

Mímesis y miniatura: la “metáfora viva” en las artes japonesas del “depaisaje”¹

María del Carmen Molina Barea
Universidad de Córdoba ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.95334>

1 de abril de 2024 • Aceptado: 13 de junio de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Resumen: Este artículo analiza las claves del paisajismo japonés desde el concepto de “depaisaje”, el cual deriva de las prácticas de extrañamiento poético de raíz vanguardista que toman la metáfora como base de su funcionamiento. Desde este paradigma se abordan distintos artefactos culturales en los que se acusa la estética japonesa -como bonsáis, suiseki y jardines zen- para estudiar sus respectivos recursos de metaforización. Para ello se realiza una lectura comparativa de las distintas acepciones de la metáfora aristotélica. El artículo desemboca en afirmar que las técnicas del depaisajismo japonés superan la mimesis del referente y desarrollan una representación poética, en la línea de la “metáfora viva” acuñada por Paul Ricoeur.

Palabras clave: Metáfora; paisaje; estética japonesa; miniaturización

ENG Mimesis and Miniature: “Live Metaphor” in Japanese Dépaysement Arts

Abstract: This paper analyzes the key points of Japanese landscaping according to the concept of “dépaysement”, which is derived from avant-garde practices of poetic estrangement rooted in metaphor. Taking this as guiding principle there will be addressed various cultural artifacts which evidence the Japanese aesthetic -such as bonsai, suiseki and Zen gardens- so as to excavate the way in which they are metaphorized. It will be necessary to draw up a comparative research of the meanings of Aristotelian metaphor. Ultimately, the paper argues that resources located within Japanese dépaysement go beyond mimesis to develop poetic representations in line with the “live metaphor” coined by Paul Ricoeur.

Keywords: Metaphor; landscape; Japanese aesthetics; miniaturization

Sumario: 1. Introducción. 2. El sistema metafórico japonés. 3. La semejanza en miniatura. 4. La analogía a escala. 5. Metáfora creadora, mimesis poética. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Molina Barea, María del Carmen. “Mímesis y miniatura: la ‘metáfora viva’ en las artes japonesas del ‘depaisaje’”. En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago 14* (2025), e95334. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.95334>.

¹ Este trabajo es el resultado de una investigación complementaria emprendida en el marco del Proyecto de Investigación 'Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)' (Proyectos I+D+i - PGC Tipo B 2020. Ref. PID2020-112921GB-I00). Programas estatales de generación de conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+i y de I+D+i orientada a retos de la sociedad.

1. Introducción

“Para la metáfora es vital el contraste entre lo familiar y lo extraño, que es el sello de lo maravilloso”².

En el marco general de este trabajo resulta necesario establecer la metáfora como operatividad básica del “depaisaje”, concepto que se orientará al análisis de dispositivos miméticos desarrollados en la estética japonesa. El término depaisaje, transcrito a partir de *dépaysement*, se traduce como “extrañamiento”, “desnaturalización” o “desarraigo”, y constituye un principio central de la poética surrealista, relacionado con los *objets trouvés* y los paseos psicogeográficos denominados *détournements* (desvíos), *dérives* (derivas), o *ruísmo* (vagar por las *rues*). Francesco Careri ha explicado estos paseos sin rumbo como “deambulación [que] consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control”³. Esta praxis auspicia descubrimientos poéticos y transposiciones sorprendidas que se internan en la categoría de lo maravilloso gracias a la herramienta del extrañamiento⁴. Aplicada al paisaje, supone una manera de desnaturalizar la percepción del entorno. Esta clase de *flanêurismo* dirige una mirada rarificada al objeto paisajístico, que quiebra su sentido habitual y despliega un flujo de imágenes de múltiples resonancias.

El surrealismo pone en marcha determinados dispositivos de *dépaysement* de lo evidente; un *dépaysement* que cabría definir como “transcontextualización”: *desorientación* tendente a la restauración de la poética de la alteridad, para alcanzar con ella la (provocación) estética de la alteración, de la *perturbación*, y el rimbaudiano “desarreglo de todos los sentidos”. Es así como nos hallamos ante lo que quisiera poder formular como una categoría estética: la de *lo extrañable* [...] ⁵.

Esta dinámica de extrañamiento proviene de recursos de experimentación poética surrealista que toman la metáfora como clave. Véase la escritura automática, instaurada por André Breton, que pretendía estimular imágenes de intrigante efecto poético. En esta línea se rastrean el *cadavre exquis*, el anaglifo, y variantes aforísticas relacionadas con el *haiku* japonés y las greguerías de Gómez de la Serna, quien las definió como “humor + metáfora”. Las greguerías

nacen de ensamblar entes dispares que obtienen un resultado sorprendente por medio del nexo metafórico, al cual se agrega el humor para desbancar el imperio del significado y poner en cuestionamiento el principio de realidad. De este modo alimentan imágenes ilógicas e imprevisibles, propias del gusto surrealista, que deben mucho a la metáfora entendida como un “salto ecuestre de la imaginación”, en la conocida acepción de García Lorca. La metáfora es el puente de conexión entre elementos que nada tienen que ver entre sí y que tras su unión fundan el acceso a una realidad nueva, una realidad poética superior, como el célebre tropo de Lautréamont que entusiasmó al surrealismo: “Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”⁶. Este procedimiento metafórico trae consigo la demolición del umbral entre el sueño y la vigilia, mediante lo cual se alcanzaría la realidad surreal o “surrealidad” (“*le surréel*”) que habita en lo cotidiano. En este sentido actúa la imaginación que Paul Ricoeur ubica en el seno de la metáfora: esta permite configurar una realidad a la que aún no corresponde un término apropiado. La metáfora se presenta, por tanto, como el salto mental hacia otro plano de realidad, y como el mecanismo para vehicular el extrañamiento que lo hace posible. “Con este poder de extrañar, la metáfora detiene nuestra relación habitual con el mundo. El milagro de la metáfora consiste en ese poder de evocar maravilla y asombro”⁷.

Este salto -traslación de lo conocido por una forma distinta de nombrarlo- sirve a efectos de alienación. “La metáfora provoca extrañeza; hay algo ajeno y, por tanto, inesperado, en un giro metafórico”⁸. En su concepción de la metáfora, Aristóteles ya expresaba que la extrañeza (*xénikon*) es un rasgo propio de esta figura poética, el cual se manifiesta en la habilidad de decir “en enigma”. La metáfora adquiere su auténtico sentido a expensas de la enajenación del sentido literal de su referente, esto es, a condición de separarse del *kurion*, término aristotélico que connota el sentido principal, dominante y conveniente, “no equívoco”. Así pues, subvirtiendo el sentido usual del *kurion*, la metáfora induce a un estado de descontextualización. En cualquier caso, *kurion* y metáfora no se oponen del todo, en la medida en que esta necesita de aquel para tener éxito. Considerados estos rasgos, que operan también en la base del *dépaysement*, la metáfora constituye -como ya apreciaron los surrealistas- un atentado contra el logos:

Hablamos metafóricamente cada vez que utilizamos un término impropriamente respecto de un objeto al que normalmente no se extiende, de suerte que este se ilumina de un sentido nuevo, podríamos decir translaticio, como sugiere la misma etimología del término μεταφορά, que indica transporte, acción de llevar más allá. En otras palabras, Aristóteles entiende que la metáfora es una *transgresión* del λόγος, de la razón o noción de un término,

² Fran O'Rourke, “Aristóteles y la metafísica de la metáfora”, *Convivium* no. 23 (2010): 20, <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/184468>.

³ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 83-84.

⁴ “Fue la insistencia surrealista en el *dépaysement* (o “desorientación”) lo que derivó en el hallazgo del *dépaysagisme* (o ‘depaisajismo’), noción acuñada por Breton pero enseguida puesta en uso por Cocteau y por Aragon para pensar los paisajes-otros de Max Ernst o De Chirico”. Federico López Silvestre, “Les ruines d’une raison...”. Desontologización del pensamiento y destrucción de la arquitectura y el paisaje”, en *Arquitectura y Paisaje. Transferencias históricas, retos contemporáneos*, coord. David Arredondo Garrido et al. (Madrid: Abada, 2022), 41.

⁵ Luis Puelles Romero, “Potencia de extrañamiento. Nietzsche y Magritte en la crisis de la evidencia”, *Estudios Nietzsche*, no. 14 (2014): 74, <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi14.10746>.

⁶ Comte de Lautréamont (Isidoro-Lucien Ducasse), *Los cantos de Maldoror* (Madrid: Catedra, 1988), 295.

⁷ O'Rourke, “Aristóteles y la metafísica de la metáfora”, 20.

⁸ Hardy Neumann Soto, “La metáfora en Aristóteles y su contribución a la comprensión”, *Byzantion Nea Hellás*, no. 31 (2012): 61-62, <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/26349>.

porque en vez de aplicarse en su sentido propio o común, esto es, a la cosa que normalmente le da significado, se aplica a otra con un resultado revelador⁹.

La extrañeza que resulta de este fenómeno está presente en la definición cuádruple que Aristóteles recoge en la *Poética*: la metáfora es la transferencia (*epiphora*) a una cosa de un nombre que designa otra, es también la transferencia del género a la especie, o de la especie a la especie, y finalmente, una relación de analogía (*è kata to analogon*). Los tres primeros tipos de metáfora ejecutan una traslación entre el género y la especie. Respectivamente, se trata de llamar a algo no por el nombre de su especie, sino por el de su género; llamar al género con el nombre de una de sus especies; y hacer la traslación dentro de un mismo género sin tomar en cuenta las diferencias de las especies. Estas metáforas se basan, pues, en la semejanza, ya que, siguiendo la expresión aristotélica, “metaforizar bien es percibir lo semejante”. En palabras de Ricoeur, “la epífora es ese percibir por los ojos, ese golpe de genio: lo ‘inenseñable’, lo que no se puede captar”¹⁰. Funciona entonces la metaforización cual greguería ramoniana o cabriola de sentido a la manera lorquiana; una imagen poética reveladora de otro índice de realidad a base de la semejanza entre realidades lejanas entre sí. Su invalidez lógica es patente, ya que todo género se predica de las especies con propiedad, mientras que la metáfora procede por asimilación de predicaciones impropias¹¹. Por otra parte, el cuarto modelo de metáfora se desarrolla en la *Retórica* y en la *Ethica Nicomachea*. Esta modalidad, en lugar de actuar por semejanza, lo hace por analogía, según la regla de la cuarta proporcionalidad (A es a B como C es a D)¹². La metáfora analógica radica en la sustancia de las cosas, que pone en relación en base a la razón no convencional de similitud ontológica. No funciona por semejanza manifiesta, sino por medio de un plano ontológico compartido que expresa una similitud de relaciones. Así las cosas, se distinguen dentro de la definición general de metáfora la epífora y también la diáfora. La primera, referida a la semejanza, y la segunda, a una yuxtaposición sintética:

La diáfora es siempre no-imitativa, abstracta, pues donde esté presente algún aspecto mimético habrá ya un elemento epifórico. La diáfora no pierde la llamada de la semejanza, sin embargo esta apelación se produce a través de una simple comparación o estimulación en el lector de lo parecido, de lo mimitizable. La metáfora diáfórica llega a través de una progresión asociativa de naturaleza ontológica [...] ¹³.

En opinión de André Breton, la imagen poética no podía nacer únicamente de la comparación de realidades distintas, resultando una imagen de mayor fuerza cuanto más alejadas estuviesen aquellas. En la década de 1930, el padre del surrealismo abogaba por el término preferente de metáfora, pero años después lo cambió por el de analogía. Esto se explica por la evolución en las prácticas poéticas del surrealismo cuando Breton inventó el juego *L'un dans l'autre*, consistente en elaborar metáforas supraracionales fundadas en relaciones analógicas. Dicho método recuerda al sistema de extrañamiento visual que Dalí patentó como “imagen paranoico-crítica”, en virtud del cual fusionaba varias imágenes en una “imagen múltiple”: una figura humana en un paisaje rocoso, un rostro en un bodegón de frutas, etc. En este punto es posible vislumbrar un paso más en el devenir de la metáfora, que suma una nueva fase tras la epífora y la diáfora. No se trata ya de poner en comparación realidades semejantes, ni tampoco de ver una imagen como otra, sino más bien *siendo* otra. Siguiendo el pensamiento de Ricoeur, metaforizar consistirá en hacer que una realidad sea otra. Se transita entonces desde la analogía proporcional a una equivalencia ontológica¹⁴. Esto aparece anunciado en el surrealismo y en las pautas metafóricas que sostienen la idea misma de depaisaje. En el presente trabajo se analizarán los recursos que parecidamente implementan las artes japonesas del depaisaje con sus propias técnicas de metaforización.

2. El sistema metafórico japonés

“Miramos una montaña, y en sus perfiles anatómicos pareciera entreverse un perfil humano. Miramos la palma de nuestra mano, y en sus líneas parecieran reflejarse las nervaduras parpadeantes de las raíces de un árbol”¹⁵.

⁹ Francesco De Nigris, “Reflexiones sobre la metáfora desde el punto de vista aristotélico”, *Miscelánea Comillas* 81, no. 158-159 (2023): 345, <https://doi.org/10.14422/mis.v81.i158-159.y2023.020>.

¹⁰ Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Barcelona: Trotta, 2001), 261.

¹¹ “La semejanza depende del empleo de predicados extraños. Consiste en la aproximación que súbitamente suprime la distancia lógica entre campos semánticos hasta ese momento alejados, para engendrar el conflicto semántico que, a su vez, suscita el destello de sentido de la metáfora. La imaginación es la apercepción, la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, a saber, una manera de interpretar la pertinencia en la falta de pertinencia”. Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 201.

¹² “El nombre metafórico por analogía, a diferencia de las tres metáforas anteriores, significa cosas cuya razón no posee la unidad de las cosas que tienen una sola definición o pertenecen a un mismo género, son una unidad más laxa, que mejor podría llamarse parentesco, se trata, como indica el nombre de esta metáfora, de la unidad de las cosas análogas o proporcionales, es decir, de las cosas que son una a la otra como una tercera o una cuarta [...]”. José Miguel Gamba, “La metáfora en Aristóteles”, *Anuario Filosófico*, no. 23 (1990): 54, <https://doi.org/10.15581/009.23.29997>.

¹³ Marcelino Agís Villaverde, *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995), 179.

¹⁴ “Another way of designating surrealist correspondence is to describe the workings of the surrealist universe as analogical. [...] This fits well with Breton's emphasis that real and surreal form one continuum of surreality; within surreality something is not like something else (analogy), it is the same as the other but different (metaphor) [...]. The metaphor is taken literally”. Tessel Bauduin, *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of Andre Breton* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 126-127.

¹⁵ Antonio José Mezcuca López, *La experiencia del paisaje en China. “Shanshui” o la cultura del paisaje en la dinastía Song* (Madrid: Abada, 2014), 9.

Dentro de la estética paisajística japonesa se aprecian variadas formas de metáfora que abarcan desde el transporte de un nombre de su lugar propio a otro contexto hasta la analogía basada en relaciones que no presuponen semejanza física. Cabe afirmar que la dualidad constituida por la epifora y la diáfora encuentra reflejo en el binomio de origen chino “*xing*” (“asociación”) y “*bi*” (“comparación”)¹⁶, adoptado por los japoneses, que pone en juego distintos grados de asociación y comparación. François Cheng, que ha resaltado la naturaleza metafórica de la lengua china, hasta en sus expresiones más comunes y cotidianas, habla de *xing* como la contigüidad basada en la asociación de ideas o imágenes mediante vínculos cercanos, y relaciona el *bi* con la metáfora entendida como analogía¹⁷. En este sentido, sería viable asociar la semejanza con la noción *xing*, y la yuxtaposición proporcional, con el concepto *bi*. Ambos, en cualquier caso, presentan el signo de la extrañeza propio de toda metáfora:

*Bi (Japanese hi) evokes a response based on an explicit comparison between one's inner state and the phenomenal world, while xing (Japanese kyō) provokes arousal by implicit means. The two may be characterized as forms of juxtapositioning through which “incongruous elements [are] brought together into close contact” to suggest “conflict, abruptness of placement, or surprise at contrasts”*¹⁸.

Rastreando en primer lugar muestras de *xing*, uno de los recursos más empleados es el isomorfismo, es decir, el “criterio anamórfico y alusivo”¹⁹ que rige la composición paisajística en torno al parecido evidente y alusión directa entre formas alejadas entre sí. Roger Caillois, en su hermoso libro sobre piedras, ilustra este sistema: “la montaña tiene las corrientes de agua por arterias, las hierbas y los árboles por cabellera, las brumas y las nieves por tez”²⁰. En este panorama, destaca la tradición china, importada en Japón, del coleccionismo de piedras *keishōseki*, que evocan el aspecto de elementos naturales y la fisonomía de animales o personas. Este planteamiento metafórico se da en el traslado entre género y especie, pero hay también metáforas entre especies de un mismo género. Augustin Berque ha estudiado dos picos montañosos, el Nanshan y el Waffagga, uno en China central, otro en Marruecos, buscando el lazo que los une, ya que por localización y geología no tienen nada en común. Llama a cada montaña con la terminología

lógica S1 y S2, sin embargo, de ambos sujetos no extrae el predicado de su campo genérico, sino otro bien distinto: “En este paisaje está nuestra autenticidad”. Berque se apoya en Kitarō Nishida, filósofo de la Escuela de Kioto, en quien reconoce una nueva lógica, “IgP” (identidad del predicado), opuesta a Aristóteles y su “IgS” (identidad del sujeto), por la cual el sujeto se predica en sus atributos. Esto es lo que pensaría un geólogo, para quien la identidad del sujeto impide que ambas montañas se confundan. “Si, por el contrario, se es poeta [...] se puede perfectamente concebir que la visión de estas dos montañas pueda despertar un mismo sentimiento de autenticidad”²¹. Este caso conduce al cuarto modelo de metáfora aristotélica, que veía algo como otra cosa, pasando así al *bi* que reside en la concordancia ontológica. El dispositivo analógico es, de hecho, el más significativo de la mirada paisajística -o, mejor, depaisajística- oriental. Sirva a este respecto la preclara percepción de Henri Michaux:

Michaux es poeta, no dejó nunca de serlo, es poeta cuando escribe y lo es cuando pinta, y lo más característico de un poeta es el don de la analogía, que los chinos poseen más que ningún otro pueblo. [...] Michaux admira su don de la analogía, eso que hace que a un chino (cuenta también Michaux) no se le hubiera ocurrido dibujar una silla para formar el ideograma que dice “silla”, sino una compleja trama en la que se relaciona un hombre con la madera de un árbol y un estado de placentero descanso. Ciertamente, esto es así, y no porque el espíritu chino sea complicado, sino porque para él la realidad es un conjunto de relaciones²².

También el paisajismo japonés toma la analogía como método. El término que lo designa es *mitate*, el cual se traduce usualmente por “metáfora” e integra los ideogramas “ver” y “construir”. Su significado se refiere a ver algo como otro, en tanto que otro²³. Esta técnica representa las cosas partiendo de las relaciones identitarias que un objeto sugiere, y se aplica a todo tipo de artes plásticas, escénicas y literarias, especialmente al diseño de jardines. El pensamiento japonés refleja esta preferencia general por la analogía basada en las “relaciones internas” frente a las “externas”, de tal modo que “*a* es a *b* lo que *R* es

¹⁶ Sandra Wawrytko, “Aesthetic principles of epistemological awakening: juxtapositioning (*bi* and *xing*) in Bashō’s haiku pedagogy”, en *Inter-culturality and Philosophic Discourse*, ed. Yolaine Escande et al. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 233.

¹⁷ François Cheng, *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang* (Valencia: Pre-Textos, 2006), 117.

¹⁸ Wawrytko, “Aesthetic principles of epistemological awakening [...]”, 235.

¹⁹ Antonio José Mezcua López, *Cultura del paisaje en la China tradicional: arqueología y orígenes del concepto de paisaje* (Granada: Comares, 2009), 61.

²⁰ Roger Caillois, *Piedras y otros textos* (Madrid: Siruela, 2016), 68.

²¹ Augustin Berque, *El pensamiento paisajero* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 114.

²² Chantal Maillard en Henri Michaux, *Escritos sobre pintura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000), 18-20.

²³ “En la historia de la estética japonesa hay un concepto interesante para nuestro propósito, *mitate*, que se puede traducir por *ver en tanto que*. Este concepto se utiliza en numerosos campos pero particularmente en materia de paisaje. Consiste en ver un paisaje cualquiera como si fuera otro [...] una montaña determinada de Japón (por ejemplo, el Hieizan) se hubiera visto como si fuera otra montaña cualquiera (por ejemplo el Lushan) de China. ¿Cómo era posible esto si la gente sabía perfectamente que no se trataba de las mismas montañas? Pues bien, porque lo que contaba a sus ojos no era la identidad física de esas montañas sino la esencia de la relación que se podía establecer entre ellas por medio de determinadas referencias culturales”. Berque, *El pensamiento paisajero*, 115.

a ambos en la unión de estos”²⁴. Por tanto, no es la traslación comparativa propia de la semejanza, sino una yuxtaposición proporcional, que, en materia de paisaje, Berque ha denominado *trayección*. Se configura, así pues, una “realidad trayectiva” en la que algo se percibe como otra cosa:

Efectuar un *mitate* [...] es efectuar una trayección. En su principio, la trayección es análoga a la metáfora: lleva a S en dirección de P, la sustancia (S) más allá de ella misma y en dirección de la percepción que se tiene de ella, *i. e.*, la interpretación que se hace de ella (P), que no debe confundirse con una pura representación (un puro fantasma), pues, concretamente, eso supone a la vez esta sustancia y nuestra propia existencia. [...] La fórmula de esta realidad es $r = S/P$, que se lee: *la realidad es S percibida en tanto que P*²⁵.

La analogía, como similitud ontológica, favorece una mimesis que se abstrae del referente para enfatizar la latente trama de relaciones que conectan los extremos de la metáfora e incluso al sujeto que la percibe. Recuértese que el *bi* es una técnica abstracta y no imitativa. En la tradición china, el pintor procede normalmente sin modelo, es decir, pinta de memoria a partir del efecto sugerido por el referente. La obra debe ser una “proyección interior”²⁶, de modo que la copia plasmará no una mimesis física, sino un parecido espiritual (*shensi*). Según este paradigma, la resolución plástica no tiene nada que ver con la imitación de la realidad²⁷. Consiste, concretamente, en un “sentimiento paisaje” (*qing-jing*)²⁸. Dada su profunda relación con la pintura paisajística, sucede igual en el jardín japonés, que toma la idea de paisaje (*sansui*) de la herencia china. En el *Sakuteiki*, manual de referencia para la construcción de jardines japoneses, escrito hacia finales del siglo XI, se aconseja que el artista recuerde los lugares que le inspiraron una profunda emoción para imitarlos, pero no meramente copiando el paisaje, sino creando una visión abstracta o simbólica. Esta norma se convierte en una característica de la estética nipona, que se aplica incluso en la mimesis teatral (*monomane*)²⁹.

Es posible situar aquí el viraje antes aludido: la analogía pasa a ser efectivamente aquello con lo cual se relaciona. En otras palabras, la metáfora es el referente que copia; imitación que, en vez de representación de un ente externo, se torna presentación de sí y configuración del propio referente que ella misma crea al metaforizar. Se da finalmente una ecuación de igualdad ontológica, no solo una trayección esencial. Por así decirlo, la metáfora se expande más allá de los términos de la relación proposicional; expansión que emborrona los límites entre la metáfora y la realidad. Este gesto puede apreciarse en la técnica japonesa del *shakkei* (“paisaje prestado”), empleada originalmente en el jardín chino. Consiste en un método que elimina perceptivamente los muros que separan el jardín del entorno natural que está fuera, aproximando el fondo paisajístico al plano delantero donde se ubica el jardín³⁰. El paisaje metaforizado -o lo que es lo mismo, el depaisaje- se erige como metáfora de sí. La copia pierde, por lo tanto, la condición de signo secundario. Paul Ricoeur localizó este giro incluso en la definición aristotélica de epífora, donde percibía ya la atribución “esto (es) aquello”³¹. Lo dicho presupone que la diáfora expandida implica la deconstrucción de las esencias que en ella se yuxtaponen, así como la construcción de las mismas en la elaboración y recepción de la metáfora. En este sistema, la identidad del predicado subsume la no identidad originaria de los sujetos. Esta idea participa del vacío semántico que Barthes y Lacan encuentran en el polivante signo escritural de la caligrafía oriental. La senda que va tomando esta argumentación desembocará finalmente en la propuesta de Ricoeur sobre la “metáfora viva”, que nutre, como hubiese celebrado André Breton, una filosofía de la imaginación.

3. La semejanza en miniatura

“Una metáfora ¿es una obra en miniatura?”³²

Estudiando primero la epífora en el depaisaje japonés, se aprecia una fórmula de representación tendente a la reducción comparativa del tamaño entre objetos semejantes, los cuales experimentan por este sistema un proceso de desnaturalización y extrañamiento. La miniaturización es, de hecho, el instrumento más común que emplea la metaforización japonesa para “poner las cosas ante los ojos”. Este método recuerda a la tradición aristotélica que interpreta la metáfora como comparación abreviada. “Dicho de otro modo, la metáfora se toma como un *poema en miniatura*”³³. Este rasgo supone una constante en la estética japonesa, siendo especialmente llamativo el gusto nipón por lo diminuto

²⁴ Raquel Bouso et al. (eds.), *La filosofía japonesa en sus textos* (Barcelona: Herder, 2020), 48-49.

²⁵ Berque, *El pensamiento paisajero*, 117-118.

²⁶ Cheng, *La escritura poética china*, 25.

²⁷ “For instance, the Western classical tradition opposes imitation and illusion, but in Chinese art, the contrast is between ‘formal resemblance’ or ‘conformity to form,’ on the one hand, and ‘spiritual resemblance’ or ‘conformity to spirit,’ on the other; but both are non-exclusive”. Yolaine Escande, “Chinese Aesthetics: a Hermeneutical Approach”, en *Inter-culturality and Philosophic Discourse*, ed. Yolaine Escande et al. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 204.

²⁸ “In the Chinese tradition [...] The imagination links the painter and the landscape to create a ‘similitude,’ which is not a simple imitation but rather a skillful spiritual communication. The response conserves the experience of landscape as the ‘imaginary texture of the real’”. Kuan-Min Huang, “Passage in and from landscape”, en *Inter-culturality and Philosophic Discourse*, ed. Yolaine Escande et al. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 312-313.

²⁹ “Si bien en el comienzo del teatro japonés, el sentido realista de la expresión estuvo siempre presente con el término *monomane*, la mimesis de las cosas del mundo, la tendencia a abstraer cualquier elemento de expresión, ha

marcado profundamente su modo de creación. La cultura japonesa a lo largo de su historia muestra esa cualidad de sintetizar lo consabido y llevarlo a una manifestación lo más breve y abstracta posible”. Kayoko Takagi y Clara Janés (eds). *9 piezas de teatro Nô*. (Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008), 1.

³⁰ Félix Ruiz de la Puerta, *El jardín japonés. Una mirada fenomenológica* (Madrid: Asimétricas, 2019), 21.

³¹ Ricoeur, *La metáfora viva*, 41.

³² Paul Ricoeur, *Hermenéutica y Acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción* (Buenos Aires: Prometeo Libros. Editorial Docencia, 1988), 41.

³³ Ricoeur, *La metáfora viva*, 128.

y preciosista³⁴. Puede comprobarse en “artes de bolsillo” como los *netsuke*, esculturas de pequeño tamaño y elaborada factura artesanal que sirven como cierre de unas cajitas usadas para transportar dinero, tabaco o medicinas, anudadas al *obi* de la vestimenta tradicional masculina. Los *netsuke* se convirtieron en un objeto de lujo que reflejaba el estatus social de su portador. La miniaturización tiene cabida asimismo en la arquitectura típica de la casa urbana japonesa (*machiya*), en cuyo interior se cultivaban jardines de reducido tamaño (*tsubo-niwa*)³⁵. No menos ilustrativas son las proporciones mínimas que adopta el modelo de la casa de té (*sukiya*), tipificado por Rikyū Sen, quien concibió una estructura diminuta integrada en el jardín doméstico. No es motivo de sorpresa que uno de los principios de la ceremonia del té sea precisamente apreciar lo pequeño como comparación metafórica de lo grande: “Quienes sean incapaces de sentir en su interior la pequeñez de las grandes cosas, tampoco podrán distinguir ni calibrar en su vida la gran magnitud de las pequeñas”³⁶. Además, hay que mencionar los altares budistas (*butsudán*) y sintoístas (*kamidana*), diseñados como casitas de muñecas para colocar en una repisa y permitir el culto diario de los habitantes de la casa, como un trasunto del altar de tamaño real. Este efecto de semejanza metafórica, basado en el traslado de dimensiones impropias, se explica con el verbo *nazoraeru*:

Los significados más corrientes de *nazoraeru*, según los diccionarios, son: “imitar”, “comparar”, “asemejar”; pero la significación esotérica es *sustituir en el pensamiento un objeto, o acción, por otro, con el fin de obtener un resultado mágico o maravilloso*. Por ejemplo: vuestras fuerzas no os permiten construir un templo budista; pero fácilmente podéis colocar un guijarro delante de la imagen de Buda con el mismo sentimiento fervoroso que si pudierais suministrar lo necesario para elevar un templo, si vuestras fuerzas económicas os lo permitieran. El mérito de ofrecer un guijo de este modo adquiere tanta extensión, o casi tanta, como el mérito de construir un templo³⁷.

Cabría decir que la práctica del *nazoraeru* asume una doble vertiente metafórica: la de la semejanza, que funciona en virtud de la miniatura entre género y especie, y otra acepción, que anuncia la extrañeza propia del *mitate*, esto es, la analogía proporcional

en la que A funciona como B, así como C lo hace respecto de D. Quizá la técnica de nanificación que mejor evidencia este sistema son los “paisajes de bandeja” (*penjing*), también conocidos como “planta de bandeja” (*penzai*), que recreaban paisajes enteros con sus elementos a pequeña escala sobre una base de agua o arena. El éxito de esta práctica china se consolidó en el siglo XVII, cuando se publicó una descripción técnica bastante detallada de la cultura de los vegetales diminutos titulada “Método de cultivo en recipiente en vistas a la creación de paisajes”³⁸. Con todo, desde el siglo VII, en los inicios de la dinastía Tang, se tiene constancia de la realización de micromontañas con vegetación enana, que tuvieron eco en el arte de los incensarios con forma de montaña (*boshanlu*) y de las montañas en vasija (*penshan*)³⁹. Dada su peculiar idiosincrasia, esta clase de paisajes en miniatura ha recibido el nombre genérico de “*objectscapes*”⁴⁰. Su naturaleza híbrida, recogida en esta doble designación, manifiesta el extrañamiento de un nombre aplicado impropriamente entre dos realidades ajenas: un objeto y un paisaje. La herramienta que lo permite es la semejanza comparativa sustentada en la reducción de tamaño. De estos procedimientos derivan los bonsáis japoneses, los cuales provienen de la costumbre china de plantar árboles en macetas para hacerlos crecer en miniatura. También en los bonsáis se percibe el último paso de la metáfora que venimos rastreando, puesto que los bonsáis *son* literalmente su referente. Este árbol en miniatura se copia a sí mismo tal como sería a tamaño real en la naturaleza, de modo que la copia equivale al original externo a la propia representación, original que solo se entenderá en función de la mimesis metafórica.

Sin abandonar todavía el terreno de la epífora, el diseño de jardines japoneses presenta acciones en las cuales la metaforización se mueve en torno a la semejanza de elementos comparados por efecto de la miniatura. No en vano, “la pasión japonesa por lo pequeño que crea la ilusión de lo grande se expresa también en la composición del paisaje”⁴¹. En concreto, es interesante estudiar la construcción del *depai-saje* en jardines del tipo *tsukiyama*, que incluyen una colina artificial cuyo fin era replicar a pequeña escala la forma del monte Fuji. Dispuestos como jardines de paseo, fueron comunes en el período Edo (1603-1868)⁴². Estos “paisajes circunvalatorios” anuncian,

³⁴ “En Japón, probablemente más que en ningún otro lugar del mundo, ‘lo pequeño es hermoso’. Esto puede ser debido a que, en términos de espacio, la sensibilidad japonesa prefiere concentrarse más en la parte que en el todo, en el fragmento más que en el conjunto [...]”. Carlos Rubio, *Mil años de literatura femenina en Japón* (Gijón: Satori, 2021), 13.

³⁵ “Una de sus variantes [de jardín japonés] se ocupa de la miniaturización (objetivo que en Japón se extiende también a muchos otros ámbitos del diseño), su expresión tradicional más conocida es el *tsubo-niwa*, un patio cuadrado muy pequeño de una superficie equivalente a dos tatamis contiguos”. Michael Freeman, *Jardines de bolsillo. Proyectos japoneses contemporáneos en miniatura* (Barcelona: Gamma, 2008), 6.

³⁶ Kakuzo Okakura, *El libro del té. La ceremonia del té japonesa (Cha no Yu)* (Madrid: Miraguano Ediciones, 2004), 15.

³⁷ Lafcadio Hearn, *Kwaidan (Cuentos fantásticos del Japón)* (Madrid: Alianza, 2007), 44.

³⁸ Rolf Stein, *Jardines en miniatura de Extremo Oriente (ritos y leyendas)* (Madrid: Miraguano Ediciones, 2016), 45.

³⁹ Federico López Silvestre, *Micrologías, o historia breve de artes mínimas* (Madrid: Abada, 2012), 25.

⁴⁰ Jonathan Hay, *Sensuous surfaces: the decorative object in Early Modern China* (Chicago: The Chicago University Press, 2010), 345-346.

⁴¹ Italo Calvino, *Colección de arena* (Madrid: Siruela, 1990), 195.

⁴² “El gobierno de los Tokugawa decidió que la mejor manera de controlar a los grandes señores feudales era obligarles a residir en Edo tanto tiempo como en el territorio que administraban. De esa forma, se veían forzados a realizar periódicamente largos y costosos viajes entre su feudo y la antigua Tokio, ciudad donde tenían que vivir con sus esposas e hijos. [...] [E]sos continuos desplazamientos propiciaron un nuevo enfoque en el diseño de los jardines que construían esos grandes señores en sus dominios. Los distintos parajes que atravesaban con sus enormes comitivas, formadas por decenas de lacayos, quedaron grabados en el inconsciente tanto de terratenientes como de servidores. Precisamente entre estos últimos se hicieron muy populares las series de

además, una conexión con la metáfora analógica, ya que, en último extremo, su diseño se rige también por el criterio de la abstracción, propio de la copia no mimética:

In the gardens for strolling of the Edo era, famous sights are frequently represented by iconic, or realistic, means; in other words, they share a physical resemblance to the scenery they depict. These became known as shukkei, reduced-scale replicas of natural scenery. [...] Other representations might take an indexical form; in other words, they have some literal connection to the sight they denote. [...] Other representations again are of purely symbolic nature. [...] There is here no longer either a visual or physical relationship between the original and its representative. Finally, some representations were purely imaginary portrayals of places either mythical (such as those sung about in poetry) or real (but never personally visited by the garden designer)⁴³.

Estos jardines intentaban ser réplicas de paisajes y enclaves famosos, recreados en pequeñas dimensiones. Esta moda estuvo influenciada por el peregrinaje y el turismo generados alrededor de la ruta de los santuarios de Ise, dedicados a la diosa Amaterasu, y también de los tres lugares naturales más apreciados por los japoneses (*Nihon Sankei-Miyajima, Amanohashidate y Matsushima*), los cuales se asociaban a referencias culturales y literarias como el *Genji Monogatari*⁴⁴. En esta línea se enmarca la obra *Oku no hosomichi*, de Bashō Matsuo, que relata su viaje para visitar los lugares sobre los que habían escrito los poetas antiguos. Todo ello motivó un nuevo género pictórico, el de manuales ilustrados de sitios famosos (*meisho-zue*), que constituyen un digno antecedente de las actuales guías turísticas. Estos lugares se popularizaron gracias a publicaciones xilográficas *ukiyo-e* de alcance masivo, como la serie *Cien famosas vistas de Edo*, de Hiroshige. Lo relevante de este fenómeno es la huella que deja en la forma de concebir el paisaje como el producto de una percepción interpretativa jalonada por altas dosis de metaforización poético-plástica. Estos jardines y sus microviajes traslaticios inspiran un estilo de pintura que refleja la experiencia espacial denominada *michiyuki*, que significa “andando a lo largo del camino”, basada en el principio de representación gráfica continua aplicado en los *emakimono*: pinturas en un rollo de varios metros de largo que narra de manera secuencial la representación del

paisaje mientras se lee visualmente al desarrollarlo con ambas manos. Este tipo de representaciones servían a los peregrinos que no podían hacer el viaje, de manera que la ruta en miniatura reemplazaba el traslado físico por su copia, así ajustándose al doble sistema metafórico del *nazoraeru*, a caballo entre la comparación y la analogía.

Aquí, la semejanza por reducción de tamaño logra una traslación de las cualidades del referente a su mimesis pictórica. Esto recuerda al famoso rollo de la ruta Nakasendō, en el cual aparecen representadas todas y cada una de las casas construidas a lo largo del camino, logrando una pintura que emulaba la extensión del recorrido real, como hace literalmente el mapa del cuento de Jorge Luis Borges titulado “Del rigor en la ciencia”, o aquel citado por Italo Calvino:

En los límites entre la cartografía y la pintura de paisajes y perspectivas se encuentra un rollo japonés del siglo XVIII de más de 19 metros de largo, que representa el itinerario de Tokio a Kioto: un paisaje minucioso en el que se ve cómo el camino supera alturas, atraviesa bosquecillos, costea aldeas, vadea ríos por puentecillos en arco, se adapta a las características del terreno nunca demasiado accidentado. [...] El rollo japonés invita a identificarse con el viajero invisible, a recorrer aquel camino curva tras curva, a subir y bajar los puentecillos y las colinas⁴⁵.

Por tanto, la comparación por semejanza formal es finalmente superada, de suerte que la metáfora basada en la miniatura se erige también en una analogía evolucionada, una analogía literal. La copia se sobrepone a su referente hasta el punto de anularlo, o mejor dicho, de certificar la ausencia originaria de este y su configuración mediante la representación. Mapa y paisaje no están proporcionalmente en igualdad de condiciones, sino que *son* en términos de igualdad. Así también Italo Calvino es el diminuto viajero pintado en el rollo con el cual se identifica. Esto último se comprende por referencia al “viaje del espíritu” o “viaje del alma” (*shenyou*) de los relatos de los santos místicos del taoísmo, luego tomados por la literatura japonesa, quienes se volvían minúsculos y de un salto entraban en una pintura de paisaje, donde se quedaban a vivir y meditar⁴⁶. Al igual que con la técnica del “paisaje prestado” usada en los jardines japoneses, aquí, por medio de la miniaturización, se

grabados como *Las 53 estaciones del Tokaido* de Hiroshige (1797-1858), donde se plasmaban en brillantes colores muchos de esos paisajes famosos. Uno de los pasatiempos de esos señores feudales, cuando finalmente podían regresar a sus dominios, era pasear por sus gigantescos jardines rememorando algunos de los parajes que habían recorrido [...]”. Javier Vives, “El jardín japonés, apariencia y realidad”, en *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 2015), 187-188.

⁴³ Günter Nitschke, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form* (Köln: Taschen, 2003), 185.

⁴⁴ Véase Pilar Cabañas Moreno, “*Nihon Sankei*: historia, arte, turismo. En torno a la identidad”, *Mirai. Estudios Japoneses*, no. 2 (2018): 35-48, <https://doi.org/10.5209/MIRA.60494>.

⁴⁵ Calvino, *Colección de arena*, 30.

⁴⁶ “Se trata más bien de una práctica estética que de un concepto, pues [...] el *shenyou* pasará a ser una manera de contemplar una pintura, emprendiendo un viaje mental e imaginario a través de las prácticas mencionadas. Son múltiples los textos que hablan de viajes imaginarios por pinturas o descripciones de las mismas donde se realiza un recorrido por ellas. [...] [H]umanos con poderes mágicos se introducen dentro de pinturas, mapas o representaciones religiosas de espíritus y dioses para realizar cierto tipo de actividades en ellas, como viajar, corregir la representación o curar a alguien. También existe el llamado *woyou* -o viaje yacente- pues se solía realizar recostado mientras se observaba el paisaje pintado en el biombo de la cama o enfrente de ella, para inducir los sueños hacia el paseo por el paisaje”. Antonio José Mezcuca López, “Montañas sumergidas, aguas flotantes: paisajismo en la China tradicional”, *Araucaria*, no. 35 (2016): 189, 10.12795/araucaria.2016.i35.09.

rompe el límite entre la representación y la realidad de fuera para crear otra realidad. “Cuando esboza o cultiva una vegetación enana en un paisaje en miniatura, el ermitaño crea, como mago-ilusionista, un mundo aparte en pequeño”⁴⁷. En este punto, la analogía literal produce un nivel de realidad merecedor del onirismo de la surrealidad poética. Semejante fuerza performativa dota a la metáfora en miniatura de una enorme capacidad creadora y un magnificado poder de extrañamiento.

4. La analogía a escala

“Es una cuestión de escala. Toda piedra es una montaña en potencia”⁴⁸.

Resta aún considerar el funcionamiento analógico del “ver algo como otro” en el contexto de las prácticas metafóricas del paisajismo japonés. En esta tarea destacan los *suiseki*: piedras que no solo se asemejan a formas de animales o personas, sino que en sí mismas condensan la evocación de paisajes, reales o místicos⁴⁹. El término se traduce como “piedra de agua” o “piedra y agua”, ya que procede de la tradición china de exponer tales piedras en bandejas con un fondo acuoso. En Japón, los *suiseki* se disponen habitualmente en una peana de madera tallada a medida o en una bandeja plana, en el *tokonoma* -pequeño cubículo levemente elevado, característico de la habitación tradicional japonesa, donde se concentran los elementos decorativos de la estancia—, a veces combinados con un *bonsái*. En esta técnica, se pone de manifiesto un mecanismo de relación proporcional entre la piedra y el paisaje, cuya similitud se basa precisamente en la diferencia de escala, así desarrollando otra vertiente de la acción metafórica, más ligada al trabajo de la diáfora. “La similitud tampoco es directamente el fundamento del significado metafórico, pues tan importantes son estas como las diferencias”⁵⁰. En esta ocasión, no es un ejercicio de miniaturización, sino más bien un paralelismo ontológico, en virtud del cual la piedra posee -proporcionalmente en un grado diferencial- la misma esencia del referente. En la piedra está contenida la montaña, el paisaje entero. Discurre aquí un juego de escala macrocosmos-microcosmos. “Meditando sobre la piedra, un monje puede entender la esencia de la piedra, la esencia de una montaña, y la esencia de todo el resto del universo”⁵¹.

⁴⁷ Stein, *Jardines en miniatura*, 61.

⁴⁸ Caillois, *Piedras*, 95.

⁴⁹ “La belleza de una *suiseki* deriva, en parte, del poder de la piedra para sugerir una escena o un objeto. Durante siglos los coleccionistas han buscado piedras que exciten la imaginación. [...] Las posibilidades de sugestión del *suiseki* son prácticamente ilimitadas. La piedra puede transportar al que la contempla a una solitaria cabaña abandonada junto al mar, o a un mundo de montañas cubiertas por la nieve, ocultos valles, depresiones alpinas, austeros desfiladeros entre montañas, desiertas llanuras, saltos de agua, islas barridas por el viento, cuevas de ermitaños, transparentes lagos de montaña o acantilados azotados por las tormentas”. Vincent Covello y Yují Yoshimura, *El arte japonés de contemplar piedras. Suiseki y su uso con bonsái* (Barcelona: Omega, 1994), 29-30.

⁵⁰ Margarita Vega Rodríguez, *Aristóteles y la metáfora* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), 231.

⁵¹ Covello y Yoshimura, *El arte japonés de contemplar piedras*, 25.

En la novela gráfica *El hombre sin talento*, del reconocido *mangaka* Yoshiharu Tsuge, el protagonista, aficionado al *suiseki*, da en la clave: “Una piedra perfecta encierra dentro de sí una montaña, nos enseña el valle, sugiere el viento y las nubes. Nos revela el universo”⁵². Asimismo explica que el *suiseki* consiste en el arte de admirar en una sola piedra todo un paisaje, a diferencia del *bonseki*, que hacía paisajes en miniatura en una bandeja, con sus complementos y adornos diminutos. El *bonseki* es una puesta en escena, mientras que el *suiseki* resalta la belleza no imitativa. El *suiseki* no es una representación mimética de la naturaleza, sino una yuxtaposición sintética de carácter ontológico:

Los *suiseki* de gran calidad no son copias exactas de objetos naturales; de acuerdo con la preferencia, relacionada con el zen, por la simplicidad, las mejores piedras capturan la esencia de un objeto con unos simples rasgos. Ofreciendo solo una sugestión del objeto, expresando mucho con poco, [...] una única piedra puede evocar un abanico de asociaciones, así como también diversas interpretaciones y respuestas⁵³.

Este aspecto de abstracción está presente también en las rocas de los jardines zen de arena rastrillada, que encarnan el “arte de colocar piedras” (*ishi wo taten koto*). En el *Sakuteiki*, al dar recomendaciones sobre cómo apilar rocas en un jardín, se insiste en que se haga una mimesis del espíritu, una copia interna. No es casual que Zeami, figura fundamental y destacado impulsor del teatro *nō*, e introductor del concepto *monomane*, fuese coetáneo de los diseñadores de estos jardines llamados *karesansui* -jardín (*sansui*: “montañas y agua”) seco (*kare*)—. En concreto, a Zeami se le debe la sistematización de un tipo de mimesis que buscaba penetrar en la superficie de la realidad mediante una imitación abstracta, la cual implicaba un componente de “no-imitación”⁵⁴. Es lo que se conoce como *hon-i* o “características esenciales”, un concepto que Zeami toma de la poesía clásica para aplicarlo al teatro, y que consiste precisamente en la representación estilizada de las cosas (un objeto, un gesto, una acción...) a través de sus rasgos definitorios previamente depurados y sometidos a un alto grado de abstracción. De esta forma, se conseguía una mimesis liberada del apego a un referente, capaz de abrir la realidad poética basándose en la imitación de la diferencia. Del mismo modo, “las piedras y su composición dentro del jardín se prestaban por su forma para imaginar imágenes ilimitadas a las que le daban significado. Los que las contemplaban entraban, a través de ellas, en mundos llenos de imaginación”⁵⁵. Este acceso a un plano imaginativo era, de hecho, una de las cualidades de

⁵² Yoshiharu Tsuge, *El hombre sin talento* (Madrid: Gallo Nero, 2015), 30.

⁵³ Covello y Yoshimura, *El arte japonés de contemplar piedras*, 30.

⁵⁴ Nitschke, *Japanese Gardens*, 106.

⁵⁵ Eriko Terao, “El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés”, en *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente*, coord. Marcelino Agís Villaverde et al. (A Coruña: Universidade da Coruña Servizo de Publicacións, 2008), 234.

la diáfora. Es la misma cualidad activadora de la imaginación que poseen los *suiseki* y que comparten las “piedras-sueño” chinas, a saber: circunferencias de mármol veteadas que permiten interpretar un paisaje mental abierto a lecturas e imágenes oníricas⁵⁶. Así pues, el arte del *suiseki* contribuye a una modalidad de depaisaje sustentada en la analogía abstractiva y la visión intuitiva. No por casualidad, André Breton mostró interés en la capacidad evocadora de las piedras en un artículo de 1957 titulado “El lenguaje de las piedras”. En todo caso, a partir de esta analogía proporcional se percibe el devenir de la metáfora *poiética*, ya que, a efectos identitarios, la piedra es la montaña, y el universo.

La yuxtaposición de ontologías similares abarca, por otra parte, creaciones como los conos de arena que figuran en numerosos jardines zen, y que, al igual que los *suiseki*, no se limitan a una traslación de semejanzas, como trasponer el monte Fuji en miniatura, sino que conforman dispositivos no imitativos de referente abstracto. Se trata, por ende, de otra clase de montañas artificiales, denominadas *kazan* o *tsukiyama*, cuyo carácter es básicamente espiritual, modeladas a partir del monte Penglai (hogar de los Inmortales de la mitología taoísta, llamado Hōrai-san por los nipones) o del monte Sumeru (centro del universo en la cosmología budista, conocido en japonés como Shumisen)⁵⁷. A través de estos recursos, los jardines japoneses habilitan una conexión analógica microcosmos-macrocosmos⁵⁸. También en el paisaje funerario japonés se da esta dialéctica metafórica. Es el caso de las tumbas en forma de montaña artificial y de los túmulos de estilo *kofun*. El sepulcro del emperador Nintoku es el *kofun* más grande de Japón. Sus gigantescas proporciones resultan de la combinación de un rectángulo y un círculo, que parece un ojo de cerradura visto desde el cielo. Su propósito era recrear el macrocosmos espiritual en el microcosmos físico. Por sus características, recuerda a la colosal tumba del primer emperador chino, Ying Zheng, célebre por los guerreros de terracota. Bajo el montículo se encuentra la cámara funeraria, que distintas fuentes han descrito como una réplica del imperio, incluyendo ríos y mares hechos con mercurio líquido, un techo estrellado que remeda la bóveda celeste, y una alfombra de cordilleras y depresiones que recrean la orografía terrestre. De nuevo la mimesis opera como

la cartografía de Borges, haciendo que copia y original tengan una igualdad ontológica efectiva.

En definitiva, el jardín japonés plantea una mimesis abstracta donde la trayección juega con la escala como principio metafórico. A pesar de que la idea generalista es que estos jardines acogen el lenguaje de la miniaturización, lo contrario también es cierto, ya que sus diseños aspiran a expandirse hacia proporciones cósmicas⁵⁹. “Pero sin duda, es en el jardín japonés donde se ilustra mejor la función monádica del arte, que consiste en concentrar lo máximo en lo mínimo”⁶⁰. Este es el sentido último de los conjuntos de rocas (*ishigumi*) salpicados en los jardines de grava, y de los arreglos florales (*ikebana*). Suelen agruparse, respectivamente, en torno a una estructura básica de tres piedras, que refieren las trinitades budistas, y tres ramas, de tamaño proporcional, significando cada una el cielo, el ser humano y la tierra, y así condensan el universo entero. El *ikebana* es un arte de la evocación; no imita la naturaleza, sino que la convierte en una analogía cuya proporcionalidad ontológica se debe a una razón de escala. Su finalidad es percibir la esencia de un paisaje contemplando un escueto diseño floral. De nuevo, el enfoque analógico roza la igualdad identitaria, pudiendo afirmarse que el microcosmos es el macrocosmos, y al revés. Esto encaja con la idea de “indelimitación” que Tsuneyoshi Tsudzumi estima un síntoma de la estética japonesa. El concepto de indelimitación presupone la ausencia del original que se copia en la mimesis. Considerando que el fin peculiar del arte de la indelimitación es “poner ante los ojos del espíritu un verdadero paisaje” -lo cual recuerda la definición aristotélica de metáfora-, el autor indica que la técnica que debe usarse es justamente la representación miniaturizada del paisaje, que, sin embargo, invoca una expansión a gran escala⁶¹.

5. Metáfora creadora, mimesis poiética

“No cabe *mimesis* más que donde hay un ‘hacer’”⁶².

Analizadas las herramientas del depaisajismo nipón, es el momento de extender teóricamente lo que se ha venido apreciando respecto a la apertura de una fase más en el orden metafórico, a continuación de la epifora y la diáfora. Se había descrito como una metáfora de igualdad ontológica, performativa, *poiética*, que abría una nueva región de realidad mediante la imaginación activa. Según este tipo de metáfora, se rompía con la idea de copia, puesto que no

⁵⁶ Philippe Sers y Yolaine Escande, *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident* (París: Klincksieck, 2003), 124.

⁵⁷ François Berthier, *Reading Zen in the Rocks. The Japanese Dry Landscape Garden* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000), 94.

⁵⁸ “El jardín en esta cultura asiática siempre ha sido considerado como una miniaturización del cosmos. Esta idea de reducir y englobar en un espacio acotado la inmensidad del mundo responde a la capacidad de generar metáforas que posee la tradición de los jardines. [...] Si la filosofía china afirma que un árbol puede ser capaz de representar un bosque, un espacio mínimo también puede contener el universo. Una roca representa una montaña, un estanque de agua un océano, una masa de musgo un gran bosque; todas estas asociaciones operan de manera muy eficaz en la creación de estos jardines. [...] Estas asociaciones exigen el uso de una gran abstracción mental, mecanismo que regula esta visión del micro-cosmos”. Esther Pizarro, “Un jardín japonés: topografías del vacío”, en *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 2015), 428-429.

⁵⁹ Stephen Mansfield, *Japanese Stone Gardens. Origins, Meaning, Form* (Rutland, Vermont: Tuttle Publishing, 2009), 23.

⁶⁰ Alain Roger, *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 43.

⁶¹ “La idea fundamental de la indelimitación, que esencialmente consiste en ver lo infinitamente grande, o sea, el universo, en algo que en comparación con él es infinitamente pequeño, o sea el objeto representado, contiene ya la tendencia a prescindir de la medida de las cosas y a hacerlas aún más pequeñas de lo que son en realidad. La pequeñez de la escala contribuye también de otra manera a concentrar y absorber la actividad mental del espectador. [...] En este género artístico podría mencionarse, no solo el arte de la jardinería, sino también el del cultivo de plantas en macetas y el del florista [...]”. Tsuneyoshi Tsudzumi, *El arte japonés* (Barcelona: Gustavo Gili, 1932), 17-20.

⁶² Ricoeur, *La metáfora viva*, 58.

habría origen referencial salvo el que resulta de la propia metaforización. “Si la mimesis es invención, no puede referirse al mundo como si lo representara en términos de copia”⁶³. Esta noción la encontramos, como ya se dijo, en la “metáfora viva” de Paul Ricoeur. Como apunta el autor, aunque la mimesis sea *mimêsis physeos*, la realidad referencial no supone una coacción a la que aquella deba plegarse. El filósofo apuesta por la autorreferencialidad de la metáfora, e incorpora un concepto constructivo y autotransformativo. “La *mimesis* es *poiêsis*, y recíprocamente”⁶⁴. Esta “pérdida” del original constituye un requerimiento básico para el correcto desempeño de la metáfora, lo que antes se argumentó como un extrañamiento del *kurion*. Sobre este punto, la cultura japonesa muestra su afinidad. Michitarō Tada ha estudiado el marcado aprecio de los nipones por la mímica. Comenta, por ejemplo, el éxito del programa de televisión *El Show de los Sokkuri* (*El show de los parecidos*), al que acuden personas que se parecen a cantantes y famosos y los imitan. Señala el autor que los japoneses dan un valor especial al hecho de “ser como” otra persona, y que esto, “irónicamente, se lo considera un acto de originalidad”⁶⁵. De ahí que copiar se conciba como un acto original propio. Imitar implica, así pues, el emborronamiento ontológico del referente. El mismo autor sostiene que Japón es un “país copión” que ha adoptado rasgos de otras culturas para recrearlos, sin ver en esto un procedimiento negativo, sino creador de aportaciones culturales nuevas. En cambio, conforme llega de Occidente “el veneno del original”, se pierde el valor de copiar como una creación en sí⁶⁶.

Se obtiene de esto la idea de copia creadora, no solo copia como realidad derivada. “Esto parece posible si se distingue un sentido de verdad para la metáfora que no sea el de la mera adecuación”⁶⁷. Ricoeur subraya, en efecto, que la metáfora comporta una innovación semántica que cumple una función heurística. Gracias a la no conveniencia de la “predicación extravagante” que asume toda expresión metafórica, surge una nueva pertinencia semántica. Metáfora entendida, por tanto, como creadora de sentido y puerta de entrada a otro régimen de realidad, el cual entabla una nueva relación ontológica. En palabras de Paul Ricoeur:

el discurso poético permite que aparezca nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida, que se manifieste el vínculo ontológico de nuestro ser con los otros seres y con el ser. Lo que así se deja decir es lo que llamo la

referencia de segundo grado, que es en realidad la referencia primordial⁶⁸.

Critica Ricoeur que la peor de las tradiciones filosóficas concernientes a la imagen es la que la caracteriza como una sombra debilitada de la realidad. En contraposición, el pensador habla de “aumento icónico” que procede “por abreviaciones y articulaciones”, cuya capacidad supera la de replicar la realidad externa y consiste más bien en *rehacer la realidad*. Ricoeur vuelve a Aristóteles para vincular, a un nivel funcional e identitario, *mûthos* y *mimesis*, en la convicción de que tan solo se imita la realidad al reinventarla ficcionalmente a través de la metáfora. “Esta es una enorme paradoja: la tragedia no imita la acción más que porque la *recrea* en el nivel de una ficción bien compuesta”⁶⁹. Consecuencia de lo dicho, en esta definición de metáfora podemos encontrar finalmente un reflejo de aquella mimesis que se observó como una extensión de las herramientas de metaforización patentadas por la estética del paisajismo japonés. Desde esta perspectiva, puede teorizarse la analogía literal como una representación con habilidad suficiente para configurar lo real mismo. En esta línea, Ricoeur reclamaba una función proyectiva de la imaginación ligada al dinamismo práctico del actuar. Le reconoce así una fuerza performativa basada en la apertura de nuevas dimensiones de realidad. La metáfora es “viva” en tanto que la imaginación ejercita su poder de refiguración. Curiosa imitación -deduce el filósofo- la que construye aquello mismo que imita. Por eso Ricoeur entiende la mimesis en calidad de redescrpción, lo cual elimina los límites de la frontera dentro-fuera de la metáfora. En su teoría de la “mimesis I” (prefiguración), “mimesis II” (configuración) y “mimesis III” (refiguración), la primera es el antes de la composición poética; la segunda, la mimesis-creación; y la tercera, el después de la creación poética, puesto que la actividad mimética no solo halla resolución en el texto poético, sino en el espectador-lector⁷⁰. “No hay contradicción, por tanto, en definir la metáfora como un lenguaje de la percepción y la intuición y, al mismo tiempo, de la construcción”⁷¹.

Nótese que estas operaciones articulan la totalidad de las prácticas depaisajísticas niponas. En los distintos casos analizados se ha podido comprobar la interacción de las tres mimesis, las cuales conectan el diseño creativo previo con la percepción posterior del sujeto receptor, facetas que están presentes en toda metaforización *poiética*, desde los jardines hasta los *suiseki*. Estas variadas representaciones se convierten en un claro ejemplo de “aumento icónico”, por el cual la referencia de segundo grado se transforma en referencia original. Considerando que las técnicas estudiadas son metáforas creativas, el depaisaje japonés metaforiza sin caer bajo el peso del original, esto es, sin incurrir en el peligro de la metafísica que tanto preocupaba a Derrida, quien afirmaba que el valor de la metáfora no es tanto el desplazamiento y reinscripción del *kurion* en un contexto ajeno, como la erosión progresiva

⁶³ Alfredo Martínez Sánchez, “Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricoeur”. *Revista de Filosofía Diánoia* 51, no. 57 (2006): 136, <https://doi.org/10.21898/dia.v51i57.336>.

⁶⁴ Ricoeur, *La metáfora viva*, 60.

⁶⁵ Michitarō Tada, *Gestualidad japonesa. Manifestaciones modernas de una cultura clásica* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007), 17.

⁶⁶ Byung Chul-Han ha tratado en su libro *Shanzhai* el alcance de este fenómeno en la cultura china, donde la copia tiene el mismo rango ontológico que el original, e incluso superior. Véase Byung Chul-Han, *Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China -poniendo este título en cursiva-* (Caja Negra: Buenos Aires, 2016)

⁶⁷ Vega Rodríguez, *Aristóteles y la metáfora*, 221.

⁶⁸ Ricoeur, *Del texto a la acción*, 204.

⁶⁹ Ricoeur, *Del texto a la acción*, 206.

⁷⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico* (México: Siglo XXI, 2004), 103-104.

⁷¹ Agís Villaverde, *Del símbolo a la metáfora*, 180.

del sentido primitivo. El filósofo, en pleno debate con Ricoeur, ve en la metáfora un concepto metafísico, un filosofema, dada la imposibilidad de hablar de la metáfora sin recurrir a otra metáfora. Esta siempre esconde una figura sensible, borra la efigie original equivalente al sentido primitivo. Pero Derrida presenta dicho origen como un engaño revestido de discurso metafísico: la “mitología blanca” occidental y logocéntrica, convertida en un sol acaparador de sentido⁷². El depaisaje japonés se distancia de este signo, siendo una metáfora deconstructiva que deconstruye el paisaje para recrearlo de otra forma. Bien podrían coincidir Ricoeur y Derrida al hilo del heliotropo teorizado por este, el cual no girará más en torno al sol metafísico. Como misión en la tarea *poiética* de la metáfora, Derrida sugiere que el nuevo heliotropo gire en torno al sol de Oriente, que visualiza, casi metafóricamente, como una piedra china o un *suiseki*: “Heliotropo nombra también a una piedra; piedra preciosa, verdosa y rayada de venas rojas, especie de jaspe oriental”⁷³.

6. Conclusiones

“Así, los restos de las viejas prácticas orientales conservan un nítido mensaje: a veces, decantarse por lo pequeño es lo contrario de renunciar a lo inefable”⁷⁴.

Este estudio aporta un análisis de la representación estética del paisaje japonés a la luz de la metáfora como sistema de producción de significado. A lo largo de sus páginas se ha constatado una amplia variedad de herramientas metafóricas que abarcan distintas prácticas de miniaturización hasta la recreación del macrocosmos a pequeña escala. Las fórmulas de depaisaje resultantes se apoyan en el elemento común del extrañamiento y la desnaturalización de la asimilación predicativa. La metaforización del paisaje japonés no renuncia, por lo tanto, a la realidad que se dice de forma impropia. A este respecto, los principios operativos que se han identificado en este trabajo implican la utilización de recursos afines a la epífora y a la diáfora, si bien se ha explicado que esta última es la que sobresale especialmente, constituyendo un rasgo propio de la cultura oriental y de la condición japonesa en particular. “En aquellas culturas en las que la analogía sirve para entender una cosa conociendo otra distinta, aunque no haya ningún tipo de relación formal entre ellas, puede ayudar a entender fenómenos en el mundo japonés”⁷⁵. El gesto traslativo de la epífora consigue interesantes semejanzas formales, como se ha visto en el caso de las piedras isomórficas y otras técnicas comparativas. Sin embargo, es el gesto analógico el que prevalece en la configuración del paisaje metafórico nipón. Ha podido comprobarse

que la trayección proporcional, consistente en un ente que se percibe como otro, se infiltra en abundantes dispositivos metafóricos. La especial inclinación japonesa a percibir la realidad como un entramado abstracto de relaciones ontológicas favorece que se genere este juego de yuxtaposiciones.

La analogía es una relación de semejanza entre dos cosas distintas, que permite entender de manera intuitiva una imagen apoyándose en otras. [...] El mundo japonés se podría visualizar como una malla multidimensional donde cualquier fenómeno tiene conexiones múltiples con otros. Entonces, la analogía permite elaborar la imagen no como sustituto de la realidad sensible, sino que va a ser una elaboración poética producto de la interconexión y de la imaginación⁷⁶.

En el artículo se ha argumentado que la práctica que subyace a este punto de vista es la acción del *mitate*: “La técnica no consistía solamente en copiar el paisaje, sino que intentaba crear una visión abstracta o simbólica por medio de un escenario natural. En otras palabras, el jardín ha sido siempre una especie de metáfora plástica”⁷⁷. Después de constatar este fenómeno a través de los *suiseki* y distintas materializaciones de jardines zen, se ha concluido que la clave fundamental de la metáfora japonesa es la mimesis espiritual, no imitativa. No se trata, por tanto, de una mimesis del referente que está en la realidad, sino de una copia constructiva que otorga existencia efectiva a dicho referente. Como consecuencia, se ha expuesto la transformación de la diáfora en una analogía literal, que abandona la proporción identitaria para adoptar una suerte de equivalencia *autopoiética*. Asienta, pues, dinámicas productivas cuyos parámetros se han localizado en la teoría de Ricoeur sobre la “metáfora viva”. Esta metáfora creadora enriquece la acepción de la realidad gracias a la imaginación poética, que actúa en esta mimesis con la capacidad de recrear la textura de lo real. Dicho potencial refigurador demanda un sujeto perceptor que tome parte activa en este proceso. Sobre esto, resulta revelador que el fin último del arte japonés sea precisamente promover la participación interpretativa del espectador en la constitución de la obra⁷⁸. En definitiva, en este trabajo se ha intentado acometer un minucioso análisis de las técnicas de metaforización niponas, pero sobre todo se ha procurado introducir una nueva óptica de sesgo performativo en la base del depaisaje japonés.

7. Referencias bibliográficas

- Agís Villaverde, Marcelino. *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Bauduin, Tessel. *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of Andre Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

⁷² “La metafísica —mitología blanca que reúne y refleja la cultura de Occidente: el hombre blanco toma su propia mitología, la indo-europea, su *logos*, es decir, el *mythos* de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar la Razón. [...] Mitología blanca —la metafísica ha borrado en sí misma la escena fabulosa que la ha producido y que sigue siendo, no obstante, activa, inquieta, inscrita en tinta blanca, dibujo invisible y cubierto en el palimpsesto”. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 2008), 253.

⁷³ Derrida, *Márgenes*, 311.

⁷⁴ López Silvestre, *Micrologías*, 32.

⁷⁵ Ruiz de la Puerta, *El jardín japonés*, 151.

⁷⁶ Félix Ruiz de la Puerta, “Del camino en la montaña al camino en el jardín: aproximación fenomenológica al jardín japonés”, en *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 2015), 214.

⁷⁷ Terao, “El jardín japonés como microcosmos”, 235.

⁷⁸ Tsudzumi, *El arte japonés*, 17-19.

- Berque, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Berthier, François. *Reading Zen in the Rocks. The Japanese Dry Landscape Garden*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2000.
- Bouso, Raquel, et al. (eds.). *La filosofía japonesa en sus textos*. Barcelona: Herder, 2020.
- Cabañas Moreno, Pilar. "Nihon Sankei: historia, arte, turismo. En torno a la identidad". *Mirai. Estudios Japoneses*, no. 2 (2018): 35-48. <https://doi.org/10.5209/MIRA.60494>
- Caillouis, Roger. *Piedras y otros textos*. Madrid: Siruela, 2016.
- Calvino, Italo. *Colección de arena*. Madrid: Siruela, 1990.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Cheng, François. *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Chul-Han, Byung. Shanzhai: *El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Caja Negra: Buenos Aires, 2016.
- Comte de Lautréamont (Isidoro-Lucien Ducasse). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Catedra, 1988.
- Covello, Vincent, y Yuji Yoshimura. *El arte japonés de contemplar piedras. Suiseki y su uso con bonsái*. Barcelona: Omega, 1994.
- De Nigris, Francesco. "Reflexiones sobre la metáfora desde el punto de vista aristotélico". *Miscelánea Comillas* 81, no. 158-159 (2023): 343-354. <https://doi.org/10.14422/mis.v81.i158-159.y2023.020>
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Escande, Yolaine. "Chinese Aesthetics: a Hermeneutical Approach". En *Inter-culturality and Philosophic Discourse*, editado por Yolaine Escande, et al., 197-213. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Freeman, Michael. *Jardines de bolsillo. Proyectos japoneses contemporáneos en miniatura*. Barcelona: Gamma, 2008.
- Gambra, José Miguel. "La metáfora en Aristóteles", *Anuario Filosófico*, no. 23 (1990): 51-68. <https://doi.org/10.15581/009.23.29997>
- Hay, Jonathan. *Sensuous surfaces: the decorative object in Early Modern China*. Chicago: The Chicago University Press, 2010.
- Hearn, Lafcadio. *Kwaidan (Cuentos fantásticos del Japón)*. Madrid: Alianza, 2007.
- Huang, Kuan-Min. "Passage in and from landscape". En *Inter-culturality and Philosophic Discourse*, editado por Yolaine Escande, et al., 305-319. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- López Silvestre, Federico. *Micrologías, o historia breve de artes mínimas*. Madrid: Abada, 2012.
- López Silvestre, Federico. "Les ruines d'une raison...? Desontologización del pensamiento y destrucción de la arquitectura y el paisaje". En *Arquitectura y Paisaje. Transferencias históricas, retos contemporáneos*, coordinado por David Arredondo Garrido, et al., 37-53, Vol. I. Madrid: Abada, 2022.
- Mansfield, Stephen. *Japanese Stone Gardens. Origins, Meaning, Form*. Rutland, Vermont: Tuttle Publishing, 2009.
- Martínez Sánchez, Alfredo. "Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricoeur". *Revista de Filosofía Diánoia* 51, no. 57 (2006): 131-166. <https://doi.org/10.21898/dia.v51i57.336>
- Mezcua López, Antonio José. *Cultura del paisaje en la China tradicional: arqueología y orígenes del concepto de paisaje*. Granada: Comares, 2009.
- Mezcua López, Antonio José. *La experiencia del paisaje en China. "Shanshui" o la cultura del paisaje en la dinastía Song*. Madrid: Abada, 2014.
- Mezcua López, Antonio José. "Montañas sumergidas, aguas flotantes: paisajismo en la China tradicional". *Araucaria*, no. 35 (2016): 179-192. [10.12795/araucaria.2016.i35.09](https://doi.org/10.12795/araucaria.2016.i35.09)
- Michaux, Henri: *Escritos sobre pintura*. Prólogo de Chantal Maillard. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.
- Neumann Soto, Hardy. "La metáfora en Aristóteles y su contribución a la comprensión". *Byzantion Nea Hellás*, no. 31 (2012): 47-68. <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/26349>
- Nitschke, Günter. *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*. Colonia: Taschen, 2003.
- O'Rourke, Fran. "Aristóteles y la metafísica de la metáfora". *Convivium* no. 23 (2010): 5-26. <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/184468>
- Okakura, Kakuzo. *El libro del té. La ceremonia del té japonesa (Cha no Yu)*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2004.
- Pizarro, Esther. "Un jardín japonés: topografías del vacío". En *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coordinado por Menene Gras Balaguer, 425-438. Madrid: Tecnos, 2015.
- Puelles Romero, Luis. "Potencia de extrañamiento. Nietzsche y Magritte en la crisis de la evidencia". *Estudios Nietzsche*, no. 14 (2014): 63-76. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi14.10746>
- Ricoeur, Paul. *Hermenéutica y Acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Editorial Docencia, 1988.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Barcelona: Trotta, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004.
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Rubio, Carlos. *Mil años de literatura femenina en Japon*. Gijón: Satori, 2021.
- Ruiz de la Puerta, Félix. "Del camino en la montaña al camino en el jardín: aproximación fenomenológica al jardín japonés". En *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coordinado por Menene Gras Balaguer, 209-226. Madrid: Tecnos, 2015.
- Ruiz de la Puerta, Félix. *El jardín japonés. Una mirada fenomenológica*. Madrid: Asimétricas, 2019.

- Sers, Philippe, y Yolaine Escande. *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*. París: Klincksieck, 2003.
- Stein, Rolf. *Jardines en miniatura de Extremo Oriente (ritos y leyendas)*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2016.
- Tada, Michitarō. *Gestualidad japonesa. Manifestaciones modernas de una cultura clásica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Takagi, Kayoko, y Clara Janés (eds). *9 piezas de teatro Nô*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008.
- Terao, Eriko. "El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés". En *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente*, coordinado por Marcelino Agís Villaverde, et al., 229-242. A Coruña: Universidade da Coruña Servizo de Publicacións, 2008.
- Tsudzumi, Tsuneyoshi. *El arte japonés*. Barcelona: Gustavo Gili, 1932.
- Tsuge, Yoshiharu. *El hombre sin talento*. Madrid: Gallo Nero, 2015.
- Vázquez, Daniel. "Metáfora y analogía en Aristóteles". *Tópicos, Revista de Filosofía* 38, no. 1 (2013): 85-116. <https://doi.org/10.21555/top.v38i1.107>
- Vega Rodríguez, Margarita. *Aristóteles y la metáfora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- Vives, Javier. "El jardín japonés, apariencia y realidad". En *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coordinado por Menene Gras Balaguer, 177-192. Madrid: Tecnos, 2015.
- Wawrytko, Sandra. "Aesthetic principles of epistemological awakening: juxtapositioning (*bi* and *xing*) in Bashō's haiku pedagogy". En *Interculturality and Philosophic Discourse*, editado por Yolaine Escande, et al., 233-250. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

