

Paisajismo, color y estado de ánimo en la cultura japonesa del período Muromachi

Francisco J. Falero Folgoso¹; Luis González Ansorena²

Recibido el 20/01/2023. Aceptado el 25/04/2023.

Resumen. En el convulso período Muromachi se produce en la cultura de Japón un doble fenómeno de permanencia y de cambio. A la ancestral el culto a la naturaleza, búsqueda de la belleza y armonía, se superpone la austeridad, simplicidad y consciencia de la impermanencia de las cosas que repercute en un oscuro estado de ánimo, una renuncia al color y un “apartamiento” o refugio en las artes como “caminos de paz”, pintura, arquitectura, jardinería, ceremonia del té, artesanía, teatro *Nō*, poesía, frente a una sociedad en permanente conflicto, obteniendo, en aparente contradicción, un enorme desarrollo, no obstante, en paralelo las “artes de la guerra” (*iaidō*, *kyudō*, *kendō*...); caminos ambos que, sorprendentemente, estos últimos convertidos en caminos de paz, subsisten y se practican hoy en día, demostrando así valores universales.

Palabras clave: Período Muromachi; estado de ánimo; armonía; austeridad; apartamiento; artes de la guerra y de la paz.

[en] Landscaping, color, and mood in Japanese culture of the *Muromachi* period

Abstract. In the convulsive Muromachi period, a double phenomenon of permanence and change occurs in the culture of Japan. The ancestral cult of nature, the search for beauty and harmony, is superimposed on austerity, simplicity and awareness of the impermanence of things that results in a dark state of mind, a renunciation of color and a “separation” or refuge in the arts as “paths of peace”, painting, architecture, gardening, tea ceremony, crafts, *Nō* theater, poetry, in the face of a society in permanent conflict, obtaining, in apparent contradiction, an enormous development, however parallel to the “arts of war” (*iaidō*, *kyudō*, *kendō*...); both paths that, surprisingly, the latter converted into paths of peace, subsist and are practiced today, thus demonstrating universal values.

Keywords: Muromachi period; mood; harmony; austerity; withdrawal; arts of war and peace.

Sumario: Introducción. El estado de las artes. Los valores estéticos. La especificidad de lo japonés: estado de ánimo y sociedad guerrera. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Falero Folgoso, F. J.; González Ansorena, L. Paisajismo, color y estado de ánimo en la cultura japonesa del período Muromachi, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 7, 2023, 31-43.

Introducción

El presente estudio tiene como objetivo la reconsideración del conjunto de las artes durante el período Muromachi, 1333-1575, en vistas a valorar la especificidad japonesa de un núcleo común en sus diversas manifestaciones respecto de su filiación continental. Para ello se procederá, en un primer momento, a un trabajo de análisis e interpretación de los principales rasgos de estas artes en un primer momento. Se han centrado en torno a tres dimensiones que hemos considerado sustentan la base de su especificidad en su contexto político-social. En un segundo momento, se analizarán los conceptos fundamentales que los inspiran y que se presentan a modo de valores estéticos, en el sentido occidental de categorías estéticas. Por último, se emprenderá un análisis y valoración social de lo específicamente japonés. Estas dimensiones que han determinado el análisis son el paisaje como categoría estético-antropológica de la naturaleza, el color como concepto de la fenomenología perceptiva y estado de ánimo como concepto de la psicología social.

¹ Francisco José Falero Folgoso es Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de les Illes Balears. Miembro del grupo de Investigación Humanismo Eurasia (HUME) en la Universidad de Salamanca.

E-mail: fj.falero@uib.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4406-3981>

² Luis García Ansorena es Licenciado en Derecho y Doctor en Historia del Arte. Miembro del grupo de Investigación Humanismo Eurasia (HUME) en la Universidad de Salamanca.

E-mail: luis_ansorena@telefonica.net

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1544-1373>

El estado de las artes

Así pues, cuando, en el convulso período Muromachi, con la segunda oleada de influencia de la poderosa cultura china de la dinastía Song y Yuan penetran sus diversas artes, entre ellas la pintura de paisaje monocroma, inspiradas en la simplicidad, austeridad y depuración del budismo Chan. Su objetivo manifiesto es el de procurar un estado de ánimo individual sereno y consciente que encuentran en Japón un terreno abonado en su ancestral culto a la naturaleza, contemplación de la belleza y objetivo final de armonía (*wa*), así como un profundo sentimiento de las cosas (*mono-no-aware*) y consciencia de su impermanencia (*mujōkan*) que impregnan y constituyen la base del sintoísmo y su acendrado sentido social, a la vez que se produce un doble juego de permanencia y novedad en las artes y los valores que las sustentan. Sin embargo, nosotros mostraremos por qué no es correcta la designación de “artes zen”, defendiendo que, más allá de su indudable influencia, son fundamentalmente artes japonesas, reconocidas hasta el día de hoy como tales, a la vez que su pervivencia actual demuestra unos valores universales.

Como ha estudiado genialmente Watsuji Tetsurō en su obra *Fūdo*, la cultura, la religión y el carácter japonés han sido moldeados por la combinación de clima, geografía y paisaje. Clima monzónico y paisaje en el que predominan las montañas y el agua, se reflejan en todos los aspectos de la vida humana en su doble estructura, individual y social. Según Watsuji el clima y entorno de Japón produce un estado de ánimo (*kimochi*) en el que influye decisivamente el radical cambio de las estaciones, una geografía y flora variadísimas y la conciencia de la naturaleza viva, creadora en su fertilidad, pero también destructora, en sus tifones y terremotos que determinan el sentimiento de agradecimiento, temor y sumisión.³ Una conciencia viva de la naturaleza y sus cambios que es clave para descifrar su literatura, como ha señalado Carlos Rubio,⁴ pero también las artes plásticas, la arquitectura, la jardinería, la escultura e, incluso, las artes marciales. Es la exultante belleza del entorno de Japón, cantada por Kawabata Yasunari en su famoso discurso de recepción del premio Nobel «Mi bello Japón» en 1968.⁵

El hecho de que ninguna comarca de Japón se encuentre a más de cien kilómetros del mar, su abundante pluviometría y corrientes fluviales, incluso en sus brumas, hacen del agua (*sui*) un elemento fundamental para la cultura, junto a las omnipresentes montañas (*san*), que conforman el 70 % del territorio y son los lugares en los que moran las divinidades (*go-shintai*) y, por tanto, apropiados como emplazamiento de santuarios y monasterios.

De este modo, las diversas artes plásticas son moduladas por la sutileza de los tonos de la naturaleza y por la suavidad proporcionada por los vapores de su húmedo clima que atenúa los colores delicadamente,⁶ mientras que los embriagadores y deslumbrantes colores de la naturaleza de Japón están compensados por una «reserva» cromática, una discreta suavidad (*shibui*) que se extiende en neblinas sutiles sobre los colores como ha visto Yashiro Yukio.⁷

Señalemos cómo en este período se da una doble faceta de continuidad y cambio. De un lado continúa en Japón la ancestral búsqueda de la belleza, preñada de la nostalgia de la elegancia aristocrática de la refinada cultura Heian, mientras que, a la vez, las nuevas clases sociales, militares y monacales, patrocinadoras de las artes, inspiran nuevas formas de belleza conforme al austero espíritu de los tiempos. Un período que se inaugura con medio siglo de luchas dinásticas y que continuará en permanente estado de guerra civil, desastres y fragmentación territorial y social, produciendo un oscuro estado de ánimo social que agudiza el sentimiento de impermanencia (*mujōkan*), reflejado en el *Genji monogatari*, ahora más que nunca conscientes de estar viviendo tiempos de decadencia (*mappō*), la Era postrera de la Ley, en términos budistas. Sentimiento de la caducidad de lo bello tan semejante al *Weltschmerz* romántico, pero con la particularidad de que, como comenta Donald Richie, quizá sea la única cultura que se alegra de ello.⁸

Por un lado, el naturalismo esteticista siempre está en búsqueda de paz y armonía que inspira a la arquitectura, la jardinería, la pintura, la caligrafía, el arreglo floral, el teatro *Nō*, la ceremonia del té y la artesanía, pero igualmente, en expresión de Umehara Takeshi, la belleza *Gōkan*, samurái, de las «artes de la guerra», fueron facetas impulsadas por las nuevas clases sociales, militares, monacales y una incipiente clase comercial.⁹

Por otro lado, incluso las propias jerarquías militares, sobre todo tras las guerras Gempei, deseaban cultivar las artes de la paz, que ya en el período Kamakura habría desarrollado un sentimiento de inestabilidad y exclusión social derivando hacia una “literatura del apartamiento”, sobre todo en Saigyō, Kamo no Chōmei, Yoshida Kenkō, e Ikkyū Sōjun. Apartamiento que podríamos extender a otros ámbitos, como la pintura, la ceremonia del té, el teatro *Nō*, el arreglo floral, la cerámica o la arquitectura. Se trata, según Donald Richie, de una estética que reprueba su propio tiempo, artistas excéntricos que, como en los artistas de la era victoriana en

³ Watsuji, *Antropología del paisaje* 2016, 47.

⁴ Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 29.

⁵ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 142.

⁶ Suzuki, *El zen*, 185.

⁷ Izutsu, *Hacia una filosofía del budismo zen*, 187.

⁸ Richie, *Un tratado de estética*, p. 42.

⁹ Rubio, *Claves y textos*, 443.

Inglaterra, reprueban los tiempos en los que vivían.¹⁰ Es más, según Michael Dunn, todos los temas tratados en la época en pintura, retratos de Daruma (Bodhidharma), de inmortales daoístas o sacerdotes famosos, paisajes o vistas idealizadas, respondían, frente al permanente estado de guerra, a una huida de la miseria cotidiana de la época y de la espiral de la vida que conduce a la muerte.¹¹

Ese estado de ánimo que añora la paz y busca el retiro en comunión con la naturaleza alcanza a las altas jerarquías en el ámbito de la arquitectura y jardinería. De hecho, el famoso palacio Kinkaku-ji, o *Pabellón de Oro*, en Kioto, se diseñó y construyó, en 1398, como residencia de retiro de Ashikaga Yoshimitsu, de tal manera que, en realidad, la arquitectura gira en torno al jardín y su contemplación, pues toda la construcción, además de su emplazamiento en un bellissimo entorno, se diseña para conseguir vistas específicas del jardín, enmarcados por la austera línea recta de los marcos de puertas y ventanas de habitaciones y pabellones, obedeciendo en este sentido a la idea de que los jardines eran parte integrante de la arquitectura, cumpliendo así con la idea central de la noción del paisaje, diversa de la noción de entorno, conformado por la mirada, cuando («se establece una relación entre sujeto y objeto a través de la mirada que se torna intencionada e instrumental»)¹². El mismo edificio se orienta de tal forma que su imagen dorada se refleje en la superficie del estanque y, desde su planta baja, construida al estilo abierto *shinden* del último período Heian, se orienta al sur, mientras que un amplio corredor porticado se sitúa frente al mayor de los islotes poblados de pinos constituyendo todo ello, como dice Javier Vives, el extravagante contrapunto a unos años de guerras y desastres.¹³

Cien años más tarde, en 1489, el nieto de aquél, Ashikaga Yoshimasa, ahito de la vida política, se refugió en el cultivo de las artes, inspiradas por la sencillez, la moderación y la meditación, representando, según Richie, la personificación de la elegancia y refinamiento que implica la noción de *fūryū*. Para ello construye el Ginkaku-ji, el *Pabellón de Plata*, aún más sencillo y austero que el Kinkaku-ji, con el mismo sentido de retiro y apartamiento y similar estructura, ahora con solo dos plantas, la baja con carácter residencial y la segunda para meditación. Pero ahora se produce una novedad, un nuevo concepto de espacio que habrá de caracterizar toda la posterior arquitectura residencial japonesa. Superando los espacios abiertos del estilo *shinden*, ahora se desarrollan los *fusuma*, módulos de creación de hermosas proporciones que tendrán una gran relación con la pintura y cuya función va más allá de la división espacial y los *shōji*, paneles correderos en las que se utilizaba papel traslúcido para permitir el paso de la luz y que otorga a estos espacios su característica calidez ambiental, poco útiles contra el frío pero de viva función estética y psicológica que crea una atmósfera especial, única en la iluminación de interiores. Para Tanizaki Junichirō ello es característica exclusivamente japonesa por el reflejo indirecto de la luz que proyecta el jardín, sumada a la sombra proyectada por los amplios tejados y los colores neutros de las paredes enlucidas.¹⁴ Lo más importante, a efectos del presente texto, sería el «misterio de la sombra» que además de calmar el ánimo induce a la meditación «concebidos para la paz del espíritu».

Se trata, según Byung-Chul Han, de algo que va más allá de lo estético. Esa «luz de la ausencia» responde a una visión del mundo. Hace referencia, frente a la filosofía de la esencia occidental, al pensamiento extremo-oriental de la “no esencia” (*wu-wu*), asociada al caminar (*Dao, dō*) que, en arquitectura, disuelve las nociones de interior/exterior, contrariamente a la noción occidental de espacio cerrado, en el que el exterior es suprimido y el interior es un “espacio del vacío” o “desinteriorizado”; es una “luz detenida”, “luz quieta”, sin dirección que no deslumbra ni subraya la presencia de las cosas, sino que “las sumerge en la ausencia”.¹⁵ Lo cual enlaza con la función del color blanco en los fondos de la pintura *sansuiboku-ga* y la arena blanca en los jardines *kare-sansui*. El papel blanco, vacío, se opone a las coloridas ventanas con vitrales occidentales. La luz blanca, mate, actúa como la nieve en el margen del río; sumerge todo en una atmósfera de vacío y ausencia.

Los jardines del período Muromachi se impregnan también de esa doble característica que atribuimos al período: de un lado la continuidad en la creación de espacios que recrean un fragmento privilegiado de la naturaleza creados desde el período Nara y Heian, con sus islas y lagos practicables en barca y, de otro, la novedad del jardín seco, *kare-sansui* que culminará en el famoso jardín de Ryōan-ji, fruto de un proceso que pasa por los jardines correspondientes a los antedichos Kinkaku-ji y Ginkaku-ji, ahora más modestos en dimensiones que los creados en el período Heian. El Kinkaku-ji representa la continuidad del tipo de Heian, aunque ahora se ha tenido en cuenta, a la hora de diseñar y conjuntar arquitectura y jardín, además de la perfecta compenetración con la naturaleza circundante, la orientación de cada espacio para conformar vistas específicas del jardín, incluida la contemplación de la luna, a cuyos efectos se construye un corredor sobre el lago, expresamente dedicado a estos efectos¹⁶, mientras que el de Ginkaku-ji presenta la novedad de ser el primer jardín de los llamados de paseo, para disfrutar de distintas vistas, con un estudio pormenorizado de la composición cromática formada por rocas, musgos, árboles y arbustos conjuntados por su floración, mientras

¹⁰ Richie, *Un tratado de estética*, 57.

¹¹ Dunn, “Japón”, 512.

¹² Maderuelo, 2005, p. 37

¹³ Vives, *Japón y su arte*, 94-99.

¹⁴ Tanizaki, *El elogio de la sombra*, 37- 42.

¹⁵ Han, *Ausencia*, 39-42.

¹⁶ García Gutiérrez, *El arte del Japón*, 308.

que, por otra parte, en la ladera de una pendiente de la parte superior se construye un paisaje seco, en donde, por primera vez, el mar y la correspondiente isla se representan con arena.¹⁷

Desde el interés de este trabajo, en la evolución paisajismo, debemos destacar del jardín de Tenryū-ji, en Kioto, en la reforma llevada a cabo en 1344 por Musō Soseki, porque, recibiendo una gran influencia de la pintura de paisaje, pero ahora primando la visión en profundidad, mediante la creación de planos superpuestos, con aprovechamiento de las montañas del fondo, *shakkei*, se propone como imagen de contemplación con vistas secuenciales al modo de un verdadero *emakimono* tridimensional, en el que cobran gran protagonismo las formaciones rocosas que anuncia el nuevo tipo de jardín, novedad que recoge también el jardín de Saihō-ji, diseñado también por Musō Soseki en 1339, popularmente llamado Koke-dera, por la espectacular alfombra de diferentes tipos de musgo que tapiza su terreno, pero, sobre todo, por el protagonismo de las rocas, especialmente en la creación de una cascada pétreo, todo ello específicamente destinado, y aquí radica la fundamental, no ya a la contemplación estética, sino a la meditación y, por lo tanto, considerado como la primera manifestación de jardín *kare-sansui* una nueva manera de interpretar la naturaleza en su más simple y depurada abstracción que culmina en el famoso Ryōan-ji.¹⁸

Se han planteado diversas interpretaciones sobre el significado de Ryōan-ji, desde la vista de un paisaje marino en miniatura, cuyas arenas rastrilladas representarían el agua y las rocas islas o un paisaje de montañas envueltas en niebla, hasta la escena de una tigresa con sus cachorros atravesando una corriente de agua. Y, en último término, se le atribuye un contenido simbólico, el de sugerencia de la vacuidad, la unidad fundamental de todas las cosas y el juego del *yin* y el *yang*. Se trata así, de una interpretación budista por la que es un camino de iluminación para quien lo contempla, induciéndole a intuir el principio principio de *vacuidad*, (*śūnyatā*). La superación de todas las contradicciones y la final consecución de la verdad absoluta (*pragñyā*)¹⁹ y la conciencia de la unidad fundamental de todas las cosas, en una percepción bajo una luz nueva, distinta de la del hombre ordinario.²⁰

Pero existe al respecto otra línea de pensamiento que se aleja de la interpretación simbólica y que a nuestro entender se adecua mejor al mundo japonés. Según Tsudzumi Tsuneyoshi el jardín de piedra japonés, muy influido por la pintura en blanco y negro, con su desprecio de lo sensual y gusto por la sencillez y renuncia a todo color, estaba también condicionado por el escaso espacio disponible, lo que acarrea el peligro de resultar un jardín de juguete. Este peligro se conjura mediante el empleo de rocas especialmente expresivas por sí mismas, sin darles ningún significado simbólico. Las piedras en sí mismas, son lo bastante bellas sin darles significación alguna. Esta idea se puede comprobar en el tratado Tsukiyama-Sansui-den de Sōami que da absoluta preferencia en la composición a la disposición de las piedras por su propia configuración.

En la misma dirección, si el símbolo nos señala un misterio oculto, no sería éste el caso en Ryōan-ji, porque no conduce a otro sentido, a algo intangible y nouménico opuesto a lo sensible y fenoménico. Sería precisamente la falta de exuberancia, el silencio predominante en este jardín lo que le hace ser inagotable, produce en el espectador una posibilidad infinita de saboreo en sus múltiples variaciones, como nos recuerda Phillippe Julien esta idea pertenece a una larga tradición en la estética oriental, pues ya en el siglo IX, Si Kongtu afirma que «lo exuberante se marchita, lo insípido se adentra en lo profundo», y profetiza a quien esto acepte que «se colmará su corazón de belleza inagotable».²¹ Así, no hay nada que descifrar; ninguna revelación: «todo Mensaje da lugar al silencio».²² Se trataría de una intuición que sobrevuela dichas doctrinas fundamentada en el tradicional culto a la naturaleza y su belleza que inspira desde los primeros tiempos el primitivo sintoísmo: «la inmersión en la naturaleza guía la mente desde el mundo terrenal hacia el mundo superior».²³

Lo cierto es que el Ryōan-ji se compone de quince rocas muy específicas, cuidadosamente seleccionadas, con una personalidad individual agudísima y, sobre todo, muy bellas y antiguas, como montañas en miniatura modeladas por el paso de tiempo que se inscriben ante todo en lo que se ha llamado el «naturalismo estético» japonés. Y entre las propias rocas existe una relación de diálogo y tensión, como notas musicales que subrayan el silencio del espacio vacío, bello (*yohaku no bi*) por sí mismo,²⁴ y que fluye portado por las ondas que representan el agua, -da lo mismo si en forma líquida o de niebla-, induciendo al espectador a sentir un profundo estado de ánimo de armonía y calma. Pero una calma tensa; una calma muy atenta; en expresión de Ueda Shizuteru un «estado de conciencia concentrada» aunque «abierto a la apertura infinita».²⁵ Estado de ánimo armónico que ha de trasladarse posteriormente a la vida cotidiana. Eso es la «vía».

Añadiremos además un aspecto tradicional, central en el sintoísmo: la limpieza. Todo el escenario está hermosamente limpio. Así, el espectador, controlando postura y respiración, se sumerge mentalmente en el

¹⁷ Nitschke, *El jardín japonés*, 86.

¹⁸ Vives, *Japón y su arte I*, 2262-2298.

¹⁹ Julien, *Elogio de lo insípido*, 132-133.

²⁰ Izutsu, *Hacia una filosofía del budismo zen*, 177.

²¹ Si, *Las veinticuatro categorías*, 83.

²² Julien, *Elogio de lo insípido*, 137-138.

²³ Ono, *Sintoísmo*, 129.

²⁴ Weiss, *Zen landscape*, 83.

²⁵ Ueda, 2004, p. 38.

paisaje y limpia su mente (*misogi*) del polvo de lo cotidiano, como un espejo y «sin ninguna significación escondida».²⁶

Otro camino, *dō* o *dao*, específicamente japonés y sin parangón en la cultura china, se inicia en este período: la ceremonia del té (*chanoyu*) en donde, por su propia naturaleza de reunión de invitados en torno a unas determinadas reglas estéticas y éticas, se acentúa lo social. Los mismos aspectos que venimos exponiendo, sobre paisajismo, color y estado de ánimo, unidos a esa capacidad de adaptación de los artífices y estetas japoneses y sus patronos al entorno y objetivos perseguidos en el arte de la jardinería, hace que, en los espacios creados para la ceremonia, el jardín se convierta en camino o senda (*roji*) destinado a la preparación de un estado de ánimo sereno, separado de las tensiones cotidianas del celebrante y sus invitados. Ceremonia y entorno iniciados por Musō Soseki y Murata Jukō y, sobre todo, Sen no Rikyū (creador de los estándares estéticos que asociamos con el arte tradicional japonés²⁷ bajo los principios de simplicidad, pobreza, naturalidad y serenidad de ánimo. Y, trascendiendo lo estético, se convierte en una ética destinada a inspirar la vida cotidiana, convirtiendo el teísmo en una religión del arte de vivir.²⁸

Así, el carácter lujoso en sus utensilios y entorno de la cultura del té, proveniente de China, se transforma, de conformidad con el espíritu austero del período Muromachi, en donde desde el suelo hasta el techo, todo tiene un color sobrio, incluso los vestidos de los invitados y en donde ni un gesto ni una palabra rompen el objetivo final: la creación de armonía. La simplicidad y refinada pobreza (*wabi, hie*) se plasma en la ausencia de colorismo en la senda, (*roji*), con empleo de austeras piedras pasaderas no manipuladas, uso de árboles o arbustos de hoja perenne y sin floración. Su interior está vacío, excepto el *tokonoma* en el que se instala un *kakemono*, pintura o caligrafía, un recipiente y un solo elemento vegetal acorde con la estación; la cerámica (*chawan*), que obtendrá su máximo desarrollo en el período Momoyama, muy variada según las diversas escuelas, pero siempre irregular, asimétrica, sencilla, incluso imperfecta, aunque con texturas en realidad muy sofisticadas y tonos de color extremadamente sutiles y elegantes. Así, el arte del té constituye en Japón un auténtico *Gesamtkunstwerk* en el que concurren pintura, caligrafía, cerámica, laca, artesanía en madera, arquitectura, diseño, poesía, cocina, arreglo floral, jardinería y coreografía gestual por su alta ritualización.²⁹

Y esa tendencia general a la austeridad, simplicidad y depuración tiene en el ámbito de la pintura también su cumbre en el período *Muromachi*, cuando aparecen una serie de artistas excepcionales: Josetsu, Shūbun, Sesson o Sesshū, directos herederos de la pintura de letrados de las dinastías Tang, Sung y Yuan chinas, pero que desarrollan un arte personalísimo que sigue hoy día inspirando un estado de ánimo sereno en el espectador. Su obra recoge la idea de que la belleza de la naturaleza es imposible de describir, por lo que es mejor sugerir, fundamentalmente mediante la contraposición entre el espacio abierto mediante aguadas,³⁰ que vivifican sutilmente la superficie del papel, en sugerencia del vacío y pinceladas firmes y espontáneas en representación de rocas, montañas o cualquier elemento de la naturaleza, en una depuración que llegó a asomarse a la abstracción³¹. Es importante reseñar que, en la visión de estos artistas, no solo la belleza natural existía en los grandes espacios paisajísticos, sino que, en realidad, la grandiosidad de la naturaleza se podía describir a través de una sencilla hoja de bambú o una flor.³² Todo fragmento de la realidad hace referencia al conjunto. Un fragmento de la naturaleza fuerza a la mirada a extenderse más allá del cuadro, haciendo alusión a lo infinito.³³ Por ejemplo, ese hito de la estética universal que es «paisaje hecho al estilo *hatsu-boku*» de Sesshū, de la que se ha dicho representa mejor que ninguna el principio de *vacuidad* (*śūnyatā*.)

Del mismo modo, hemos de revalorizar las obras pictóricas de la época más coloristas, aunque siempre comedidas y elegantes, como en Kanō Masanobu o Kanō Motonobu. Porque, cómo no conmoverse ante la escena plasmada por Kanō Masanobu en «Escena popular entre los árboles *momiji*». Igualmente, «Escena de los caballeros en palacio», representa genialmente la íntima relación en la estética japonesa entre la pintura, el paisaje y la arquitectura, presentando aquí esa magnífica continuidad entre el espacio habitacional, el jardín y la naturaleza.

Al igual que la pintura, este período sufre la influencia de la China de las dinastías Song y Yuan en la cerámica, importada en gran número y muy importante en torno a la cultura del té, que pasa de ser una costumbre saludable en la cultura china a formar un método o *dō* específicamente japonés, igual que su artesanía, sobre todo en la escuela Seto, mediante técnicas, materiales y, sobre todo, una sensibilidad estética que aúna sencillez con una sutil sofisticación en tonos y texturas.

Especial importancia reviste la técnica de los objetos de laca que en Japón se remonta al período Jōmon; alcanza ahora una perfección y diversidad inusitada y, de nuevo, específicamente japonesa, el *maki-e*, con superposición de varias capas de laca, en principio transparente, pero frecuentemente mezclada con pigmentos

²⁶ Han, Ausencia, 107.

²⁷ Richie, *Un tratado de estética*, 34-35.

²⁸ Okakura, *El libro del té*, 28.

²⁹ Weiss, *Zen landscape*, 12.

³⁰ Cheng, Vacío, 160.

³¹ Dunn, «Japón», 513.

³² Vives, *Japón y su arte*, 2419.

³³ Tsudzumi, *El arte japonés*, 87.

negro o rojo, entre las que se forman dibujos decorativos con polvo de oro o plata, destinados a muy diversos usos, como vajillas, cajas para utensilios de caligrafía, o receptáculos (*sagemono*) de uso personal³⁴ dibujos en donde, de nuevo, suele ser protagonista la naturaleza, al plasmar representaciones de paisajes o elementos naturales,³⁵ con frecuencia de una excepcional belleza, como es de ver en la mesa de escribir hoy en el Museo Nacional de Tokio en donde la unión de una sofisticada técnica artesanal con la pintura ratifica así el principio de indelimitación entre las diferentes artes que se aproxima la estética occidental de la *Gesamtkunstwerk*. Igualmente, empujada por la cultura del té, se desarrolla una rica artesanía en la creación de adminículos destinados al uso directo, como las marmitas de hierro o linternas metálicas, mientras que en todas ellas vuelven a ser adornadas con motivos de la naturaleza, como caballos, árboles o bambú, siempre con gran austeridad en el color que, en los objetos antedichos, se limita también a sutiles gradaciones en blanco y negro.³⁶

La escultura no tiene demasiada trascendencia en este período, excepto en las máscaras o caretas, de gran valor, destinadas a ese nuevo e importantísimo arte que será el teatro *Nō*.

De nuevo en aparente paradoja, es durante este belicoso período cuando se desarrolla el arreglo floral (*ikebana*) como arte independiente, aunque con orígenes en el muy antiguo culto japonés a las flores, en sí tan cercanas a la idea de transitoriedad y alimentado por la creencia ancestral de la fuerza vital (*tama*) de las plantas. Tiene sus antecedentes directos en las ofrendas de flores en los altares junto a las imágenes de Buda del período Nara, los concursos de flores (*hana-awase*) en el período Heian, continuadas ahora por los Ashikaga, sobre todo Yoshimasa, en las Fiestas de flores (*kakai*) y deviniendo en un auténtico camino, *dō*, que, como es sabido, ha perdurado en el tiempo a través de numerosas escuelas hasta la actualidad. Es un camino o método en el que se requiere, además de un largo aprendizaje y paciencia, un especial recogimiento y concentración, y «un estado anímico unido al corazón de la flor», teniendo su función suprema en la consecución de la «armonía consigo mismo, el entorno y con el universo entero».

La caligrafía, también este período, se constituye en camino de autodisciplina y perfección (*shodō*) para los mismos pintores, pues pintar y escribir son en realidad la misma cosa, con un continuo trasvase de técnicas de pincel y trazo y principios estéticos de uno a otro, incluida la obligada armonía entre las formas y la fundamental importancia del espacio vacío. La caligrafía, imposible de corregir, se convierte así en una demostración evidente y palpable del estado de ánimo del artista, así como su grado de maestría. Es muy importante en este período, de nuevo, la influencia de la cultura del té y su desarrollo del *tokonoma* que, a su vez, concede enorme importancia al *kakemono*, rollo vertical con una caligrafía que, evidentemente, es muy valorada si ha sido realizada por un maestro reconocido.³⁷

También en el período Muromachi, sobre todo de la mano del poeta Sōgi, prosperó, paralelamente a la ceremonia del té, una forma de poesía eminentemente social, el *haikai no renga*, patrocinado de nuevo por los Ashikaga. Se trataba de versos encadenados de *waka*, el poema tradicional japonés con medidas de 5-7-5-7-7 (que daría origen al famoso *haiku*), en los que participaban varias personas, bajo unos estrictas normas y principios estéticos.

Los valores estéticos

Así, una vez realizado el análisis descriptivo de las artes que prosperan en este período, podemos pasar a enumerar los valores que las informan y términos que los designan, consecuente con la gran desconfianza japonesa hacia la abstracción o pensamiento sistemático y, por ello, formada, más que por un discurso lógico o estructura organizada, por una red de asociaciones.³⁸

En este período se da igualmente no la sustitución, sino una superposición de valores estéticos, aunque ahora el espíritu del tiempo, militar y monacal, produce un cambio en la propia concepción de la belleza, caracterizada por su imperfección, naturalidad, frialdad (*hie*), austeridad (*wabi*), y solitaria (*sabi*);³⁹ una belleza melancólica, fiel reflejo de una sociedad en situación de perpetuo conflicto, tanto territorial, como social.

La suave melancolía que impregna la estética del período Heian se acentúa en el oscuro estado de ánimo general del período Muromachi, cuyos estetas acuñan el término *shibui o shibumi*, referido a algo astringente, seco, falto de color, sutilmente desabrido, o amargo, a la vez que elegante, sutil y modesto, que, en contraposición con el gusto vulgar, *dulce (amai)*, solo puede ser captado por las personas refinadas;⁴⁰ noción estética que también tiene su dimensión social, porque distingue a la gente de buen gusto del pueblo común que prefiere o dulce y colorido. *Shibui* es una belleza tenue que ha de ser descubierta por un espectador educado en

³⁴ Dunn, "Japón", 52.

³⁵ Tsudzumi, *El arte japonés*, p. 107.

³⁶ García Gutiérrez, *El arte del Japón*, 329-333

³⁷ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 292-301.

³⁸ Richie, *Un tratado de estética*, 14.

³⁹ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 74.

⁴⁰ Richie, *Un tratado de estética*, 14.

una especial sensibilidad y un estado de ánimo que requiere de un refinamiento adquirido pedagógicamente, porque no se ofrece a primera vista. Se trata de un valor estético muy relacionado con los muy conocidos valores *sabi*, lo afectado por el paso del tiempo, y *wabi*, derivado de *wabu*, desvanecido, referido a un estado de pobreza. Y, en todo caso, todo ello, hace referencia a un modo de vida humilde.

A su vez, estos valores se encuentran muy relacionados con otro valor estético fundamental en este período: *yūgen*, compuesto de *yū*, lo tenue, en penumbra y *gen*, oscuridad. *Yūgen* hace referencia a lo profundamente misterioso que, conforme al contexto, puede adquirir un sinfín de matices: misterio, oscuridad, profundidad, elegancia, ambigüedad, tranquilidad y tristeza. En el período que nos ocupa, el gran protagonista de este concepto es el genial dramaturgo y esteta Zeami Motokiyo (1363-1443), que entiende este término como la unión de «belleza elegante y tristeza humana»,⁴¹ ante lo inexorable de la muerte, conceptos expresados en este poema suyo:

Hojas purpúreas comienza a caer
sobre la falda de una montaña,
mientras llueve al atardecer
y un ciervo empapado
llama solitario a su compañera.

Zeami entendía *yūgen* como lo misterioso y sutil, opuesto a lo obvio; «como un árbol, solo que sin florecer», que en el *Nō* se traduce como la elegancia natural con que se mueve un niño y la grave dignidad con que se comporta un noble. Pero, sobre todo, hace referencia, de nuevo, a la ausencia, a lo no dicho y solo sugerido que en la mente del espectador se prolonga hacia el infinito o, en términos filosóficos, hacia la *vacuidad*.

Así, la misma austeridad respecto al color, sugerencia, simbolismo y misterio que la pintura de paisaje monocroma inspira el teatro *Nō* en la simplicísima puesta en escena, en donde, a la luz de linternas, todo, hasta los lujosos trajes del vestuario habitual, adquiere un fulgor mate para así, con el mismo objetivo que la pintura, mediante determinadas reglas y técnicas, metáforas y simbolismo, sugerir una realidad superior irrepresentable. De hecho, la actuación del protagonista, *shite*, debe ejecutar sus lentos y ceremoniales movimientos, según Zeami, como el vehículo de una memoria poética desvanecida, la cual, enfrentada al paisaje exterior, desvela, por medio de sutiles y poéticas reflexiones “el paisaje interior”. Es de señalar que, en todo caso, tanto en pintura, jardinería, teatro o poesía, se obliga a espectador a preguntarse qué sea eso que la obra señala pero no presenta; indeterminación semejante a los espacios vacíos en pintura, pero también de la inexpresividad de las máscaras *Nō*, que, precisamente, permite al actor expresar cualquier sentimiento o estado de ánimo. En definitiva, una belleza fría y distante, muy ostensible en el desarrollo de las diversas artes en este período que buscan percibir las vibraciones secretas de las cosas⁴² o, como diría posteriormente el gran Matsuo Bashō: «*Saigyō* en *waka*, *Sōgi* en *renga*, *Sesshū* en *sumie* y *Rikyū* en la ceremonia del té... es una misma cosa».⁴³

Uno de los valores permanentes de la estética japonesa es la elegancia para la que se acuñan diferentes términos, siendo muy relevante en este tiempo los de *fūryū*, *yūgen*, *wabi-sabi*, *yojō*, *yohaku*, como continuidad, en definitiva de *masurao-bi* y *miyabi* de la época Nara y *fūryū*, *ga*, *okashi* del período Heian; noción que tendrá posteriormente, en el período Tokugawa las variantes *sui*, *iki*, *tsū*. Elegancia, que, en realidad, se prolonga hasta la modernidad, desde la poesía de Yosano Akiko o la sensibilidad de Natsume Sōseki, hasta la obra de Kawabata Yasunari, Ōe Kenzaburō y Mishima Yukio.

La noción de *fūryū* se aplica habitualmente a la elegancia aristocrática del período Heian en su culto a la belleza como signo de distinción de clase. Pero en época medieval absorbe el tinte austero de la época y continúa ejerciendo como categoría, porque, si hemos afirmado que una de las características de esta época es la tendencia al apartamiento a fin de evitar la conflictividad, esta noción hace precisamente referencia a la separación de lo mundano y lo vulgar, incluso implica un estilo de vida estético en una inversión de los valores mundanos que toman la forma social de la cotidianidad, siempre en un retorno a la belleza natural en colaboración con el arte, de tal manera que en *fūryū*, naturaleza y arte son cara y cruz. Así, entra de nuevo en el juego de la constancia y el cambio en la estética japonesa o, en expresión de Kuki Shūzō la «bidimensionalidad de “variación” e “invariabilidad”», en tanto en cuanto hace referencia, de un lado, a la sensibilidad del momento, es decir, a la moda y la necesidad del cambio en las formas del arte y, de otro, a la «corriente subterránea», invariable, que destruye lo cotidiano y persigue incansablemente la verdad estética. Prueba de la permanencia de esta categoría la encontramos en la reivindicación del gran Matsuo Bashō: «Los que aprenden *fūryū*, en mi casa».⁴⁴

La afirmación generalizada de que en el período que nos ocupa preponderó la pintura monocroma o carente de color ha de ser matizada. Efectivamente, tanto en pintura como en jardinería, la austeridad del blanco y negro o, mejor dicho, sus infinitos matices, provocan -o permiten- un extraño fenómeno: los colores, previamente

⁴¹ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 103-104.

⁴² Cheng, *Vacío y plenitud*, 20.

⁴³ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 306.

⁴⁴ Kuki, *Iki y fūryū*, 139-143.

eliminados, reaparecen sutilmente en la mirada del espectador. Y ello es posible precisamente porque la ausencia de color acoge todos los colores; tanto el blanco como el negro constituyen, por adición o sustracción, la suma de todos los colores, es decir, todo el espectro de color.⁴⁵

Aquí la noción de ausencia es muy relevante. La ausencia de color permite formarse en la mente del espectador los colores en su infinitud de matices. Al contrario, la presencia de los muchos colores satura la mente. El *Tao-Te Ching* ya dice que «Los cinco colores pueden cegar la vista a un hombre. Los cinco sonidos, apagar su oído. Los cinco gustos, dañar su paladar».⁴⁶ Así, en la pintura monocroma como en la jardinería *sansui*, pero también en la poesía, la cerámica, el teatro *Nō* o la ceremonia del té, lo más importante es lo que no se presenta, escribe o expresa: porque sugiere lo que de por sí es irrepresentable: la vacuidad, el *dao*; de donde surge todo lo que existe y a donde volverá finalmente todo. Por eso dice Byung-Chul Han que el jardín seco japonés es un jardín de ausencia y vacío, señalando que, a pesar de la ausencia, no solo de flores y árboles, sino de seres humanos, irradia vitalidad, vitalidad paradójica, en cuanto que vivifica la naturaleza al secar su alma.⁴⁷

Sin embargo, hemos de relativizar esta descripción simplista de las diversas épocas. La estética del período Heian, efectivamente, fue colorista, pero, más allá del color, (con ciento setenta denominaciones), se apreciaba la suma elegancia de los sutiles cambios de tono, siempre condicionados e inspirados por la naturaleza y la suavidad de la atmósfera en Japón. Suavidad y elegancia (*miyabi*) que conforman la constante búsqueda de armonía (*wa*), característica permanente en la estética y la ética japonesa y en cuyo gusto estético basado en la moderación, tranquilidad y calma de los colores delicadamente atenuados y matizados. Moderación y elegancia que subsiste en el colorismo de los salones públicos de castillos y palacios del período Momoyama, mientras que permanece la espiritualidad de la monocromía en las habitaciones interiores, como es de ver en las sutilísimas pinturas de Hasegawa **Tōhaku**.

La especificidad de lo japonés: estado de ánimo y sociedad guerrera.

Por todo ello es necesario señalar que todas las artes desarrolladas en Japón tienen un objetivo inicial: la consecución de un estado de ánimo individual en calma, a través de la meditación y disciplina personal, pero, en último término, el objetivo final es la armonía social.⁴⁸ Porque «este polisémico y omniabarcante *wa* es el auténtico dios del ciudadano japonés y la única premisa de la vida social y política».⁴⁹ La consecución, a partir de lo individual, de un estado de ánimo social de serenidad y ausencia de conflicto, porque ser un individuo equivale a ser intrínsecamente comunal. Esta dimensión social se muestra en la ancestral cultura de la limpieza individual, muy anterior al pretendidamente omnipresente budismo zen. Se enraza en el sentido de colectividad a que el pueblo japonés se vio abocado en torno a la siembra y recogida de las cosechas y, ausente la noción de pecado individual como carga interiorizada, predomina la dimensión social de la falta, ofensa, delito, crimen o pecado (*tsumi*) que, por ello, incluso puede ser producida inconscientemente. De hecho, el bien y el mal lo son desde la perspectiva social: el bien no es otra cosa que la operación de las fuerzas del individuo en beneficio de la comunidad mientras que el mal opera en sentido contrario y daña el entramado social. De ahí los ceremoniales colectivos de expiación. En todo caso, en la cultura *shintō*, tan interiorizada en lo cotidiano en Japón, el mundo se haya en permanente estado de construcción, caminando del caos al orden y en el cual la participación humana es esencial. Lo «sucio», corrupto o simplemente el «polvo de lo cotidiano» manchan el espejo de la mente o, dicho de otro modo, se interpone en el camino tendente a conseguir un *kiyoki akaki kokoro*, un «corazón puro y rojo». Teniendo en cuenta que el término *kokoro* es más que corazón, incluso más que «corazón y mente» por los que se suele traducir. *Kokoro* indica una cierta actitud volitiva, una predisposición o actitud. El filósofo Kasulis lo traduce como un «corazón atento», que es el espejo que refleja el mundo habitado por los *kami*, reflejo que es empañado por la suciedad de lo cotidiano. Y es precisamente la naturaleza la que contiene, en la religión sintoísta, el elemento fundamental de pureza para reconducir al hombre a su seno o el «regreso a casa», inmersos en la naturaleza, con un corazón sincero (*makoto no kokoro*).⁵⁰

Paralelamente, hay un aspecto fundamental en este período que se suele obviar: además de, en los términos usados por González Valles, los «caminos de la paz» mencionados, se produce un enorme desarrollo de las «artes de guerra», dándose la excepcional circunstancia de que esas artes de la guerra siguen practicándose hoy en día transformadas en caminos de paz: *Iaidō*, *Kendō*, *Kyudō*, *Aikidō*, en métodos de autodisciplina y creación de armonía individual y social.

Y un aspecto muy importante al que quizás la bibliografía no haya prestado suficiente atención es el sentido del humor, innato igualmente en el pueblo japonés que en el ámbito plástico se inaugura, al menos demostrable

⁴⁵ Lazaga, *Los valores estéticos*, 140.

⁴⁶ Lao-Tse, *Tao-Te Ching*, 40.

⁴⁷ Han, *Acerca de la cultura y filosofía*, 62-65.

⁴⁸ Iwao, *Budo*, 37-40.

⁴⁹ Falero, *Aproximación a la cultura japonesa*, 14.

⁵⁰ Falero, *Aproximación a la cultura*, 92 y 110-112.

materialmente, con el rollo humorístico de *Toba Sōyō* (1053-1140) en el que se representan satíricamente a hombres y mujeres de clases diversas, incluidos cortesanos, representados por monos, liebres, zorros, ranas, reconocibles como cortesanos por sus paródicas vestimentas y el juego que practican.⁵¹ Este sentido del humor ya se encuentra en el optimismo del sintoísmo y se acentúa con el budismo. Efectivamente, podemos observar, sin salir de la pintura monocroma, que, con frecuencia, los maestros budistas se ríen de sí mismos. Esa actitud, ese estado de ánimo, ya aparece en la pintura china, mostrando a Bodhidharma en forma de caricatura o monjes en actitudes humorísticas como «Hui Neng rasgando las escrituras» de Liang K'ai, en torno al 1200 o, aún antes, «Monje ch'an en meditación» de Shin-k'o, del siglo X o, ya en Japón, franca hilaridad en «Han-san y Shin-te» atribuido a Shūbun.

Las risas provienen de la clara conciencia de lo presuntuoso que es intentar comprender la vacuidad, lograr el *satori* o nirvana, pero también esa propia conciencia de la vacuidad, la impermanencia y la unidad fundamental de todas las cosas que diluye el yo; tanto entre el yo y las cosas (por eso es posible fundirse en contemplación con los objetos), como entre los individuos, produciendo auténtica hilaridad el mero hecho de la propia subjetividad. Por eso dice Byung-Chul Han que el vacío des-interioriza el yo para convertirlo en una cosa amiga que se abre como una fonda. Por eso el diálogo entre sabios nombra al otro como a sí mismo: «Cómo te llamas, preguntó Huiji a Huiran. Huiji, contestó este. Pero ¡si Huiji soy yo! Entonces mi nombre es Huiran. Ja,ja,ja».⁵² Pero lo más importante es que el diálogo acaba en risa. El desprendimiento de uno mismo provoca la risa. Por eso el anciano del último cuadro de las muy conocidas ocho escenas de *El buey y el pastor*, se está riendo.

Generalmente, los historiadores y críticos han identificado las artes desarrolladas en este período con la filosofía y la praxis del budismo zen. Sin embargo, algunos autores han señalado la exageración, cuando no la inconveniencia, de llamar zen a estas artes. Por ejemplo, Wybe Kuitert duda sea correcto aplicar la expresión “arte zen” a los jardines *kare-sansui*, mientras que Karl Henning lo encuentra desmesurado. Según el primero, esta atribución se debe a un malentendido provocado por Suzuki Daisetz, Nishida Kitarō y, singularmente Hisamatsu Shin'ichi, cuando, en realidad dichos jardines podrían ser explicados simplemente por el afán de imitación de Japón de la jardinería china.⁵³

Del mismo modo Kasulis ha puesto de manifiesto la incorrección de afirmar, como hace Suzuki Daisetz que los principios de naturalidad y simplicidad fueron importados por Japón a partir de la depuración del arte y austeridad de vida del budismo *chan* chino. Porque la simplicidad y la naturalidad existen en Japón desde tiempos primitivos. Al contrario: el zen se simplificó en contacto con la cultura japonesa porque la sencillez y naturalidad de los santuarios sintoístas, por ejemplo, Ise, fueron muy anteriores a la aparición del zen en el siglo XIII; sencillez que, de hecho, ya aparecía en la cerámica del período Yayoi, un milenio antes de la importación del té.⁵⁴

Y es que, como dice Vicente Haya, se ha implantado la moda de llamar *zen* a todo arte que provenga de Japón, incluido el *haiku*, cuando el *haiku* no es zen ni de ninguna otra religión, sino una forma poética netamente japonesa. Y el *haijin* lo es por ser japonés, no por ser monje budista.⁵⁵

En el mismo sentido, otras artes, también denominadas *zen*, como E. Herrigel.⁵⁶ La tesis de este ha sido discutida por otros autores y maestros del *kyūdō*, como Yamada Shōji en *The Myth of Zen in the Art of Archery*, afirmando que, en realidad, el maestro de Herrigel, Awa Kenzō, jamás había practicado zen y que tal denominación se debió a una incorrecta interpretación de las enseñanzas por las dificultades del idioma, así como por una adaptación interesada de Herrigel a ideas preconcebidas.⁵⁷

Igualmente es significativo que el actual *Manual de Kyūdō* de la *All Nippon Kyūdō Federation*, no haga referencia en ningún caso al budismo zen como base del *Kyūdō* y sí, con frecuencia, a Confucio (sobre todo en referencia a los dos valores o requisitos fundamentales en la práctica) y, puntualmente, a Mencio y Laozi; del mismo modo que la belleza del arco tradicional (*yumi*) no hace referencia a la tradición china, sino que responde a la remarcable sensibilidad estética japonesa.⁵⁸ Y es que, fundamentalmente, las artes japonesas no responden a una filosofía o religión, sino a una disciplina. Por eso ha dicho el maestro de *Kyūdō*, Onuma Hidemaru, 9º Dan, «Mi maestro fue mi padre. Y no me enseñó filosofía ni nada parecido. Yo miraba su práctica y simplemente la copiaba».⁵⁹

Esta línea de pensamiento enlaza con la negación del gran esteta Motoori Norinaga cuando redescubre y reelabora la noción de *mono no aware* como existente en la poesía y la literatura japonesa sin influencia budista y confuciana y, surgiendo de fuentes netamente sintoístas y japonesas, hace referencia al atravesar las barreras

⁵¹ Tsudzumi, *El arte japonés*, 84 y 85.

⁵² Han, *Acerca de la cultura*, 151 y 152.

⁵³ Nitzschke, *El jardín japonés*, 105.

⁵⁴ Kasulis, *Shinto*, 64.

⁵⁵ Haya, *Aware*, 183.

⁵⁶ Herrigel, *Zen en el arte*.

⁵⁷ Yamada, “*The Myth of Zen*”.

⁵⁸ *Manual de Kyudo*, 18-21,

⁵⁹ Onuma, *Kyudo*, 146.

de la mente hasta llegar al interior del corazón humano.⁶⁰ O, como dice el propio Haya, «las religiones no pueden tanto como las culturas»,⁶¹ en el mismo sentido en que Katō Shūichi, citado por Richie, afirma que, «la cultura japonesa se articuló alrededor de un centro: el de sus valores estéticos. Las preocupaciones estéticas pesaban a menudo más que las creencias y los mandamientos religiosos» y, en este sentido, ya en el período Heian «el arte no ilustraba una religión como tal, sino una religión se convertía en arte». Y, en definitiva, el arte del Japón Muromachi no bebió del zen, sino que más bien el zen se convirtió en el arte.⁶²

Sobre todo existió no solo influencia, sino la coincidencia entre la China Song, en donde era imposible separar la contemplación estética de sus connotaciones mitológicas y religiosas,⁶³ con la íntima relación que en Japón poseía la contemplación de la belleza (*pulchrum*) con lo sagrado (*sacrum*),⁶⁴ coincidencia que se extiende a la consideración sagrada de los paisajes de montaña y agua (*shanshui*) como lugares idóneos para alcanzar un estado de ánimo en armonía con la naturaleza en China; mientras que para el sintoísmo japonés, las montañas, el agua y demás elementos naturales eran los lugares en donde residían los *kami*, señalando su especial sacralidad mediante una soga sagrada, la *shimenawa* o señalando con un *torii*. Esta misma idea, ya en el medievo y específicamente en el período Muromachi, alcanza a la selección de las rocas para los jardines, rigurosamente clasificadas por su forma, color, tamaño y clase, además de establecer las reglas para su colocación, para representar simbólicamente las constelaciones energéticas en la naturaleza, como es de ver en el texto el *Sansui Narabini Yakei-zu*, de 1466, compilado por el monje Shingen. La diferencia estriba en que, lejos de los magníficos jardines chinos, la tradicional simplicidad y horror a la pompa atribuida al pueblo japonés se acentúa en el período Muromachi e impregna todas las artes.⁶⁵

Un aspecto en el que no se suele incidir al tratar sobre las artes japonesas que, como hemos dicho, toman forma en el período que nos ocupa, en relación con el estado de ánimo y el culto a la belleza, incluso de la naturaleza, es que, en este ámbito, también hay que incluir a las artes marciales. Porque, de hecho, el mismo estado de ánimo en perfecta calma o «espíritu inmutable» en expresión de Miyamoto Musashi, que se precisaba para realizar una caligrafía, una pintura o la ceremonia del té, servía también para que el guerrero tomara ventaja sobre el enemigo y lograr abatirlo. Se trata de «la calma y tranquilidad que constituían el fundamental estado de ánimo que se exigía a un hombre de espada.»⁶⁶ De ahí que, en último término, sean perfectamente compatibles para la época ser un guerrero diestro con las armas y, a la vez, con el pincel y la tinta, como el mismo Miyamoto Musashi⁶⁷ o ser un aguerrido combatiente y a la vez muy sensible a la poesía y el culto a la naturaleza.⁶⁸

Lo cierto es que, aunque sería exagerado, como hace Antonio Cabezas, considerar a la mayoría de los samurái crueles y fanfarrones y que «la lealtad hasta la muerte preconizada por los códigos fue desmentida por mil alevosas villanías y bellacas deslealtades»,⁶⁹ lo cierto es que, en su popular libro, el propio Daisetz Suzuki hace un prolijo recuento de grandes maestros de la esgrima, constituida en «vía de paz», pero los numerosos combates con samuráis violentos y pendencieros.⁷⁰

Inevitable o no, dado el conflicto generalizado, en el militarismo de todo el medievo, ya desde mediados del siglo XII, prosperaron los bonzos guerreros que serían protagonistas en más de una ocasión en los relatos de guerra (*gunki monogatari*). Monjes violentos (*akusō*), que realmente no dudaban en utilizar la violencia incluso para obtener beneficios mediante la violencia y la coacción.⁷¹

Y es lógico que en el período Muromachi, perpetuamente en guerra, la espada (*katana*) y el arco (*yumi*), -los dos instrumentos de guerra fundamentales del samurái que se remontan a la mitología de Japón-, y sus correspondientes técnicas, se desarrollen enormemente. La espada, uno de los tres regalos de la diosa Amaterasu, junto al espejo y la joya, siempre ha suscitado en Japón una veneración cuasi-religiosa. Y en el período Muromachi es fabricada por respetados artesanos, de vida retirada, austera y religiosa, que consiguieron su bella y sumamente endurecida forma mediante un elaboradísimo método de doblados y soldaduras cruzadas hasta con diez mil capas de acero, siempre adornada en su guardamano (*tsuba*) con motivos de la naturaleza, la flor de cerezo, crisantemo, flores de loto....⁷² De igual modo el arco, que ya alcanza sus dimensiones de dos metros en el período Heian, adquiere ahora su sofisticada elaboración, sobre todo tras la experiencia de la guerra Gempei y, a mediados del siglo XVI, toma su bella forma asimétrica casi sin variar hasta la actualidad,⁷³

⁶⁰ Rubio, *Claves y textos*, 196.

⁶¹ Haya, *Aware*, 183.

⁶² Richie, *Un tratado de estética*, 75.

⁶³ Mezcuca, *La experiencia del paisaje*, 43-44.

⁶⁴ Lanzaco, *Los valores estéticos*, pp.18 y 197.

⁶⁵ Tsudzumi, *El arte japonés*, 32.

⁶⁶ González Valles, *Filosofía de las artes*, 205-209.

⁶⁷ García Gutiérrez, *El arte del Japón*, 351-353.

⁶⁸ Suzuki, *El zen*, 60.

⁶⁹ Cabezas, *La literatura japonesa*, 68-69.

⁷⁰ Suzuki, *El Zen*, 48-89.

⁷¹ Rubio, *Claves y textos*, 98.

⁷² Lanzaco, *Introducción a la cultura japonesa*, 312 y González Valles, *Filosofía de las artes*, p. 194.

⁷³ Onuma, *The essence and practice*, 40.

construido con elementos de la naturaleza especialmente apreciados por la estética japonesa, como es el bambú, con su especial simbología en torno a la flexibilidad y fuerza de lo vacío.

Es de señalar, en este sentido que, en la literatura del período que nos ocupa se da la impresión de que la guerra y la violencia se acepta como inevitable, pero indeseable. Porque los terribles conflictos desatados no impiden que, incluso aguerridos combatientes, hagan demostración de una pulsión poética y pacífica. Por ejemplo, cuando en el *Heike Monogatari*, escrita en el s. XIII, tributaria de los cantares de gesta que recitaban las *kataribe*, cuya versión definitiva se establece precisamente a principios del período Muromachi, uno de los protagonistas, Naozane, de los rudos y aguerridos Genji, llora desconsoladamente cuando se ve obligado, muy contra su voluntad, a matar a Atsumori, un jovencísimo contrincante. Y aún más cuando descubre entre las ropas de su cadáver una flauta que reconoce como la que se oía de campamento a campamento la noche anterior a la batalla.

De hecho, los aguerridos Heike componían poesía, tocaban instrumentos, cantaban y componían poesía o, como el samurái Tadanori, pone en peligro su vida para entregar un poema de despedida a su maestro o aguerridos generales samuráis, además de observar gestos de piedad para con el enemigo, como cuando les proporciona sal cuando le falta, vuelcan su amor por la naturaleza en inspirados poemas como el siguiente de Uesugi Kenshin:⁷⁴

El aire del otoño, dulce y envolvente, desciende
Sobre los soldados acampados. La noche avanza,
los gansos salvajes vuelan en ordenada formación bajo la luz de la luna.
Las montañas de Echu se perfilan contra las olas vaporosas de Noto Bay.
Qué espléndida visión es ésta y que maravillado me siento!
Aunque estemos lejos de los nuestros que, en casa,
pensarán tal vez en nuestra expedición bajo la misma luna.

Conclusiones

Sin duda, con frecuencia se ha idealizado la estética japonesa en el reconocimiento de la cara amable de Japón, la «belleza femenina de refinado esteticismo», el inofensivo *taoyame-bi*, ignorando la estética clásica japonesa masculina y agresiva, *masurao-bi*, contaminada por el hecho de haber sido ensalada por el ultranacionalismo militarista (*yamato-damashii*).⁷⁵ Y precisamente en el período Muromachi prospera la idea de la belleza del arte de la guerra y sus instrumentos; incluso la belleza de la muerte en combate, en donde el «samurái muere en el momento cumbre de su fuerza y su belleza».⁷⁶ O como dice escuetamente el inicio del famoso *Hagakure: el camino del samurái*, «El Camino del samurái reside en la muerte».⁷⁷

El *summun* de esta idealización se plasma en el objetivo, a través de la vía de la ceremonia del té, de la consecución de un estado de ánimo individual que se funde con el estado de ánimo del Universo. Pero, de hecho, también en ese tiempo se dio lo que Carl Gustav Jung llamó mucho después el “enmascaramiento” de quienes adoptan las modas para reforzar su personalidad sobre los demás o incluso simular lo que no son. Porque, como de nuevo recuerda Richie, incluso muchos de los maestros del té que proclamaban la nobleza de la pobreza, la sencillez, la austeridad de vida, vivían en las lujosas viviendas que les proporcionaban sus patrocinadores o se beneficiaban, contradiciéndose, de la comercialización de los sencillos objetos que componían la ceremonia, una de las acusaciones (al parecer, no demostrada) de Toyotomi Hideyoshi contra Sen no Rikyū, del enriquecimiento a través de los precios exorbitantes de los utensilios de su arte, sometidos a especulación comercial hasta no ser tenidos en cuenta más que por su valor pecuniario, y signo de estatus social superior, como es de ver en la peripecia del muy sencillo tarro de guardar el té perteneciente de inicio a una humilde posada que va pasando de mano en mano, hasta conseguir un precio astronómico indicativo de escala social, como también la cabaña de té, inicialmente austera y rústica, cuyos sofisticados materiales y uso de artesanos especializados, la encarecían en gran manera.⁷⁸

En la construcción de la cabaña de té también existe una clara contradicción entre la simplicidad, austeridad y proclamada pobreza en su construcción, semejante a una cabaña. Pero, teniendo en cuenta de que todo arte, en definitiva, implica una cierta idealización (y el presente texto no está libre de ello) y, pese a las contaminaciones del mundo real y sus conflictos, subsiste el hecho de que, tanto en la estética descrita por los comentaristas, como en la práctica artística a lo largo de toda la historia de la cultura japonesa, tanto en arquitectura, como en pintura, caligrafía, jardinería, ceremonia del té, arreglo floral, artesanía... que toman forma especialmente en este período Muromachi, incluidas las artes marciales, convertidas posteriormente en

⁷⁴ Rubio, *Claves y textos*, 460-464.

⁷⁵ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 57 y 134.

⁷⁶ Richie, *Un tratado de estética japonesa*, 23.

⁷⁷ Yamamoto, *Hagakure*, 23.

⁷⁸ Richie, *Un tratado de estética japonesa* 2021, 34-37 y Juniper, *Wabi Sabi*, 107.

caminos de paz, observamos una pulsión, una predisposición y enorme estima por unas artes que sirven como método camino en busca de armonía, autodisciplina y cortesía social.

Por eso, mejor que mediante el discurso filosófico lo explica Dōgen en su pensamiento poéticamente: el despertar es como el reflejo de la luna en el agua o, como cuando le preguntaron a Fūketsu Enshō, «si tanto la palabra como el silencio son ambos inadmisibles, ¿cómo puede un pasar sin error?», el maestro contestó.

«Siempre me acuerdo de Kiangsu en marzo.
El canto de la perdiz,
La gran cantidad de flores olorosas».⁷⁹

Finalmente, hemos mostrado cómo Japón recibe de China una corriente de pensamiento religioso y estético que encuentra terreno abonado en la ancestral sensibilidad japonesa, condicionada desde tiempos inmemoriales por el entorno geográfico y climático, desarrollando las artes descritas, precisamente en este período, en grado máximo y máxima depuración, dotándolas de unas formas y contenidos específicamente japoneses, hasta el punto de que son reconocibles como tales hasta el día de hoy, cuando gozan de una excepcional supervivencia y extendida práctica. Y ello tanto las artes que sirvieron como “apartamiento” del conflicto generalizado de la época, en donde el paisajismo sirve al permanente culto japonés a la naturaleza y su especialísima sensibilidad para el color, como las artes de guerra, practicados hoy en día reconvertidos en caminos de paz, autodominio y perfeccionamiento personal, demostrando ser portadoras de unos valores universales plenamente transferibles al ámbito social.

Bibliografía

- Cabezas, Antonio. *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión, 1990.
- Capra, Fritjof. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Capra, Fritjof. *El tao de la física*. Madrid: Luis Cárcamo, 1984.
- Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2010.
- Deshimaru, Taisen. *Zen y artes marciales*. Barcelona: Luis Cárcamo, ed., 2004 (1977)
- Dōgen, Eihei. *Poesía mística Zen*. Edición comentada de José M. Prieto. Madrid: Miraguano, 2013.
- Dōgen, Eihei. *Shōbōgenzō. La preciosa visión del Dharma verdadero*. Barcelona: Kairós, 2016.
- Dunn, Michael. “Japón”. En *Arte asiático*, ed. por Gabriele Fahr Becker, 498-672. Barcelona: Köneman, 2006.
- Falero, Alfonso. *Aproximación a la cultura japonesa*. Salamanca: Amarú, 2006.
- García Gutiérrez, Fernando. *El arte del Japón*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- González Valles, Jesús. *Filosofía de las artes japonesas*. Madrid: Verbum, 2009.
- Han, Byung-Chul. *Ausencia. Acerca de la cultura y filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja negra, 2019.
- . *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder, 2021.
- Haya, Vicente. *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós, 2013.
- Herrigel, Eugen. *Zen en el arte de tiro con arco*. Madrid: Gaia, 2008.
- Izutsu, Toshihiko. *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid: Trota, 2009.
- Julien, François. *Elogio de lo insípido*. Madrid: Siruela, 1991.
- Juniper, Andrew. *Wabi Sabi, el “arte de la impermanencia” japonés*. Oniro, 2004.
- Kamo no Chōmei. *Pensamientos desde mi cabaña*. Madrid: Errata Naturae, 2008.
- Kasulis, Shinto. *El camino a casa*. Madrid: Trota, 2012.
- Kuki, Shuzo. *Iki y fūryū. Ensayos de estética y hermenéutica*. Valencia: Diputación Provincial, 2007.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*. Valladolid: Ed. Universidad, 2011.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, 2009.
- Lao-Tsé. *Tao te ching: (El libro del recto camino)*. Madrid: Morata, 1983.
- Lazaga, Noni. *La caligrafía japonesa*. Madrid: Hiperión, 2007.
- Lu Ji, *Wen Fu. Prosopoeia del arte de la escritura*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- Manuel de Kyudo*. Bruselas: All Nippon Kyudo Federation, 1992.
- Matsui, Iwao. *Budo. Thoughts on Michi*. Neederland: Hans de Wekker, 2006.
- Matsuo, Bashō. *Leve presencia*. Gijón: Satori, 2018.
- Mezcua López, Antonio José. *La experiencia del paisaje en China*. Madrid: Abada, 2014.
- Nitschke, *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Colonia: Taschen, 1993.
- Okakura, Kakuzo. *El libro del té*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2000.
- Ono, Sokyō. *Sintoísmo: la vía de los kami*. Gijón: Satori, 2017.

⁷⁹ Dōgen, *Poesía mística Zen*, 86.

- Onuma, Hideharu, *Kyudo, The essence and practice of japonese archery*, Tokyo: Kodansha International, 1993.
- Richie, Donald, *Un tratado de estética japonesa*, Barcelona: Alpha Decay, 2021 (2007)
- Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, Cátedra: Madrid, 2019.
- Si, Kongtu. *Las veinticuatro categorías de la poesía*. Madrid: Trotta, 2021.
- Suzuki, T. Daisetz. *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2018.
- Tsudzumi, Tsuneyoshi. *El arte japonés*. Barcelona: Gustavo Gili, 1932.
- Ueda, Shizuteru, *Zen y filosofía*. Barcelona: Herder, 2004.
- Vives Rego, Javier. *Japón y su arte I, Arquitectura, jardinería, pintura y escultura. Desde sus orígenes hasta 1868*. Madrid: Amazon, 2018. Versión Kindle.
- VV.AA., *La filosofía en sus textos*. Barcelona: Herder, 2016.
- Watsuji, Tetsuro. *Antropología del paisaje, Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme, 2016.
- Weiss, S. Allen. *Zen. landscapen, Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*. London: Reaction Books Ltd., 2013.
- Yamada, Shoji, “The Myth of Zen in the Art of Archery”. *Japanese Journal of Religious Studies*, 2001, 28/1-2.
DOI:[10.18874/jjrs.28.1-2.2001.1-30](https://doi.org/10.18874/jjrs.28.1-2.2001.1-30)
- Yamamoto, Tsunetomo. *Hagakure. El Camino del Samurai*. Madrid: Dojo, 2014.