

La lectura del paisaje: semiótica del color y la forma en «Giappone» de *Collezione di Sabbia* de Italo Calvino

Mari Carmen BARRADO BELMAR

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana
mcbarrado@telefonica.net

RESUMEN

El paisaje es susceptible de ser leído e interpretado. Entendemos por paisaje el conjunto formado por la arquitectura, la vegetación y los seres humanos que forman parte de él. Todos son emisores de mensaje descifrable, todos constituyen cultura y, como señala Eco: “tutta la cultura deve essere studiata come un fenomeno di comunicazione”. Calvino, como veremos en uno de los textos, dice: “penso: ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia”. En el estudio nos ocupamos de recoger y entre-sacar los datos acerca del valor semiótico de la forma y el color manifestados en el paisaje.

Palabras Clave: Paisaje, comunicación, color, forma, semiótica.

The Reading of the Landscape: Semiotics of Colour and Shape in «Giappone» from *Collezione di Sabbia* by Italo Calvino

ABSTRACT

The landscape is liable of being read and interpreted. As landscape we understand the set formed by the architecture, the vegetation, the industrial facilities and the human beings who are part of it. All of them are senders of decipherable messages, all of them become culture and, as Eco points out, *Tutta la cultura deve essere studiata come un fenomeno di comunicazione*. Calvino, as we will see in one of the texts, says: *Penso: ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia*. In this study we devote ourselves to collecting and extracting data about the semiotic value of the shape and the colour that are manifested in the landscape.

Key words: Landscape, communication, colour, shape, semiotics.

Los textos de los que nos vamos a ocupar pertenecen a «Giappone», que junto con «Mexico» e «Iran» constituyen la Parte Cuarta de *Collezione di Sabbia*: «La forma del tempo».

Las páginas dedicadas a Japón y México fueron publicadas, en parte, en 1976 en el “Corriere della Sera”, quedando otras inéditas hasta su publicación en *Collezione di Sabbia*. Las dedicadas a Irán estaban inéditas y corresponden a apuntes de un viaje realizado por Calvino en 1975.

El conjunto dedicado a Japón está formado por nueve relatos. En nuestro estudio nos centraremos en los siete en los que en mayor o menor medida aparece descrito el paisaje con sus componentes color y forma.

En los siete textos se hace referencia a las formas, a los colores, a la arquitectura, a la jardinería y a las personas. Todos estos elementos podemos considerarlos como conjuntos que significan y transmiten aspectos comunicativos. En efecto, Eco (1968: 192), en el capítulo «L’architettura come comunicazione», dice:

Una considerazione fenomenologica del nostro rapporto con l’oggetto architettonico ci dice anzitutto che comunemente noi fruiamo l’architettura *come fatto di comunicazione*, anche senza escluderne la funzionalità.

Y más adelante (1968: 207) señala, refiriéndose a la comunicación arquitectónica, las dos funciones que tiene:

- *funzione prima* (che viene denotata)
- *funzioni seconde* (che vengono connotate)

Con el paso del tiempo estas funciones pueden modificarse o conservarse, dándose las siguientes posibilidades que señala Eco, (1968: 211-212):

1. A) *Si perde il senso della funzione prima.*
B) *Rimangono le funzioni seconde in misura ragionevole.*
2. A) *Rimane la funzione prima.*
B) *Si perdono le funzioni seconde.*
3. A) *Si perde la funzione prima.*
B) *Si rimpiazzano le funzioni seconde con sottocodici di arricchimento.*
4. A) *La funzione prima diventa funzione seconda.*
5. A) *Si perde la funzione prima.*
B) *Si sostituisce un’altra funzione prima.*
C) *Si deformano le funzioni seconde con codici di arricchimento.*
6. A) *Le funzioni seconde sono vaghe sin dall’inizio.*
B) *Le funzioni seconde sono imprecise e deformabili.*

En los textos que vamos a analizar los edificios y los jardines no han perdido su función primera, es decir la denotativa. Tudela (1975: 48) señala:

La comunicación por la que un objeto significa convencionalmente su función utilitaria primaria la llama Eco *denotativa*. La comunicación por la que un objeto significa la ideología implícita en su funcionalidad, la denomina *connotativa*.

Más adelante (1975: 53), Tudela dice:

Para Eco, el signo arquitectónico es una correlación entre una forma de la expresión, constituida por un espacio o un objeto arquitectónico, y una forma del contenido que será una función como unidad cultural ya codificada (...) Eco trata de identificar la unidad de significado en arquitectura, unidad que denomina *semema*, para proceder más tarde al análisis componencial o sémico del semema como unidad cultural. (...) las relaciones espaciales constituyen un material pre-arquitectónico ya *semiótico*. (...) En el nivel de la semiótica arquitectónica, la contradicción epistemológica se manifiesta en la incapacidad de dar un sentido específico al término «arquitectura» (...) De todo ello se desprende que el concepto de arquitectura es ambiguo y que deberíamos renunciar a la búsqueda de su especificidad en el plano teórico.

Además (1975: 118):

La suspensión, o puesta entre paréntesis, del modo estético de significar no supone automáticamente la eliminación de la arquitectura como sistema de significación. (...) Existen poderosos indicios de que la arquitectura continúa siendo significativa y caben muchas dudas acerca de cómo pudiera dejar de serlo.

Thinès y Lempereur (1978: 69), refiriéndose a arquitectura, dicen:

Fenómeno cultural que afecta o puede afectar las conductas humanas. Elaborado en función de un mundo sensorial determinado, supone una actividad simultáneamente poética (el acto arquitectural) y práctica (el acto de construir) tendente a organizar el medio físico en cuyo seno el hombre vive. Todo hecho arquitectónico debe pues, considerarse como factor y agente de comunicación, hecho social y acto político.(...) Inseparable del urbanismo, la arquitectura se puede ver también como fenómeno semiológico que desemboca sobre un campo más o menos extenso de significados, como fenómeno espacial que implica la convergencia de la experiencia cinestésica y la experiencia visual, el manejo de las tres dimensiones geométricas tradicionales y de la cuarta dimensión –el tiempo– (inscrita esta última en y por las circulaciones horizontales y verticales).

En este sentido Eco (1971: 163) dice:

Dunque in architettura il fatto di articolare un certo spazio in un certo modo significa suddividere tutte le possibili articolazioni e disposizioni spaziali (sostanza dell'espressione) secondo un sistema di opposizioni (forma dell'espressione) al fine di comunicare, tra tutte le possibili funzioni che l'uomo può espletare nel contesto della cultura (sostanza del contenuto) una serie di funzioni precisate e definite da un sistema di unità culturali (il sistema dei sememi) che rappresenta la forma del contenuto.

Porque como había dicho anteriormente (1971: 159):

L'architettura consiste di oggetti fisici concreti, (manufatti) che delimitano degli spazi (esterni e interni agli oggetti) in modo da permettere funzioni: scendere, salire, entrare,

uscire, ripararsi dalle intemperie; riunirsi, dormire, mangiare; pregare, celebrare avvenimenti, incutere riverenza.

Es decir vida, es decir cultura, es decir comunicación, como vemos en Eco (1971: 19):

Tutta la cultura è comunicazione e si ha umanità e socialità solo quando si stabiliscono rapporti comunicativi (...) questo tipo di indagine si può articolare attraverso due ipotesi. (...) Le due ipotesi sono: a) *Tutta la cultura deve essere studiata come un fenomeno di comunicazione*; b) *Tutti gli aspetti di una cultura possono essere studiati come contenuti della comunicazione*. *Prima ipotesi*: Essa circola di solito nella sua formulazione estrema «la cultura è comunicazione» (...) La *seconda ipotesi* stabilisce che tutti i fenomeni di cultura possono diventare oggetti di comunicazione. Se si approfondisce questa formulazione ci si accorge che essa significa semplicemente questo: ogni aspetto della cultura diventa una unità semantica. In altri termini: una semantica sviluppata non può che essere lo studio di tutti gli aspetti della cultura visti come significati che gli uomini via via si comunicano. (...) La nostra seconda ipotesi tenta di dire qualcosa di più. L'ipotesi asserisce che il sistema di significati (intesi come sistema di entità o unità culturali) si costituiscono in strutture (*campi e assi* semantici) che obbediscono alle stesse leggi delle forme significanti. (...) Quanto si è detto basterebbe per stabilire che c'è *almeno un modo* di considerare a livello semiotico tutti i fenomeni culturali.

Teniendo presente todo lo visto anteriormente la propuesta que encierra el título de este estudio se manifiesta con claridad. Vamos a intentar leer y descifrar el mensaje que con formas y colores nos comunica el paisaje descrito en los siete relatos de Calvino que analizaremos. Nos apoyaremos en el valor simbólico atribuido a los colores y las formas.

Entendiendo en sentido amplio el término *paisaje* incluiremos: la arquitectura, la vegetación, la industrialización y los seres humanos que forman parte del paisaje descrito.

Así, en «La vecchia signora in kimono viola», primero de los textos, el paisaje descrito al inicio es la estación de Tokio. Todo es orden y tranquilidad:

Sul marciapiede della stazione di Tokio c'è segnato il punto esatto in cui le porte di ciascun vagone verranno a trovarsi al fermarsi del treno. (...) L'agitazione, la confusione, il nervosismo sembrano assenti dalle stazioni giapponesi. (...) Tra i partenti in coda noto una signora anziana in un ricco kimono viola pallido, circondata da familiari giovani, uomini e donne, in atteggiamento rispettoso e premuroso.

El kimono de la protagonista es violeta pálido. Heller (2004: 198) refiriéndose al violeta dice:

el violeta es el color de la humildad (...) el violeta es el color de la magia (...) simboliza el lado inquietante de la fantasía, el anhelo de hacer posible lo imposible.

Chevalier-Gheerbrant (1991: 1074) dicen:

Color de la templanza (...) de lucidez y de acción reflexiva, de equilibrio entre la tierra y el cielo, los sentidos y la mente, la pasión y la inteligencia, el amor y la sabiduría.

A lo largo del texto Calvino nos narra sus impresiones y pensamientos al observar el comportamiento solícito y atento de la joven que acompaña a la anciana, que se muestra distante: “Pare che tutto le sia dovuto, sta sempre a naso in su”. Al principio, están sentadas en filas diferentes, lo que parece reforzar el distanciamiento, quizá social, que puede existir entre ellas. Eco (1968: 243) hablando de la distancia dice:

La distanza di X metri che separa due individui in relazione costituisce un fatto fisico, computabile quantitativamente. Ma il fatto che questa distanza acquisti significati diversi in diverse situazioni sociali, fa sì che la misurazione non intervenga più a stabilire la modalità di un evento fisico (la distanza) bensì *le modalità di una attribuzione di significato a questo evento*. La distanza computata diventa *tratto pertinente* di un codice prossemico, e l'architettura che si pone a considerarla come parametro per la propria costituzione di codice, la considera come fatto culturale, come sistema di significazioni.

Después, la distancia física entre ellas se reduce, pero se mantiene la distancia de actitud:

La giovane ora s'è seduta a fianco della signora, e parla e ride. La signora tace, arcigna, non risponde non si volta, guarda fisso davanti a sé. (...) E la vecchia? Zitta seria, dura. Non è detto che non ascolti: ma è come se stesse accanto alla radio, ricevendo una comunicazione che non implica risposta da parte sua.

Esta actitud lleva a Calvino a decir:

Insomma è un'antipatica spaventosa questa vecchia! È un'egoista presuntuosa! È un mostro! (...) Così in questo momento m'infuria dentro di me contro la vecchia dama che mi pare incarni qualcosa di terribilmente ingiusto. Ma chi si crede d'essere? Ma come può pretendere di meritarsi tante attenzioni? (...) Ecco che solo rappresentandomi il conflitto come qualcosa che avviene dentro me stesso, posso sperare di penetrarne il segreto, di decifrarlo. Ma sarà poi così? Cosa ne so della vita di questo paese?

Más adelante, cerca del final, la situación ha cambiado:

A ogni sguardo che m'avviene di gettare oltre la spalliera che mi separa dalle due donne, la scena cambia: ora è la vecchia che stà parlando, con misura, con pazienza. Ecco che sembra che ci sia un'intesa perfetta tra le due.

Recordemos: el kimono de la anciana es violeta y el violeta es el color de la humildad, de la templanza, de lucidez y acción reflexiva. Y es así como se comporta en realidad la anciana.

Los acontecimientos del texto anterior tenían lugar al principio en la estación de Tokio y, después, en el tren, en el trayecto de Tokyo a Kyoto.

En el texto «El rovescio del sublime», Calvino, ya en Kyoto, acompañado por un estudiante japonés, nos va describiendo sus sensaciones e impresiones:

Le foglie degli aceri a novembre diventano d'un rosso scarlatto che è la nota dominante del paesaggio autunnale giapponese, spiccando sullo sfondo verde cupo delle conifere e sulle varie tonalità di fulvo, di ruggine e di giallo degli altri fogliami.(...) Gialle del giallo più acuto e luminoso sono invece le foglie del ginkgo, che cadono in pioggia dagli altissimi rami come petali di fiori: infinite foglioline a forma di ventaglio, una pioggia continua e leggera che pigmenta di giallo la superficie del laghetto.

Veamos el significado de los colores citados. “Rosso scarlatto” = rojo escarlata, es decir, rojo tirando a morado o lo que es igual, con mezcla de azul poco intenso. El rojo según Heller (2004: 53):

Es el primer color al que el hombre puso nombre, la denominación cromática más antigua del mundo. (...) Rojo es desde el principio equivalente a “color”. El simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo, y roja es también la sangre.(...) Fuego y sangre tienen, en todas las culturas de todos los tiempos, un significado existencial.

Puesto que nuestro primer color tiene mezcla de azul, veamos qué dice Heller (2004: 23) para este color:

El azul es el color de todas las buenas cualidades que se acreditan con el tiempo, de todos los buenos sentimientos que no están dominados por la simple pasión, sino que se basan en la comprensión recíproca. El azul es el color más nombrado en relación con la simpatía, la armonía, la amistad y la confianza. (...) El azul es apacible, pasivo e introvertido.

En Chevalier-Gheerbrant (1991: 890 y 165) para los dos colores encontramos:

En el Japón, el color rojo (aka) es un símbolo de sinceridad y de dicha.
El azul es el color del *yang*, del Dragón geomántico, y por tanto, de las influencias bienhechoras.

Efectivamente, el comienzo del texto predispone a la armonía, lo apacible, lo sincero y de efectos benéficos.

El color “rosso scarlatto” está sobre un fondo verde oscuro y sobre varias tonalidades de ocre (“fulvo, ruggine e giallo”). El verde según Heller (2004: 105):

Es más que un color; el verde es la quintaesencia de la naturaleza; es una ideología, un estilo de vida; es conciencia medioambiental, amor a la naturaleza y, al mismo tiempo, rechazo de una sociedad dominada por la tecnología. (...) es símbolo de la vida. (...) se halla también en el acorde de la felicidad, formado por los colores, oro, rojo y verde. (...) El verde es el color más tranquilizante.

Según Chevalier-Gheerbrant (1991: 1057):

El verde es valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizante, humano. (...) Es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente los ramos verdes.

En nuestro texto las coníferas.

Los tonos ocre citados, como mezcla de amarillo y marrón, nos ofrecen según Heller (2004: 88 y 257) lo siguiente:

El amarillo es el color de la madurez. El marrón es el color de lo natural, lo esencialmente carente de artificialidad hace del marrón el color de la comodidad.

Chevalier-Gheerbrant (1991: 87 y 803) dicen:

El amarillo es el color de la eternidad (...) triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño. El marrón recuerda la hoja muerta, el otoño, la tristeza.

Con todo lo visto se confirma que la primera sensación, el primer mensaje que nos transmite el paisaje es de tranquilidad y armonía, que queda iluminada por el amarillo agudo y luminoso de las flores del ginkgo que caen tiñendo todo, incluido el lago, de color amarillo brillante con valor según Heller (2004) de luminoso y ligero “el amarillo es el más claro y ligero de los colores vivos”. Y, como hemos visto, además, para Chevalier-Gheerbrant es el color de la eternidad. El tiempo queda detenido. A continuación Calvino reflexiona y describe los jardines con su mensaje:

C'è una cosa che mi sembra di cominciare a capire, qui a Kyoto: attraverso i giardini, più che attraverso i templi e i palazzi. La costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura: così potrebbe definirsi l'intento che ha portato a comporre questi giardini. Tutto qui deve sembrare spontaneo e per questo tutto è calcolato: i rapporti tra i colori delle foglie nelle varie stagioni, tra le masse di vegetazione secondo il loro diverso tempo di crescita, le irregolarità armoniose, i sentieri che salgono e scendono, gli specchi d'acqua, i ponti.(...) Ogni aspetto del giardino è inteso a provocare ammirazione, ma con i mezzi più semplici: tutte piante familiari, nessuna ricerca d'effetti sensazionali. Quasi assenti i fiori; qualche clematis bianca e rossa, è autunno, e i colori sono le foglie a darli; ma sono assenti anche le piante da fiore, a primavera saranno gli alberi da frutto a fiorire.

Montuosità, rocce, declivi moltiplicano i paesaggi. Gruppi di piante sono disposti secondo le loro proporzioni reciproche in modo da creare illusioni prospettiche; fondali d'alberi che sembrano distanti sono invece a due passi; inclusive in salita o in discesa suggeriscono spazi che non ci sono. La passione giapponese per il piccolo che dà l'illusione del grande si esprime anche nella composizione del paesaggio.

Por la descripción seguramente se trata de un jardín de los llamados *de paseo*. AA.VV. (2005: 27): “En estos jardines las vistas se transforman casi a cada paso, con detalles que se ocultan y se revelan”. Podría tratarse del jardín Murin-an.

En el conjunto se aprecia actividad estética basada en la regularidad, simetría y ritmo, características que cita Lévi-Strauss (1994: 114): “Regularidad, simetría y ritmo se encontrarán, por tanto, en la base de toda actividad estética”.

Y los jardines japoneses son, sin duda, entre otros aspectos, actividad estética. De hecho Calvino nos dice:

Penso: ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia; se sapessi il giapponese, mi basterebbe descrivere questa scena in tre versi di diciassette sillabe in tutto, e avrei fatto un *haiku*. Provo a comunicare l'idea al giovane poeta. (El joven estudiante que le acompaña). Non pare convinto. Segno che gli *haiku* si compongono in un altro modo. O che non ha senso aspettarsi che un paesaggio ti detti delle poesie, perché una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e di colori e di luce. (...) Il giovane spiega che prima dagli imperatori questi luoghi erano frequentati da famosi poeti, ora ricordati da lapidi e tempietti tra gli alberi. (Podría tratarse del llamado paseo del filósofo. La ruta debe su nombre al profesor de la Universidad de Kyoto Nashida Kitaro (1870-1945), que solía recorrerlo cada día para mantenerse en forma). Seguendo il filo delle mie riflessioni, mi viene da pensare che qui poesie e giardini si generano gli uni dagli altri a vicenda: i giardini venivano composti come illustrazioni a poesie e le poesie venivano composte come commento ai giardini. Ma mi viene da pensarlo più per amore della simmetria nei ragionamenti che perché ne sia veramente convinto: ossia, trovo ben plausibile che si possa fare con la disposizione degli alberi l'equivalente d'una poesia (...)

Hay una periodicidad espacial que caracteriza el jardín de tipo *zen* y que transmite serenidad y profundidad y, como señala Lévi-Strauss (1994: 115), es expresión simbólica que coincide con el objeto sin confundirse jamás con él:

Temporal o espacial, la periodicidad tiene un papel, ya que la repetición es esencial para la expresión simbólica que coincide intuitivamente con su objeto sin confundirse jamás con él.

En este texto se describe un palacio imperial, seguramente el *Kyoto Goshō*, dado que más adelante nos describe como próximo el *Ponte delle Sei Lastre*, “fatto di sei lastre di pietra ricurve”. Calvino dice:

Le sale del palazzo imperiale, (...) si vedono dal di fuori, attraverso le porte scorrevoli aperte come un palcoscenico di teatro. Una stuoia più alta delle altre sul pavimento segna il posto che era riservato all'imperatore. La casa giapponese, e così la reggia, è un seguito di sale vuote e corridoi, (...) con pochi oggetti posati al suolo o su bassi sgabelli o su nicchie: un vaso con pochi rami, una teiera, un paramento dipinto. (...) Visitando i palazzi della corte di Kyoto o dei grandi feudatari, viene da domandarsi se quest'ideale estetico e morale dello spoglio e del disadorno fosse realizzabile solo al culmine dell'autorità e della ricchezza.

Desde el punto de vista arquitectónico la forma que adoptan comúnmente las edificaciones japonesas es cuadrada o rectangular.

Chevalier-Geerbrant (1991: 370) refiriéndose al rectángulo remiten al cuadrado y en la voz *cuadrado* señalan:

El cuadrado es una de las figuras geométricas más frecuentes y universalmente empleadas en el lenguaje de los símbolos. Es el símbolo de la tierra, por oposición al cielo, pero también, en otro nivel, es el símbolo del universo creado, tierra y cielo, por oposición a lo no creado y al creador; es la antítesis de lo trascendente. El cuadrado es una figura antidinámica, anclada sobre sus cuatro costados; simboliza la detención, o el instante afianzado; implica la idea de estancamiento, de solidificación, o incluso de estabilización en la perfección.

Esta perfección que transmiten los edificios se une a la que provocan los jardines. Calvino dice:

Queste ville di Kyoto, siano esse state abitate da sovrani regnanti o in ritiro, comunicano l'idea che sia possibile vivere in un mondo a parte da quello che è il mondo, al riparo della storia catastrofica e incongrua, un luogo che rispecchi il paesaggio della mente del saggio, liberata da ogni passione e ogni nevrosi.

La forma puede ser considerada como dice Eco (1983: 26) como producto de un proceso de figuración:

Vediamo la forma come momento terminale di un processo di figurazione e spunto per interpretazioni successive: prodotto di un processo di figurazione, la forma si stabilizza come quiete del processo formante che ha trovato la propria conclusione; ma poiché l'esser forma la stabilizza appunto in una apertura alle infinite prospettive su di essa, il processo, attuandosi in forma, si attua in una continua possibilità di esser riconquistato interpretativamente; poiché comprensione e interpretazione della forma si hanno solo ripercorrendo il processo formativo, ripossedendo la forma in un movimento e non nella contemplazione statica.

Lo cierto es que, contemplando las edificaciones rodeadas por la vegetación y el conjunto del paisaje, se experimenta la sensación que señala Eco de “momento terminale di un processo di figurazione, (...) la forma si stabilizza”.

Con estas palabras de Eco pasamos al tercero de los textos: «Il tempio di legno». Es una minuciosa observación y reflexión sobre la forma en la arquitectura japonesa. Calvino comienza diciendo:

In Giappone ciò che è prodotto dell'arte non nasconde né corregge l'aspetto naturale degli elementi di cui è formato. Ecco una costante dello spirito nipponico che i giardini aiutano a comprendere.(...) Nel giardino i vari elementi sono mezzi insieme secondo criteri d'armonia e criteri di significato, come le parole in una poesia. Con la differenza che queste parole vegetali cambiano de colore e di forma nel corso dell'anno e ancor più col passare degli anni: mutamenti in tutto o in parte calcolati nel progettare la poesia-giardino. (...) il giardino nel passare dei secoli viene rifatto continuamente ma resta sempre lo stesso.

El rehacerse continuo en Japón no se da solo en el mundo vegetal, en los jardines. Se da también en las edificaciones de palacios y templos antiguos ya que habitualmente están hechos de madera. Calvino dice:

Qui siamo nell'universo del legno. (...) Questo vale per i giardini come per i templi e i palazzi e le ville e i padiglioni, tutti in legno, tutti molte volte divorati dalle fiamme degli incendi, molte volte ammuffiti e imputriditi o mandati in polvere dai tarli, ma ricomposti ogni volta pezzo per pezzo (...) ciò che perdura è la forma ideale dell'edificio, e non importa se ogni pezzo del suo supporto materiale è stato tolto e cambiato innumerevoli volte. Così il giardino continua a essere il giardino disegnato cinquecento anni fa da un architetto-poeta, anche se ogni pianta segue il corso delle stagioni, delle piogge, del gelo, del vento; così i versi d'una poesia si tramandano nel tempo (...).

En Kyoto, por mi experiencia, que coincide con las impresiones que Calvino nos describe, es como si el tiempo estuviera detenido. Calvino dice:

Il tempio di legno segna l'incrocio di due dimensioni del tempo: ma per arrivare a capirlo dobbiamo allontanare dalla mente parole come «l'essere e il divenire», (...) Ciò che il tempio di legno ci può insegnare è questo : per entrare nella dimensione del tempo continuo, unico e infinito la sola via è passare attraverso il suo contrario, la perpetuità del vegetale, il tempo frammentato e plurimo di ciò che s'avvicenda, si disemina, germoglia, si dissecca o marcisce.

El paisaje y la arquitectura actúan como emisores. Eco (1968: 229) en «L'informazione architettonica» nos dice:

Nell'architettura la tecnica, volta a fini persuasivi, nella misura in cui denota alcune funzioni, e nella misura in cui le forme del messaggio fan corpo coi materiali che le servono di supporto, si *autosignifica*, secondo le leggi del messaggio estetico. *Autosignificandosi informa al tempo stesso non solo sulle funzioni che promuove e denota, ma anche sul MODO in cui ha deciso di promuoverle e denotarle.*(...) *L'architettura connota una ideologia dell'abitare* e quindi si offre, nel momento stesso in cui persuade, a una lettura interpretativa capace di portare a un accrescimento informativo.

Es lo que encontramos en el Padiglione d'Argento. Calvino dice:

Templi o santuari che invitano a una meditazione astratta, a una concentrazione scorporata. Così è il tempio detto Padiglione d'Argento, agile costruzione in legno a due piani in riva a un laghetto, con una sola statua (la Kannon, incarnazione femminile del Buda) in un ambiente per la meditazione zen chiamato Sala dello Svuotamento dell'Anima.

El pabellón es llamado de plata. Para *plata* Heller (2004: 249) dice:

La plata se asocia a la mente clara y a las mejores cualidades del trabajo intelectual. Azul-blanco-plata es el acorde de la inteligencia. El color plata se halla también en los acordes de la ciencia y la exactitud.

Para *plata* Chevalier-Gheerbrant (1991: 842) dicen:

Blanca y luminosa, la plata es igualmente símbolo de pureza, de toda clase de pureza.

Como vemos la denominación del conjunto Padiglione d'Argento y de la sala concuerdan con el simbolismo de la plata. El texto termina con una reflexión casi cósmica y filosófica:

Il tempio di legno tocca la sua perfezione quanto più è spoglio e dasadorno lo spazio in cui ti accoglie, perché bastano la materia in cui è costruito e la facilità con cui lo si può disfare e rifare uguale a prima a dimostrare che tutti i pezzi dell'universo possono cadere a uno a uno ma che c'è qualcosa che resta.

En el cuarto texto, «I mille giardini», Calvino nos sitúa en la villa imperial de Katsura, en Kyoto. Por la descripción podemos ver que se trata de un jardín de los llamados de té. Desde el período Momoyama (1568-1600) los jardines de té constan de un sendero corto flanqueado por plantas recortadas que conducen a un salón de té. En el sendero hay piedras que son rociadas con agua antes de la ceremonia para recibir a los convidados. Por eso los japoneses llaman el jardín del té «roji» (senda rociada). En circunstancias normales, sin estar prevista la ceremonia del té, lo que el visitante se encuentra es lo que describe Calvino:

Un sentiero di lastre di pietra irregolari (...) qui l'armonia interiore si raggiunge seguendo passo a passo il sentiero (...) qui è il percorso la ragione essenziale del giardino, il filo del suo discorso, la frase che dà significato a ogni sua parola. (...) Il sentiero al di qua del cancello è fatto di lastre lisce (...) Là il sentiero si bifurca in un braccio dritto e in uno storto; il primo si blocca a un punto morto, il secondo va avanti: è una lezione sul modo di muoversi nel mondo? (...) se c'è un messaggio, è quello che si coglie nelle sensazioni e nelle cose, senza tradurle in parole.

Los pabellones destinados a la ceremonia del té constituyen una especie de reservado al que se accede por un estrecho camino de piedra. Su entorno debe ser un espacio sereno e intemporal en el que predomina el color verde y se evitan las plantas con flor. Este paisaje se perfila con árboles de sombra, arbustos de porte bajo y hoja perenne, piedras estratégicamente colocadas y musgo. Calvino dice:

Le pietre che affiorano in mezzo al muschio sono piatte, staccate l'una dell'altra, disposte alla distanza giusta perché chi cammina se ne trovi sempre una sotto al piede a ogni passo; ed è proprio in quanto obbediscono alla misura dei passi, che le pietre comandano i movimenti dell'uomo in marcia, lo obbligano a un'andatura calma e uniforme, ne guidano il cammino e le soste. Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato. (...) Il camminare presuppone che a ogni passo il mondo cambi in qualche suo aspetto e pure che qualcosa cambi in noi.

Las piedras en la simbología oriental alejan los malos espíritus. Se colocan en composiciones de tres, cinco o siete elementos buscando el equilibrio dinámico de los números impares.

En el quinto texto, «La luna corre dietro alla luna», Calvino nos sigue situando en Kyoto, ahora nos describe la variante de jardín con zonas recubiertas de arena blanca de grano grueso, casi un guijarral que tiene la virtud de reflejar los rayos de la luna. En la descripción de Calvino vemos:

Al tempio Ryoanji, questa sabbia, rastrellata dai monaci in solchi diritti paralleli o in cerchi concentrici, forma un piccolo giardino intorno a cinque gruppi irregolari di basse rocce. (...) Più in là s'estende un movimentato giardino d'arbusti e alberi, intorno a un laghetto dall'aspetto selvatico. Nelle notti di plenilunio tutto il giardino è illuminato dal lucichio argentato della sabbia. (...) Delle quattro case da tè della villa Katsura di Kyoto, del XVI secolo, una per ogni stagione, diversamente esposte e caratterizzate da paesaggi diversi, quella autunnale è situata in modo da vedere la luna al momento in cui sorge e goderne il riflesso sul laghetto.

Calvino termina el texto comentando que en un poema de Tarufō Inagachi, poeta de la primera vanguardia japonesa del siglo veinte, titulado *La luna in tasca*, “la luna corre dietro alla luna, ma la distanza cresce, per l'accelerazione di gravità della luna che rotola. E la luna perde se stessa nella nebbia azzurra giù in fondo al pendio”.

Sentimos la sensación de pérdida del horizonte y de infinitud. El visitante, como la luna del poema, pierde a la luna en los reflejos del lago y de las piedras.

En la sexta narración, «La spada e le foglie», nos encontramos, al comienzo, en el Museo Nacional de Tokio. Allí Calvino contempla armas y armaduras del antiguo Japón. Pocos días después, de nuevo en Kyoto, recuerda las máscaras guerreras:

Pocchi giorni dopo eccomi a Kyoto; passeggio per i giardini che furono percorsi da poeti squisiti, da imperatori filosofi, da monaci eremiti. Tra i ponticelli ricurvi sui ruscelli, i salici piangenti che si specchiano sugli stagni, i prati di muschio, gli aceri dalle foglie rosse a forma di stella, ecco che mi tornano alla mente le maschere guerriere dalle smorfie spaventevoli (...)

En el paisaje descrito encontramos formas y colores. Los puentecillos son curvos. El puente, de piedra o de madera, representa un vínculo entre dos mundos. Según el estilo *soriba-shi*, debía dibujar un arco semicircular que al reflejarse en el agua compusiera un disco perfecto. Dado que así era intransitable, se consideraba reservado a los espíritus. Actualmente la curva ya no es tan pronunciada y, aunque con dificultad, los puentes se pueden cruzar.

En la descripción hemos encontrado sauces llorones. Según Chevalier-Gheerbant (1991: 916-917) son “símbolos de la inmortalidad (...) el movimiento de las ramas hace de ellos la imagen de la gracia y la elegancia de las formas”.

De nuevo vemos la atemporalidad y la armonía reforzada por la presencia de los prados de musgo y los arcos con hojas rojas.

En «El noventa y noveno árbol», séptimo texto del que nos ocupamos, que es el noveno y último de los dedicados a Japón, encontramos a Calvino en Nara. Nara fue fundada en 710 y durante 74 años fue capital de Japón. Conserva muchos de los edificios antiguos, tiene numerosas colinas arboladas y templos ajardinados. La ciudad es un símbolo de tranquilidad.

De mi estancia en Nara recuerdo con agrado la sorpresa que me produjo la presencia de ciervos de distintos tamaños y edades transitando pacíficamente por calles y jardines. Calvino no comenta nada en este sentido. Sí nos describe la presencia nuevamente de los arcos con sus hojas rojas típicas del otoño. Calvino nos narra la historia antigua que el taxista que le lleva le cuenta:

Tratta d'un imperatore innamorato d'una dama bellissima e altera (...) Per metterlo alla prova la dama disse che egli doveva venire cento volte a dichiararle il suo amore, e solo alla centesima lei avrebbe acconsentito.

El emperador iba cada día y cada día plantaba un árbol. Así llegó a noventa y nueve:

A quel punto, dimostrata la costanza dei suoi sentimenti, (...) l'imperatore decise di ritirarsi, di rinunciare, e non si fece più vedere. Gli alberi crebbero in un bosco, il Bosco dei Novantanove Alberi, come è chiamato ancor oggi.

Pero la realidad es que solo un árbol sigue existiendo:

Ecco c'è un'albero, un enorme verde altissimo albero di specie sconosciuta, di foglia multipla e minuta. Un vecchio cartello avverte trattarsi dell'ultimo superstita del Bosco dei Novantanove, forse proprio il novantanovesimo, a dimostrare che la geografia del sublime ieri, (...) ha davvero un rapporto con quella del prosaico oggi, e ancora le radici piantate in un terreno d'investimenti a fondo perduto alimentano i rami che contemplan un mondo di bilanci tutti in attivo, d'operazioni che non si possono chiudere in perdita.

El árbol superviviente, aunque es otoño, tiene las hojas verdes. Según Heller (2004: 107): “el color verde es el color de la vida, en el sentido más amplio. (...) El verde es el color más tranquilizante, es el color de lo que alivia y de lo acogedor”.

Chevalier-Gheerbrant (1991 1057) señalan que: “el verde es un color tranquilizador, refrescante, humano. (...) El verde es el color de la esperanza, de la fuerza y de la longevidad. Es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente los ramos verdes. (...) Las maravillosas cualidades del verde llevan a pensar que este color esconde un secreto, oculto, de las cosas y del destino”.

La longevidad es manifiesta y llega casi a la inmortalidad, además, este árbol fue probablemente el último que plantó el emperador de la historia en el momento en que decidió que era el último:

L'imperatore decise di ritirarsi, di rinunciare, e non si fece più vedere.

¿Qué le hizo tomar esta decisión? ¿En qué medida su destino se modificó?

Cuando nos describe la presencia de este árbol Calvino va en un taxi y el paisaje no es acogedor:

Lo sguardo spazia su un orizzonte di cemento e asfalto. Ma il taxi ha imboccato una stradetta tra cortili pieni di case.

Y, entonces, aparece el árbol. La presencia del árbol verde consigue que la sensación de vida, de permanencia, tranquilidad y alivio acogedor cierre esta serie de relatos referidos a Japón, dejando en el lector la impresión de permanencia y serenidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV (2005): *Japón*. Guías visuales, Madrid, Santillana.
- CALVINO, I. (1984): *Collezione di Sabbia*, Milano, Garzanti.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1991): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- ECO, U. (1968): *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1971): *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1983): *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti.
- HELLER, E. (2004): *Psicología del color*. Barcelona, Gustavo Gili.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1994): *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Siruela.
- THINÈS, G., LEMPEREUR, A. (1978): *Diccionario general de ciencias humanas*, Madrid, Cátedra.
- TUDELA, F. (1975): *Hacia una semiótica de la arquitectura*, Sevilla, Universidad de Sevilla.