

ACERCAMIENTO AL ARTE DEL EXTREMO ORIENTE

María Teresa Román López

RESUMEN

Escribir sobre el arte del Extremo Oriente implica un acercamiento a los conceptos filosóficos. Mundo de signos y símbolos, este arte es inseparable de la vida y de una "estructura religiosa" (Confucianismo, Taoísmo, Zen); refleja la actitud del espíritu frente a los misterios del universo, donde hombres, animales y plantas, se hallan en un mismo plano. Todo fluye bajo un orden único, secreto y universal. Todo tiene su propia alma, su propia dinámica, su propia personalidad.

ABSTRACT

Writing about Far East Art involves approaching certain philosophical concepts. Being a world of signs and symbols, this art cannot be separated from life and a "religious structure" (Confucianism, Taoism, Zen); it reflects the attitude of the spirit towards the mysteries of the universe, where people, animals and plants all exist on the same level. Everything flows within a unique, secret, universal order. Everything has its own soul, its own dynamic, its own personality.

RÉSUMÉ

Écrire sur l'Art de L'Extrême Orient implique un rapprochement aux concepts philosophiques. Un monde de symboles et de signes, cet Art est inséparable de la vie et d'une structure religieuse (Confucianisme, Taoïsme, Zen); Il traduit l'attitude de l'esprit FACE aux mystères de l'Univers, où les hommes, les animaux et les plantes, se trouvent sur le même plan. Tout s'écoule sous un ordre unique, secret et universel. Tout a sa propre âme, sa propre dynamique, sa propre personnalité.

INTRODUCCIÓN

"La belleza es una sinfonía interpretada sobre nuestros finos sentimientos. El verdadero arte es ser arpista de nosotros mismos, arpas de sutiles cuerdas. A la mágica pulsación de lo bello, esas secretas cuerdas de nuestro ser se despiertan; vibramos y nos estremecemos en respuesta a ese tacto [...] Nuestra mente es el lienzo en el que los artistas dejan sus colores; sus pigmentos son nuestras emociones; sus claroscuros, la luz de la alegría y la sombra de la tristeza. La obra bella somos nosotros mismos "en-bellecidos"".

Okakura-Kakuzo Kikyusha

En los comienzos del siglo XXI, y en un mundo donde la comunicación parece no tener fronteras, el arte oriental sigue siendo para muchos occidentales un universo tan cerrado, misterioso y enigmático como la escritura —de gran riqueza de imágenes específicas— y las tradiciones de los pueblos asiáticos: “El arte de Asia [...] no es un conjunto de gráficos indiferentes que provocan emociones más o menos sutiles, sino un mundo de signos y símbolos. El arte decorativo, el arte “profano” de Asia, conserva un sello eminentemente ritual, incluso en sus manifestaciones más exteriores. Aquí es un ornamento, allá es, esencialmente, “una oración cristalizada”, un símbolo de meditación, una síntesis religiosa”¹.

Escribir sobre el arte del Extremo Oriente² implica un acercamiento a los conceptos filosóficos. Mundo de signos y símbolos, este arte es inseparable de la religión y de la vida; refleja la actitud del espíritu frente a los misterios del universo, donde hombres, animales y plantas, se encuentran en un mismo plano. Todo fluye bajo un orden único, secreto y universal. Todo tiene su propia alma, su propia dinámica, su propia personalidad: las piedras, las montañas, los ríos, los árboles...

El arte extremo-oriental es un conglomerado de símbolos evocadores de estados anímicos, de fórmulas técnicas de santidad, muy comunes en el mundo asiático, que automáticamente evocan las ideas correspondientes. Un ideograma, una línea, una escena, un personaje, una flor, un gesto de la mano, están cargados de una simbología antigua, tradicional y arcana, que rememora un concepto ritual o metafísico, una emoción mística, una idea profunda que

¹ J.R. Rivière, *El arte y la estética del budismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, p. 9.

² Véase M. Anesaki, *Buddhist art in its relation to buddhist ideals with especial reference to buddhism in Japan*, Houghton Mifflin, Boston and New York, 1923; J. Aubyer, *Les arts de l'Asie et de l'Extrême-Orient*, PUF, Paris, 1964; L. Binyon, *The spirit of man in Asian art*, Dover Publications, Inc., New York, 1963; A. K. Coomaraswamy, *Elements of buddhist iconography*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1935; T. Hasumi, *Zen in japanese art (A way of spiritual experience)*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962; H. Munsterberg, *Zen and oriental art*, Charles E. Tuttle Co., Tokyo, 1965; D. Seckel, *The art of buddhism*, Crown Publishers, Inc., New York, 1964; L. Binyon, *Painting in the Far East*, Dover Publications, Inc., New York, 1959; M. Ishida, *Japanese buddhist prints*, Kodansha International, Ltd., Tokyo, 1964; R. Lane, *Maestros de la estampa japonesa (su mundo y su obra)*, Plaza y Janés, México, 1962; H. Munsterberg, *The landscape painting of China and Japan*, Charles E. Tuttle Co., Tokyo, 1960.

conmueve los cimientos del edificio emocional de quienes los observan³. La estética oriental debe, pues, entenderse desde esta perspectiva⁴.

Las culturas china y japonesa están unidas al taoísmo⁵ y al zen⁶. Resulta curioso observar que, aunque éstas ponen el acento en la "no-acción"⁷,

³ El arte nos "contagia", nos transmite unas emociones, un océano de sentimientos y este contagio constituye su plataforma: "Es precisamente en esta capacidad de los hombres para contagiarse de los sentimientos de otros hombres que se basa la actividad artística —dice Tolstoi—. Los más diversos sentimientos, muy fuertes y muy débiles, muy trascendentales y muy insignificantes, muy malos y muy buenos, si contagian al lector, al espectador, al oyente, constituyen el objeto del arte". L.S. Vigotski, *Psicología del arte*, Barral, Barcelona, 1070, p. 295.

⁴ Véase J.R. Rivière, *ob.cit.*, p. 212.

⁵ La palabra taoísmo es un concepto habitual en el mundo occidental para nombrar dos tendencias de distinta índole. Por un lado, el taoísmo filosófico (*daojia*), con sus tres principales representantes, Lao-zi, Zhuang-zi y Lie-zi, y que constituye una doctrina mística centrada en las concepciones del *Tao* o *Dao* ("Camino") y del *Wu Wei* ("no interferir en el curso natural de las cosas"); por otra parte, el taoísmo religioso, "taoísmo eclesiástico" o "enseñanzas taoístas" (*daojiao*), con sus diversas orientaciones y escuelas (las Cinco Fanegas de Arroz, la Perfecta Realización, la Recta Unidad, la Higiene de las Divinidades Interiores, la Joya Mágica, la Vía de la Suprema Paz, etc.) que tienen por objeto la prolongación de la vida cuando no la inmortalidad.

⁶ Es una escuela del budismo mahâyâna, desarrollada en China desde los siglos VI-VII, por el encuentro entre el *dhyâna* ("absorción contemplativa de la mente concentrada") búdico indio, llevado a este país por Bodhidharma, que vivió en meditación y en silencio, vuelta la cara hacia una pared de su celda, y el taoísmo. El zen presenta tres ramas cuyos métodos son idénticos y que difieren solamente por su historia: Rinzai, Sôto y Obaku. La nota característica del zen es el súbito e instantáneo despertar sin pasar por fases preparatorias. La doctrina zen ha influido mucho en el pensamiento japonés y el comportamiento de su sociedad: muchos ritos y costumbres de Japón provienen del espíritu zen, tales como el arte japonés de las flores y los jardines, la ceremonia del té, el ideas del bushido, etc. Según Thomas Merton: "El Zen tiene por marco al contexto de la historia china y japonesa. Se lo describe como a un fruto del encuentro del Budismo hindú, especulativo, con la practicidad del Taoísmo chino e incluso del Confucianismo. Es estudiado a la luz de la cultura de la dinastía T'ang y según las enseñanzas de varias "casas". Se examina su entrada al Japón, así como su integración con la civilización japonesa. Es entonces que llegan a parecer importantes, incluso fundamentales, muchas cosas relacionadas con el Zen. El *Zendo* o sala de la meditación. El lugar del *Zazen*. El estudio del *Koan*. El traje. El asiento del loto. Los arcos. Las visitas al *Roshi* y la técnica del *Roshi* para determinar si uno ha experimentado un *Kensho* o un *Satori*, colaborando con estos logros". *El zen y los pájaros del deseo*, Kairós, Barcelona, 1999, p. 14.

ambas han tenido una gran influencia en la actividad cultural, artística y política. La visión china está relacionada con la palabra Tao⁸, que significa "camino". El *Tao Te ching*⁹ expresa una armonía natural que lo penetra todo, de la que el ser humano es también una parte. Todo esfuerzo, lucha, deseo desmedido y prisa hay que disolverlo en el flujo inagotable de la naturaleza. El alma humana debe encaminarse hacia la disolución en las fuerzas naturales y en el devenir constante. Según el taoísmo, en el núcleo del ser humano anida la esencia de la naturaleza, ya que somos el resultado del Tao, un proceso de la naturaleza, y vamos a regresar a él:

"Alcanzar la vacuidad es el principio supremo, conservar la quietud es la norma capital; los infinitos seres se desarrollan profusamente, y yo contemplo su (constante) retorno. Innumerable es la variedad de los seres, (mas) todos y cada uno retornan a su raíz. Eso se llama quietud. Quietud es retornar a la propia naturaleza. Retornar a la propia naturaleza es lo permanente; conocer lo permanente es clarividencia; si no conoces lo

⁷ "Actúa sin actuar (practica el no-actuar), ocúpate en no ocuparte en nada". Lao Tse, *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Ed. I. Preciado, Trotta, Madrid, 2006, p. 269. Y el *Zhuang zi* (XV,II) dice: "Por eso se dice que la calma, el silencio, el vacío y el no actuar, son el origen del Cielo y de la Tierra". En la edición de I. Preciado, Kairós, Barcelona, 1996, p. 160. En P. Kapleau leemos: "¿Cómo lucha uno contra su propia mente? ¿No es el Zen *wu-wei* sin tener que luchar?". *Los tres pilares del zen*, Árbol editorial, México, 1990, p. 248.

⁸ "Antes de Confucio el término *Tao* generalmente significaba un camino o una norma de acción. Confucio lo empleó como un concepto filosófico, con el sentido de la norma justa de acción: moral, social y política. Para Confucio, no obstante, el *Tao* no era un concepto metafísico. Para los taoístas, es esto precisamente lo que llegó a ser. Empleaban el término *Tao* con la significación de totalidad de lo existente, equivalente a lo que algunos filósofos occidentales han llamado "lo absoluto". El *Tao* era la sustancia básica de la que todas las cosas estaban hechas". H.G. Creel, *El pensamiento chino desde Confucio hasta Mao Tse-Tung*, Alianza, Madrid, 1976, p. 121. En palabras de Lao zi: "El Tao es vacío, más su eficiencia nunca se agota. Es un abismo, parece raíz de todos los seres". Lao Tse, *ob.cit.*, p. 313.

⁹ El fundador del taoísmo y el presunto artífice del *Tao Te ching* es más que probable que sea una figura legendaria. No tenemos datos ciertos sobre él y algunos eruditos se preguntan si existió. Según la leyenda, se llamaba Lao Tan o Li Er y nació en China meridional; tuvo una conversación con Confucio, que era más joven que él; fue bibliotecario en la corte de los Chou, pero decepcionado de la vida al lado de los poderosos, se dirigió hacia el oeste, hacia lo que hoy es Tíbet. Antes de desaparecer montado en un búfalo, escribió una colección de sentencias y pensamientos conocido como *Tao te ching* y que una traducción académica occidental transforma *Tao Te ching* en *Disertación referente al Justo Principio y su Acción*. El sistema de pensamiento es coherente en su conjunto y ha ejercido una influencia considerable sobre la cultura china.

permanente, en tu ciego obrar hallarás la desgracia. Sólo conociendo lo permanente, es posible abarcarlo todo; sólo abarcándolo todo, se puede ser ecuánime; sólo siendo ecuánime, se puede regir el mundo; sólo rigiendo el mundo, se puede alcanzar la unión con el Cielo; sólo unido el Cielo, se puede alcanzar la unión con el Tao; sólo hecho uno con el Tao, se puede perdurar¹⁰.

El taoísmo desarrolló un profundo amor y respeto por la naturaleza, estableciendo una clara diferencia entre lo que pertenece al mundo natural y lo que pertenece al ser humano. Según los taoístas, lo que es de la naturaleza es principio de felicidad, y lo que es del hombre es causa de todo sufrimiento. Siguiendo en esta línea de razonamiento, el taoísmo llegó a afirmar que el más alto grado de desarrollo espiritual de un hombre se halla en la identificación de sí mismo con la naturaleza, o lo que es lo mismo, con el cosmos: "La concepción china de la naturaleza es una percepción cultural, un esfuerzo consciente por sentirse inmerso en ella, unificarse con el Tao, el camino de la naturaleza"¹¹. La sensación de formar un todo con el universo, la aptitud para oír la voz profunda de la naturaleza es lo que los taoístas consideran que es la suprema sabiduría. El filósofo Zhuang zi nos da un ejemplo de esto:

"El filósofo Tze-k'i estaba sentado, apoyado en una mesita. Miró al cielo, suspiró y cayó en éxtasis, como si el alma y los sentidos lo hubieran abandonado. Yen Ch'en Tze-yu, que estaba a su vera, exclamó: "¿Qué ha sucedido? Un árbol seco parece tu cuerpo, ceniza esparcida tu espíritu; ahora no estás apoyado en la mesita, como lo estabas antes". Tze-k'i responde: "Tu pregunta es oportuna. Súbitamente me he olvidado de mí mismo...; pero comprendeme tú, que oyes sólo la música de los hombres, pero no la de la tierra, o, si logras entender ésta, ¿no sabes entender la del cielo?". Después, invitado por el discípulo, añade: "El aliento del universo es el viento, el cual por sí es inactivo; pero cuando se desata, todas las aberturas resuenan. ¿No has oído nunca su fragor por todos los ángulos de los montes y de las florestas, en las cavidades más deformes de los árboles gigantescos? El viento corre por todos los parajes y grita, resuena, sopla, gime, clama, vocea; la armonía es perfecta: débiles notas, cuando el viento es débil, un continuo *crescendo*, cuando es impetuoso"¹².

¹⁰ Lao Tse, *ob.cit.*, p. 337.

¹¹ F.G. Gutiérrez, "La concepción china y japonesa de la naturaleza en el arte", en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI (1975), p. 78.

¹² G. Tucci, *Apología del taoísmo*, Dédalo, Buenos Aires, 1976, pp. 32-33.

El hecho de que la figura humana no forme un universo independiente, hizo que su belleza espiritual se representara frecuentemente por ciertas plantas: así, el ciruelo, con sus flores blancas, es considerado como un santo por la pureza de su aspecto; el pino simboliza la virtud de la fidelidad, pues no le cambia el correr de las estaciones; el loto al alma que nunca se ha extraviado; y el bambú la sinceridad. Esta unificación del ser humano con las plantas tuvo que tener especial importancia en la representación de la infinitud de la naturaleza, en su interminable variedad. Esto explica, en primer lugar, la representación fragmentaria, sobre todo en la pintura con tinta china, de ciertos rasgos de las plantas, porque el artista quiere así dirigir la imaginación a la esencia de la naturaleza y alejarla de los conceptos ordinarios de la vida; en segundo término, la singular posición del artista que opta por un lugar algo más elevado que nuestra clásica línea de perspectiva, con lo que ésta se pierde. En tercer lugar, además del empleo abrumador de nieblas, vapores y nubes, la falta de simetría en la composición, donde el motivo principal aparece muy desplazado hacia la derecha. La luz y la sombra, los dos conocidos aspectos del Tao, se extienden por todo el universo; la luz es la fuerza positiva, el elemento masculino; la sombra, la fuerza negativa, el elemento femenino. La utilización de los lavados y de la tinta china el pintor oriental pudo representar la luz con el contraste de vapores, nieblas y brumas, con figuras entretejidas que parecen surgir de un sueño¹³.

El confucianismo¹⁴, el taoísmo y el zen contemplan al ser humano como parte integrante de su ambiente y la inteligencia humana como un aspecto de todo el organismo que constituye el mundo natural. Asimismo el cielo y la tierra también forman parte de este organismo; la naturaleza es nuestro padre y nuestra madre, puesto que el Tao por medio del cual actúa se manifiesta originariamente en el binomio yang-yin; es decir, los principios masculino y femenino, positivo y negativo que, en equilibrio dinámico, salvaguardan la armonía del universo. Como dice Lao zi: "En el mundo todos saben por qué que lo bello es bello, y así aparece lo feo. Todos saben lo que es bueno, y entonces aparece lo que no es bueno. Ser y no Ser se engendran

¹³ Véase J.R. Rivière, *ob.cit.*, pp. 218-219.

¹⁴ Confucio es el gran continuador y restaurador de la tradición nacional de China. A él le debemos la salvación de los más antiguos documentos históricos y literarios del pueblo chino. Confucio ha sido venerado durante siglos a causa de algunos textos que no son suyos sino documentos antiguos recogidos en antologías, como los *Clásicos*, o máximas y diálogos transcritos por sus discípulos después de su muerte, como los "Cuatro Libros", a saber: *La Gran Enseñanza*, *La Doctrina del Justo Medio*, *El Libro de Mencio* y *Analectas*.

mutuamente, lo difícil y lo fácil se producen mutuamente, lo largo y lo corto se forman mutuamente, lo alto y lo bajo se colman mutuamente, el sentido y el sonido se armonizan mutuamente, delante y detrás se siguen mutuamente"¹⁵.

Un principio básico en el estudio del zen y de cualquier arte del Lejano Oriente es la no-finalidad. No hay victoria que conseguir, ninguna meta que alcanzar; la prisa, y todo lo que ella implica, es fatal; el mundo no va a ninguna parte; es mejor actuar con calma como hace la naturaleza. Así, la vida sin propósito es el tema constante del arte zen. Desde el instante en que se concibe un objetivo es imposible practicar la disciplina del arte, dominar el rigor mismo de su técnica. Bajo la supervisión crítica y atenta de un instructor se puede llegar a practicar la escritura de caracteres chinos durante mucho tiempo, con actitud de crecimiento¹⁶ sin finalidad, sin atajos porque cada fase del sendero es al mismo tiempo principio y final: "Por paradójico que pueda parecer, la vida con una finalidad carece de contenido y de significación [...] sólo cuando no hay ni meta ni precipitación los sentidos humanos están plenamente abiertos para recibir el mundo"¹⁷.

Aunque los taoístas no tenían tratados formales sobre el arte, su admiración al libre movimiento del espíritu y su idealización de la naturaleza dieron profunda inspiración a los grandes artistas chinos. La mayor parte de las obras maestras de la pintura china son pinturas de animales, paisajes y flores, árboles y bambúes¹⁸. En un paisaje, al pie de una montaña o en la orilla de un riachuelo, podemos ver a un hombre sentado, ensimismado en la belleza de la

¹⁵ *Tao Te ching*, A9 46 II. Lao Tse, *ob.cit.*, p. 163.

¹⁶ "La vivencia estética supone un rendimiento ante algo superior que nos ennoblece. El gran profesor de ese raro arte oriental del "rito" del té, al mismo tiempo que gran señor feudal japonés, Kubori Enshiu, legó a todos los que en aquellas latitudes se preocupan por lo bello, esta memorada sentencia: "Acércate a una gran obra al igual que te acercarías a un gran príncipe". Para captar la belleza debe uno rendirse ante ella, y esperar con la respiración contenida su más mínima expresión". J.A. Ruescas, "Aproximación a una estética de las culturas extremo-orientales", en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI (1975), p. 45.

¹⁷ A. Watts, *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 209.

¹⁸ "La obra "Otoño temprano", pintada por un artista de la Dinastía Yüan, probablemente Ch'ien Hsuan, es una descripción no de las hojas en su gloria breve y colorista, sino de los insectos, las mariposas, las pequeñas ranas que se mueven en la vegetación muerta". F.G. Gutiérrez, "La concepción china y japonesa de la naturaleza en el arte", p. 73.

naturaleza y contemplando el Tao que trasciende a la vez la naturaleza y el hombre.

LA ESTÉTICA DEL PAISAJE

El estilo de pintura denominado por los japoneses *sumi-e*, tal vez perfeccionado en tiempos de la dinastía T'ang (618-906) por los maestros Wu Tao tzu¹⁹ (c. 700-760) y Wang wei (c. 698-759), se practica con tinta china negra sobre papel o seda, y generalmente combina la pintura con un poema.

“La tinta china puede tomar muy diversos tonos, según la cantidad de agua que se le eche, y se la puede obtener en gran número de cualidades y “colores” de negro [...]. Se escribe o se pinta con un pincel de punta muy aguda colocado en un tallo de bambú. Al pincel se lo mantiene derecho sin descansar la muñeca sobre el papel, y sus suaves cerdas le permiten ejecutar trazos de gran versatilidad. Como la pincelada es muy liviana y fluida, y como hay que mover continuamente el pincel sobre el papel absorbente a fin de que la tinta fluya con regularidad, para controlarlo hay que mover libremente la mano y el brazo como si uno estuviera bailando más bien que escribiendo sobre un papel. En una palabra, es un instrumento perfecto para expresar la espontaneidad sin titubeo y un solo trazo basta para “delatar” el carácter ante un observador experto”²⁰.

La gran época formativa de estilo corresponde a la dinastía Sung (960-1279), y está representada por pintores como Hsia Kuei y Ma Yuan²¹. Los

¹⁹ “Como lo expresa el autor del Chieh Tzu Yüan, “cuando la pintura ha alcanzado la divinidad (*shén*) hay un final del asunto”. Una concepción de este tipo puede reconocerse en la historia china del pintor Wu Tao-Tzu, que pintó en una pared del palacio un glorioso paisaje con montañas, bosques, nubes, pájaros, hombres, y todas las cosas como en la Naturaleza, una pintura del mundo verdadera; mientras su patrón el emperador estaba admirando esta pintura, Wu Tao-Tzu señaló una puerta en la ladera de una montaña, invitando al emperador a entrar y contemplar las maravillas dentro. El mismo Wu Tao-Tzu entró primero, haciendo señas al emperador de que le siguiera; pero se cerró la puerta, y el pintor nunca más fue visto. Una desaparición correspondiente de la obra de arte, cuando se ha alcanzado la perfección, se expresa míticamente en otras leyendas, como la de los dragones pintados que volaron de los muros en los que estaban pintados, contada por primera vez del artista Chang Sêng Yu en la Dinastía Liang”. A.K. Coomaraswamy, *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997, pp. 22-23.

²⁰ A. Watts, *ob.cit.*, pp. 211-212.

²¹ “Hsia Kuei y Ma Yuan, dos grandes maestros de la corte de fines del siglo XIII, perfeccionaron un estilo de pintura a tinta muy espectacular, que ha quedado asociado

artistas Sung fueron sobre todo pintores de paisajes, creadores de una tradición de "pintura de la naturaleza". En sus pinturas se percibe: "una veces, la aspiración desesperada de la meditación budista hacia la fuerza innominada que mueve los mundos; otras, la gran paz del solitario taoísta que evoca el alma cósmica, transformación perpetua de las cosas bajo los rasgos de un paisaje hundido en las neblinas o perdido en lontananza. Estas formas de tierras y aguas, de montañas y valles, esfumadas en grises bien tratados, dejan adivinar el Ser universal, tal como lo concibieron los filósofos taoístas y budistas del Extremo Oriente"²².

El paisaje sung y el sumi-e en general, destacan por la relativa vaciedad del cuadro; pero es un vacío integrado en el mismo y no un mero fondo sin pintar. Inspirados por los maestros sung, Japón produjo toda una constelación de grandes pintores sumi-e cuya obra constituye en la actualidad uno de los tesoros más valorados del arte nacional.

Los paisajes de los artistas Sung, Ming o Ts'ing son muy conocidos: montañas escalonadas en la lejanía, árboles de formas llamativas, espesos maticos de bambúes, rocas recortadas de una manera extravagante, gran riqueza de vegetación en las colinas donde el agua es abundante. Estas representaciones han llegado a ser tan comunes que durante mucho tiempo se creyó que eran simples imaginaciones de artistas, pinturas estereotipadas y elaboradas según normas clásicas y tradicionales, sin que respondieran a realidad alguna. Tras minuciosos estudios, los críticos del arte japonés, han demostrado que el paisaje de los grandes pintores chinos o japoneses, así como su estética pictórica, responden a una realidad en la naturaleza.

Para entender la estética de este paisaje, es preciso comprender el sentido de su representación, y, para esto, es necesario conocer las teorías taoístas sobre la naturaleza y las relaciones del ser humano para con ella. En la naturaleza hay un solo reino; conocer el universo es conocerse a sí mismo; fundirse en el cosmos es hallar la Verdad, lograr el Tao, el "gran vacío", y para hallarlo es necesario "no hacer", recuperar la inocencia y simplicidad del niño; para conseguir el conocimiento del Tao hay que ahondar en uno mismo hasta fundirse en un todo con el cosmos.

Esta profunda relación con la naturaleza se halla muy arraigada en el pueblo japonés; aman y veneran el paisaje bello. Según sus creencias, el

con la composición de "una esquina", y juntos son elementos típicos del estilo de paisaje Song meridional". M. Tregear, *El arte chino*, Destino, Barcelona, 1991, p. 95.

²² J.R. Rivière, *ob.cit.*, p. 438.

paisaje moldea el espíritu del hombre a su propia imagen. Los japoneses, fieles a la naturaleza, poseen un arte peculiar de la jardinería, fundamentado en el simbolismo. Un estanque pequeño simboliza el mar; un pequeño chorro de agua evoca un impetuoso riachuelo. El jardín japonés²³, lo suficientemente pequeño como para que una persona sentada lo abarcara, estaba diseñado para estimular la contemplación y su única finalidad consistía en evocar en el espectador un cuadro imaginario del paisaje ideal; dar vida al significado de las esencias ocultas bajo las apariencias externas.

Los jardines paisajistas de los templos y los monasterios japoneses se diseñaron poco después de la introducción del budismo en el siglo VI, procedente de Corea. Su intención era "captar viva" la belleza del paisaje natural. El diseño de jardines se convirtió en un ejercicio religioso²⁴, de forma bastante parecida a la pintura con tinta, la ceremonia del té²⁵ y el arreglo floral.

Cuando el zen se difundió en el siglo XII, estos jardines se simplificaron hasta tal extremo —muchos de ellos se componían principalmente de arena blanca, rocas y ligeros toques de vegetación— que sólo podían apreciarlos quienes poseyeran un cierto grado de conocimiento zen. El paisaje seco es uno de los estilos favoritos de la jardinería zen, porque emplea el espacio de una forma pura y simbólica, con un minucioso diseño de surcos y crestas perfectamente proporcionados, trazados en la arena con un rastrillo de bambú.

²³ Véase G. Nitschke, *El jardín japonés*, Taschen, Madrid, 1999; M. Venturi Ferriolo, *Jardins du Japon*, Chêne, Milan, 1993; S. Newson, *A thousand years of Japanese gardens*, Tokyo News Service, Ltd., Tokyo, 1957; K. Saitô, *Magic of trees and stones: secrets of Japanese gardening*, Japan Publications Trading Co., Tokyo, 1964.

²⁴ "Cualquier violación de las leyes de la estética y la naturaleza provoca la venganza de los dioses. Por ejemplo, si una piedra que debe colocarse horizontalmente se pone vertical, traerá la desgracia. El miedo a despertar la furia de los espíritus rige la elección de los tiempos, distancias, direcciones y relaciones. En resumen, el éxito del jardín no se entiende como seguir unos patrones estéticos positivos, sino como el resultado de no hacer nada malo. En efecto, si no se hace nada malo todo está bien". J. Edward Kidder Jr., *El arte del Japón*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 227.

²⁵ "Tomar-el-té, que es conocido como *cha-no-yu* en japonés y como "ceremonia del té" en Occidente, no consiste sólo en beber el té, sino que abarca toda una serie de actividades, todos los utensilios utilizados, la atmósfera global que rodea al proceso, y por último, lo que es realmente el aspecto más importante: la disposición mental o espiritual que misteriosamente surge de la combinación de todos estos factores". D.T. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 196.

LOS HAIKUS

El haiku²⁶ es un excelente medio de entender la estética oriental, en la cual la naturaleza representa un gran papel. Desde los tiempos más remotos los maestros zen han demostrado ser partidarios de escribir breves poemas gnómicos; lacónicos y directos como sus respuestas a las preguntas acerca del budismo²⁷. Muchos de ellos contenían claras referencias al zen y a sus principios. Ya en el siglo XVII los japoneses alcanzaron la perfección con esta poesía "sin palabras" en el haiku, composición poética japonesa que nace en el siglo XVI como género literario. Su origen está en un poema de 36, 50 o 100 versos denominado *haikai*, cuya composición se realizaba en grupo:

"Se reunían varios poetas, el poeta maestro, o al que se designaba como iniciador, escribía tres versos de 5-7-5, a los que se llamaba *hokku*, y a partir de aquí el siguiente componía dos de 7-7. Así se iba engarzando regularmente los versos hasta llegar al final del poema. El *haikai* tenía un contenido ligero; poema quería decir poesía cómica. El *hokku* del *haikai* se llamó *haiku*, término amalgamado de los otros dos. Lo fundamental del *haiku* es una doble condición. En primer lugar, una cantidad silábica de 17: 5-7-5. Y, por otro lado, la referencia a una estación del año, *kigo*. Así, el poema hace alusión a una realidad cotidiana, a la naturaleza. [...] El *haiku* se alimenta de taoísmo, confucianismo, budismo zen y de la poesía china"²⁸.

Para Issa Kobayashi, el haiku: "Es una intuición que recoge las sensaciones inmediatas. En 17 sílabas no puede haber nada superfluo. Es poesía alejada de la verbosidad, es una simple imagen. Más que decir, sugiere. El lector tiene que completar el sentido"²⁹. Por su parte, R.H. Blyth afirma que los caracteres del *haiku* son: "Olvido del yo (recuérdese la máxima de Tokeda: "Llevar la Nada en el corazón equivale a llevar el Todo", pues tal olvido no es una aniquilación). Soledad: soledad dichosa, aceptada. Aceptación de la

²⁶ Véase Issa Kobayashi, *Cincuenta haikus*, Hiperión, Madrid, 1986; R.H. Blyth, *Haiku*, Hokuseido Press, 4 vols. Tokio, 1950-52; Y. Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, DVD ediciones, Barcelona, 2001; K. Yasuda, *The Japanese Haiku*, Charles Tuttle Company, Rutland and Tokyo, 1960; A. Cabezas, *Jaikus inmortales*, Hiperión, Madrid, 1983.

²⁷ Véase M^a. T. Román, *Un viaje al corazón del budismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

²⁸ Issa Kobayashi, *ob.cit.*, pp. 8-9.

²⁹ *Ibíd.*, p. 9.

realidad. Rechazo del verbalismo y de la verborrea. Rechazo del intelectualismo y del moralismo. Sentido de la contradicción. Humor. Libertad. Simplicidad. Sentido de lo concreto. Amor: no amor sentimental, sino amor bodhisátvico. El tema casi único de los poetas es la naturaleza, sus fastos y sus encantos, por lo demás muy comunes³⁰.

El más célebre de los autores japoneses de haikus fue probablemente Matsuo Bashô (1644-1694). Su primer haiku verdaderamente zen surgió mientras dialogaba con su maestro:

“El maestro le preguntó cómo era la realidad “antes del verde del musgo”, es decir, más allá del mundo de los particulares. Oyendo un ruido, Bashô contestó directamente expresando su mismidad: “Una rana-salta-dentro: !plop!”. Puesto que era poeta, lo transformó entonces en un *haiku*.

Un viejo estanque; ¡ah!
Una rana-salta-dentro:
¡Plop!

Expresa ese momento en el que Bashô era el sonido, y el sonido no era ya exactamente tal, sino una expresión indescriptible de la realidad última. Un *haiku* zen pretende mostrar, en lugar de describir tal realidad. Su forma es breve, para que no se pierda su esencia, y simplemente evoca la mismidad de un momento vivo, para que la mente del lector resuene con la del poeta y para que “saboree” el profundo sentimiento que contiene el momento de la expresión poética³¹.

³⁰ M. Waldberg, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, pp. 170-171.

³¹ P. Harvey, *El budismo*, Cambridge University Press, 1998, p. 317.