

Valores y estética del paisajismo japonés: Su historia y aporte para Venezuela

Ignacio Aristimuño

INSTITUTO DE LENGUA Y CULTURA / UNIVERSIDAD DOSHISHA
KIOTO-JAPÓN
ignitus@msn.com

Resumen

Pensando en construir el primer jardín japonés en Venezuela y la necesidad de comprender su esencia, el autor indaga en el paisajismo tradicional japonés, su historia y trazado y lo ubica como un nuevo elemento para el diálogo intercultural. Se estudia la incorporación de valores filosóficos en la estética japonesa para examinar sus principales patrones de belleza. Luego, se analizan técnicas y principios de diseño a fin de definir lineamientos acordes a nuestra situación climática y cultural. Finalmente, se revisan el camino andado y las posibilidades abiertas a favor de un mayor enriquecimiento cultural y de relación con la naturaleza.

Palabras clave: Japón, estética japonesa, paisajismo, jardín japonés, Venezuela.

Values and Aesthetic of Japanese Landscape Design: Its History and Contribution to Venezuela

Abstract

On the occasion of a plan to construct the first Japanese garden in Venezuela, this paper discusses the purpose, essentials, main classes and history of traditional Japanese landscape design, with an eye on the construction of the garden in question and its contribution to intercultural dialogue. The philosophical values and main parameters of beauty of Japanese aesthetics are analyzed; guidelines are established for its adaptation to our climate and culture, and finally a revision of the progress done toward a better understanding of both cultures and toward the achievement of a more harmonic relationship with nature is carried out.

Key words: Japan, Japanese aesthetics, landscaping, Japanese garden, Venezuela.

Recibido: 10-09-2008 / Aceptado: 07-11-2008

Introducción

De larga historia y contenido filosófico, el paisajismo japonés es un arte cultivado en la tradición del jardín. Su internacionalización ha hecho que se difunda y se construyan jardines en todo el mundo. En Venezuela todavía no existe ninguno. Su realización sería una muestra tangible de apertura e interés hacia la cultura japonesa. Pero, esta delicada pieza de arte vivo necesita ser entendida; no copiada sino “adaptada” a las características propias del lugar.

El presente estudio pretende indagar en sus valores fundamentales, historia, técnicas y principios, pues el jardín japonés tiene en su haber mucho del inmenso bagaje cultural del Asia y es la fuente de muchos de sus ideales de belleza. A continuación estudiaremos el basamento filosófico y la estética que lo sustenta para entender el por qué de su diseño y, tras la comparación con otros ejemplos, definir lineamientos para su construcción en el país.

Indiscutiblemente, el aporte que este tipo de jardín y las actividades relacionadas pueden ofrecer es enorme. Resaltamos, sobre todo, la sensibilización de la ciudadanía ante el arte del paisaje brindándole ese sentido de espiritualidad arraigada en la naturaleza, típico de Japón y ausente en nuestra cultura.

1.- Incorporación de valores y los ideales de la estética japonesa

Asia ha engendrado filosofías y pensamientos con miras a lograr el entendimiento de la ley del universo, es decir, la sabiduría de la naturaleza. Aunque este enfoque depende de cada región, lo que sí es común es el reconocimiento de una divinidad detrás de nuestra realidad fenoménica. Algo sutil y etéreo que fluye en el universo y compone el núcleo de todo lo que existe. Fuera de toda forma de expresión, a esta esencia se la ha descrito como el “eso” o con palabras como lo “absoluto” o la “nada” (Sánscrito: *shunya*; Japonés: *mu*), o como la misma providencia que bendice y le da a la naturaleza su propio orden. Sin embargo, en su definición se ha hecho un gran énfasis en el término “vacío” o “vacuidad” (Sánscrito: *sunyatá*; Jp., *ku*), pues a través del cultivo de una sutil percepción se busca captar lo que está ausente dentro de la existencia y que erróneamente entendemos como la realidad.

Entre las muchas connotaciones, en India se la reconoce como “*brahman*” o “verdad primordial del universo,” esencia que trasciende nuestro mundo y desde tiempos ancestrales se busca comprender a través

del yoga y la meditación llevando a superar el error que consiste en sentirse separado de ella y no reconocer que la verdadera condición de uno mismo es esta verdad primordial. *Brahman* y el alma humana (*jivatman*) son una misma esencia y la desocultación de esta realidad y su comprensión debería conducir a la liberación del ciclo de la vida y la muerte (*samsara*). Por su parte, en la China se la ha conocido como “*tao*” o “*dao*” (Jp., *do*; “camino” o “principio”), concepto que responde a la idea de *brahman*. Esencia innombrable de donde todo tiene su origen, tanto el “cielo” (*tian*) como nuestro “mundo terrenal” (*tianxian*). Por último, en Japón, se la ha identificado como “*kami*” (Lit., “Dios”), esencia omnipresente que yace en la naturaleza por lo que en este país se ha concebido la idea de la existencia de ochocientos mil dioses (“*yaoyorozu-no-kami*”). Sin embargo, para resumir lo expuesto pienso que bien podríamos definir a esta esencia simplemente como lo “divino”.

Por medio de la ciencia moderna, Occidente también ha buscado descifrar la realidad fenoménica de nuestro universo separando lo material de lo espiritual. Sin embargo, gracias a los recientes descubrimientos de la física cuántica, en especial lo relativo a las partículas elementales de la estructura subatómica, está por probarse científicamente la existencia de una esencia cósmica que subyace, permea, y nutre la realidad de toda existencia lo cual responde al concepto oriental de la divinidad¹.

Muchos han explorado los paralelismos entre estos valores y los hallazgos de la física moderna. Capra (2000) muestra como estos descubrimientos van en la misma dirección y hacia una visión del mundo que cada vez más se asemeja a la sustentada por el misticismo oriental. Mansfield (2008) aborda el tema de la indivisibilidad o interconexión de las realidades aparentes en ambas líneas de conocimiento, describiendo como esta idea de la “nada” o el “vacío” (lo carente de realidad o sin identidad), núcleo filosófico del Asia, se relaciona con la no localidad cuántica y otros aspectos fundacionales de la física subatómica.

Por su parte, el Dalai Lama XIV (2005), expone una visión holística al plantear la idea del “poder despertarse del sueño de la multiplicidad”, “tomar conciencia” de nuestra ignorancia y “darse cuenta” de la existencia de la unidad de todas las cosas y los eventos de nuestro universo que en mutua interrelación emergen sin cesar como manifestaciones de la esencia primordial. Lo que motiva a que podamos “trascender la idea del aislamiento individual” con todo lo que nos rodea

para identificarnos con esta realidad unitaria que subyace a toda manifestación.

Esta realidad, esencia o conciencia a contactar y con la cual identificarse es pura y genuina, siendo percibida mediante la absorción en la meditación, en un estado de recogimiento e introspección que nos permite vivenciar esa “vacuidad” (*ku*) o aquella “nada” absoluta (*mu*) que era a lo que Lao-tse se refería como estar inmerso en el *tao* (camino), el origen y verdadera condición de toda creación.

Es por ello que el tiempo dedicado a la contemplación ha sido altamente valorado: porque es un momento de profunda intimidad que nos permite ver cómo la divinidad yace también en uno y lo activa a uno. Cuando uno se ve a sí mismo de esta manera, toma conciencia de su unidad con la totalidad y emana un sentimiento de empatía hacia todo lo que existe. Se supone que basta descubrir la naturaleza budica para que todo lo que pueda haber de malo se corrija por sí solo.

En el budismo, este ideal corresponde a la idea de la benevolencia (*maitri*, en sánscrito), un sentimiento de compasión (*karuna*) extendido no sólo a los seres humanos sino a todo ser viviente, a diferencia de lo que ocurre con el Islam y el Cristianismo para los que el objeto de la benevolencia son los humanos. Además, este término difiere del conocido en Occidente (donde se le atribuye el significado de “desinteresado afecto hacia el otro”), en el sentido de que incorpora la ecuanimidad, estado de tranquilidad y claridad sin el agobio de ilusiones o agitación mental, vital en el logro de este altruismo. Tras su enseñanza de no matar a ninguna criatura viviente, el budismo reconoce una conexión de la vida de las plantas y los animales con la de los seres humanos. Este precepto pasó de la China al Japón donde fue aceptado por la creencia sintoísta de reverencia hacia lo natural, con lo que se cree sin excepción que “todo en la naturaleza y su área de influencia contiene la esencia intrínseca de Buda” (*Sansen somoku kokudo shikkai jobutsu*), lo que quiere decir que cualquier ente o ser viviente que sienta, como las plantas, posee divinidad. Sumado a la idea de la reencarnación esto ha hecho que todo objeto natural sea digno de consideración y respeto, recibiendo algunos de ellos una especial atención por el simbolismo asignado².

Sin embargo, la verdadera comprensión de esta concepción radica en la idea de la impermanencia (*anitya*; Jp., *mujo*), un hecho innegable de la existencia humana pues nada escapa de ello.³ Esta naturaleza impermanente se trata de comprender mediante el cultivo de una

apreciación de carácter compasivo ante la belleza efímera inherente a todo cambio. En Asia, esto se ha logrado, sobre todo, por medio del arte, el cual sin duda constituye una de las fuentes para el desarrollo en la persona de este sentimiento de empatía.

Desde el punto de vista artístico, la idea de lo místico, lo profundo y lo sublime ha sido muy apreciada. Se trata de un ideal de carácter espiritual (Jp., *yugen*) que es captado intuitivamente sólo cuando se lo contempla y al no poder ser expresado con palabras se lo sugiere mediante el uso de metáforas. La representación visual del concepto del “árbol de la vida” es un ejemplo que ha sido usado como una analogía de lo que conecta el cielo con la tierra, y que respira vida dentro de la totalidad y en nosotros mismos, manteniéndonos vivos. Aunque su expresión ha tomado diferentes formas en Asia,⁴ en Japón se lo ha representado bajo la idea sintoísta del *himorogi* (Lit., cerca de los Dioses) la cual sirve como instrumento o antena para recibir espíritus divinos.

En el jardín japonés, una rama de un “árbol santificado” es erigida como lugar de alojamiento de estos espíritus dentro de un área plana de grava, purificada y enmarcada llamada *yu-niwa* la cual sirve como flecha cósmica conectando cielo y tierra, un símbolo que representa el espíritu cósmico descendiendo a través del árbol, dándole vitalidad, el oxígeno que transpira y los frutos que produce (Fig. 1). Un modelo presente también en las muestras de arreglo floral japonés (*ikebana*), en la apertura de los festivales como *Ombashira Matsuri* (en la Prefectura de Nagano) donde un gigantesco tronco de árbol es instaurado como la gran columna sagrada (*Ombashira*) para esta conexión, así como en el axis central de las pagodas, pero más aún dentro de nosotros mismos, quienes somos los únicos que nos erigimos entre el cielo y la tierra, por lo que cumplimos también el rol de ser un lugar para el alojamiento de la divinidad (Jp., *yorishiro*).⁵

Otro patrón de estética es el diseño o modelo de remolino, el cual, al igual que un ciclón dentro del fenómeno climático, nace de la interacción dada por el fluir de energías en movimiento. Si uno pone éstas dos zonas de presión una al lado de la otra y considera a su centro como el ojo de cada uno de los polos, se crea de forma natural el modelo geométrico de uso común en Japón llamado *tomoe* (compuesto por dos figuras que se unen para formar un círculo completo) que representa el todo que se polariza en *yin-yang*.⁶

En su diseño, yang (Jp., *yo*) constituye el principio masculino, lo consciente, blanco, ligero, que asciende al cielo, y tiene el poder del sol,

mientras que *yin* (Jp., *in*) es el principio femenino, lo inconsciente, oscuro, pesado, que desciende a la tierra y representa el poder del lado opuesto. Ambos tienen forma de coma y estando en semioposición absorben mutuamente el poder que emana del otro dando origen a un movimiento rotatorio de torbellino basado en su acción recíproca. Ambas formas se abrazan generando un movimiento perpetuo donde sus polos se mantienen indivisos en la unidad primordial.

Ésta es una forma importante del pensamiento oriental, ya que en vez de pensar en términos alternativos -el uno en contra del otro- se da un sentido natural de fusión. Un modelo que, además de estar presente en la expresión artística, en la escritura de los ideogramas chinos (en especial, el *hiragana*), en la ejecución de rituales como los de la apertura al Zumo, y en los festivales como las danzas de verano *Obon-odori*, también está presente en la arquitectura del jardín en el Japón (Fig. 2).

El *Mandala* (Lit., “círculo” o “lo que contiene esencia”) ha sido también otro de los patrones estéticos más influyentes. Originalmente basado en la percepción budista, jainista e hinduista del mundo donde las montañas del Himalaya constituyen el centro del universo, el *Sumeru* (Lit., “montaña del mundo” Jp., *Shumisen*) emerge como la principal y más alta montaña, rodeada de montañas menores, mares, y bancos de arena donde las divinidades tienen su reino, el tiempo es perpetuo y otros universos se extienden en una mayor amplitud. Una idea que ha influido en la geomancia, la arquitectura y la planificación urbana a gran escala, y se expresa mediante el arreglo de rocas en varias formas dentro de la composición del jardín japonés (Fig. 3).

Muchos críticos han señalado que estas expresiones artísticas y concepciones filosóficas se conforman dentro del Asia como una unidad orgánica e integrada en todas sus partes. Okakura (1862-1913) contribuyó a la comprensión de esta idea mostrándole al mundo la cultura del Japón como parte de la cultura de la región, lo cual puede ser usado como antídoto a la excesiva admiración hacia el Occidente invasor. En su obra *The Ideals of the East* (1904) dice “*Asia es una*”, argumentando que ella es una ante la colonización Occidental y que la fragmentación o desintegración de gustos e ideales ha brotado a consecuencia del dejarse llevar por la modernización y la competencia. Sin embargo, Japón no logró ser colonizado por ningún país occidental y supo organizarse ante su influencia elaborando un pensamiento acorde con una apertura limitada que preservaba lo esencial. Este sentido de nacionalidad

relacionada con el arte fue lo que, de hecho, le dio significado y frutos a la dicha de su libertad.

La expresión “el arte sólo puede ser desarrollado por naciones que están en estado de libertad” (p.3), precede a un razonamiento que deja ver como la cultura del Asia continental converge hacia el Japón encontrando en él una libre y vívida expresión a través de su arte. Desde un principio, no sólo fue la doctrina de Confucio sino toda la mitología del Oriente el principal objeto de intercambio. Una mitología arraigada en la espiritualidad de la India que inspiró a la región donde luego el pensamiento budista procedió a unificarla dándole ese carácter vivo. Así, el arte japonés tiene una visible deuda con la China, pero su esencia obedece a los ideales propios del Continente. En tal sentido, Japón ofrece una magnífica oportunidad para estudiar la riqueza histórica de las culturas del Asia. Este país es un museo de la civilización asiática debido al singular genio de su gente que le ha permitido convivir con un espíritu de apertura y búsqueda de la perfección donde lo viejo no se pierde sino que es absorbido por lo nuevo en una síntesis simbiótica de un estético proceso evolutivo. Por ello, la historia del arte japonés es la historia de estos valores asiáticos.

Sin embargo, pareciera que la estética tradicional japonesa careciera de una exacta definición ante la infinidad de ideales de belleza que aluden a cualidades inherentes de un “esteticismo naturalista” propio del lugar, nunca desligado de la devoción hacia esta esencia divina e innombrable que hemos mencionado.

Entre los muchos estudiosos del tema, Lanzaco Salafranca (2003) es quien muestra más claramente como la naturaleza se erige en el elemento central del goce profundo y apreciación de la belleza, incluyendo factores geográficos, climáticos y religiosos. Lo que deja ver la existencia de valores gestados dentro del Japón con miras a expresar de forma simbólica, subjetiva e intuitiva lo divino a través del arte.

Es así como se admira y se aprende de la naturaleza, imitando sus intenciones y procesos más que sus resultados. A este fin, se aplican no sólo la idea de la impermanencia (*mujo*) y el sentido de lo profundo y lo misterioso (*yugen*) ya antes expuestos, sino el ideal de la simplicidad (*karumi*), la búsqueda de la belleza inherente al vacío (*yohaku*), de la austeridad (*wabi*), y el de una cierta melancolía nacida por el paso del tiempo (*sabi*), a fin de sugerirnos de forma refinada y elegante (*furyu*), y a veces hasta genuina y entretenida (*okashi*), aspectos sublimes que nos

hagan “despertar” o “caer en cuenta” de este sentimiento de *empatía* e intuitiva comprensión (*mono-no-aware*) ante la efímera belleza cambiante de una totalidad de la cual todos somos parte.

Es así como la naturaleza inspira todo arte en Japón. La poesía, la cerámica, la pintura, y hasta las mismas artes marciales, se nutren de ella. Por supuesto, debido a su relación con la creación de jardines, el paisajismo tiene una importancia particular. Por su intermedio podemos ver expresiones vívidas y tangibles de un sutil arte que no sólo abarca nuestro entorno sino que incluye nuestros sentidos a fin de evocarnos la inherente presencia de esta divinidad como la esencia subyacente a todo paisaje.

A modo de ejemplo tenemos que los jardines inspirados en el ambiente costero propio del archipiélago, obedecen al deseo de “capturar” el entorno natural mediante la abstracción o miniaturización de ciertos elementos característicos del paisaje. Una técnica que sintetiza la majestuosidad de un gran ambiente natural dentro de un área delimitada, donde una simple roca bien se convierte en una gran montaña, un estanque de agua en un océano, y un lote de musgo en un inmenso bosque. Tal concepción se basa en el uso del *bonsai* y el *bonkei*, árboles y paisajes en miniatura de origen chino, como elementos focales para la contemplación.

Por su parte, los jardines de piedra son los que mejor expresan esta idea. La interpretación de las escenas reducidas recae en el espectador quien mediante el uso de su abstracción mental participa dentro de este microcosmos a fin de extraer la esencia de su contenido. Un contenido sustentado en el “vacío” existente entre los elementos que lo conforman. La idea es captar esa “nada”, percibida de forma intuitiva, como principio divino (Fig. 4).



Fig. 1. El árbol de la vida”. Representación



Fig. 2. El diseño o modelo de remolino de la divinidad en la naturaleza



Fig. 3. Una representación de *Sumeru* o “montaña del mundo”



Fig. 4. Percibir el vacío entre los elementos que conforman el jardín

2.- Historia y la contribución del jardín japonés en Venezuela

El *animismo* presente en el sintoísmo es la fuente que dio origen al jardín japonés el cual desde épocas remotas le atribuyó a objetos y fenómenos naturales la presencia innata de espíritus o almas de ancestros, venerando la naturaleza y ubicando sus santuarios en densos bosques de rica belleza escénica. Dentro de éstos, el ya mencionado *yu-niwa* es un espacio vacío, abierto y compuesto de grava, un área sagrada, demarcada y purificada para realizar ritos religiosos, que con el tiempo también formó parte de los palacios de la aristocracia, la cual los fue embelleciendo con árboles y rocas a fin de inspirar memorables escenas paisajísticas. Es así como los primeros jardines se distinguieron de la austeridad de los recintos sagrados creándose en áreas abiertas para contemplar el paisaje y realizar actividades o ceremonias festivas.

A lo largo de la historia ha surgido una diversidad de tipologías por lo que es imposible catalogar al jardín japonés bajo un modelo único. Excavaciones revelan que en el período Nara (710-794 d.c.) ya el Palacio Imperial contaba con jardines similares al *yu-niwa*, aunque fuertemente influenciados por los modelos chinos de la época, hecho que resultó del establecimiento de la primera misión diplomática japonesa en China, la cual reportó técnicas de construcción que inspiraron este arte en Japón. A pesar de que ninguna obra ha sobrevivido, existen evidencias gráficas de sus diseños en las pinturas de la época, las cuales muestran áreas silvestres abiertas para la caza que incluía un estanque de agua con orillas e islas de forma sinuosa representando la idea taoísta de la dualidad *yin-yang*. Junto a ello, una estética sin depurar y ruda basada en la sensibilidad

masculina predominó centrándose en la relación amorosa hombre-mujer, por lo que estos espacios fueron centros de actividades festivas y hasta del amor al aire libre en ambientes bordeados por montículos, rocas y árboles que sugerían las particularidades de la poesía de la época y traían a la memoria los más famosos escenarios paisajísticos.

En el período Heian (794-1185), el intercambio con China disminuyó a consecuencia de la caída de la Dinastía T'ang en el año 906 y las consiguientes guerras civiles, lo que llevó a la ruptura de las relaciones diplomáticas. Tal hecho promovió la alteración de los modelos originales los cuales comenzaron a sufrir transformaciones por influencias locales, creándose con el tiempo una síntesis que combinó elementos nativos y foráneos para producir un estilo netamente japonés.

Esta japonización de la cultura china, así como la del resto de los valores asiáticos, llevó al desarrollo del gusto por una belleza de mayor refinamiento basada en la sensibilidad femenina, lo que se interpretó como un sutil sentimiento de elegancia y resignación melancólica influida por la concepción budista ante el mundo y el deleite frente a una belleza perecedera (Fig. 5).

El *yu-niwa* se siguió incorporando en la arquitectura de la nobleza (*shinden-zukuri*), pero ahora se desarrolla junto a él una mayor simbología a fin de ofrecer una atmósfera de misterio y profundidad metafórica (*yugen*) que invita a descubrir ciertos elementos ocultos dentro del jardín, lo cual, se supone, alimenta esta intuitiva comprensión de la belleza natural. Las frecuentes islas en forma de tortuga colocadas dentro de los estanques de agua son muestras de un simbolismo relacionado con la idea de la eternidad y en otros casos con la dicha de la longevidad (Fig. 6). Así mismo, los templos budistas también lo siguieron incorporando como el lugar más sagrado dentro de lo que se llamó el "jardín paraíso" o *Jodo-teien*, el cual buscaba representar el paraíso celestial de acuerdo a los preceptos budistas de la nueva secta Tendai (*T'ien-t'ai*) incorporada de la China.⁷ Es para esta época que aparece en Japón, quizás el más antiguo de los tratados sobre arquitectura de jardines que nos ha dejado la historia: el *Sakuteiki*, una singular obra que, lejos de estar infundida por las supersticiones de la época, establece claros principios y técnicas de diseño.

Otro jardín valorado es aquél nacido en el período Kamakura (1185-1392) bajo una segunda ola cultural de influencia china que lleva al Japón el budismo zen, una secta del budismo Mahayana, la cual afirma que el despertar espiritual es posible mediante la austeridad como camino

de vida, la aceptación del momento presente y la práctica de la meditación (*zazen*). El zen se relacionó con los principios de la estética y su percepción ocasionando un profundo efecto en las artes japonesas. La creación del *jardín zen* obedece a la necesidad de contar con un espacio adecuado para la meditación. Se pensó en una arquitectura en zigzag (*shoin-zukuri*) que incluía espacios jerarquizados con cuartos de estudio o de meditación con una excelente vista. En el jardín, los estanques de agua se hicieron a una escala menor induciendo la sensación de un gran ambiente en espacios más reducidos, lo que requirió miniaturizar o representar el paisaje natural de forma abstracta mediante la combinación monocromática de sus elementos. Con ello, surge el jardín zen tipo “escenario” o *sansui-shiki-teien* el cual se hizo todavía más sofisticado con la incorporación de intrincadas líneas costeras en las orillas de sus estanques y el uso de rocas en varias formas. Este jardín fue además influenciado por la pintura paisajista china de la época (Dinastía Sung, 960-1279) de profunda inspiración *zen*, idealizando el paisaje y su profundidad, pero en especial apuntando a descubrir la belleza del espacio vacío (*yohaku*) entre los elementos que lo conforman para así indagar en la “nada” (*mu*) como la apertura hacia lo divino, en donde todo tiene su origen.⁸

Los períodos Muromachi (1392-1573) y Azuchi-Momoyama (1573-1603) se presentan como épocas de conflicto y gran turbulencia política, pero el arte y la cultura se desarrollaron en su máximo esplendor. El zen se popularizó entre los samurai como la disciplina necesaria para enfrentar la vida y realizar la acción correcta en momentos difíciles, y es así como el jardín zen fue patrocinado por los *shogunatos*. Durante el primer período surgen nuevos espacios para el cultivo de las artes contemplativas como el arreglo floral (*ikebana*), la caligrafía (*shodo*), y la ceremonia del té (*chanoyu*). Además, se pone de moda dentro de los templos el jardín zen tipo “paisaje seco” o *kare-sansui* el cual, mediante el uso de rocas y arena en estrechos espacios ubicados frente a los cuartos de meditación, simulaban la presencia del agua en la forma de un gran ambiente costero u oceánico, creándose una abstracción del paisaje natural que pasa a ser contemplada desde un sólo punto de vista.

Por su parte el “jardín de té” o *cha-niwa* (llamado también *roji*), que surge para el segundo período, como su nombre lo indica, es destinado a la ceremonia de este arte originario de la China, al cual el pensamiento zen fue incorporando una mayor sofisticación y

características propias de la cultura japonesa. La filosofía del maestro Sen-no-Rikyu (1522-1591) fue muy influyente en este sentido e introdujo en los jardines elementos arquitectónicos como caminos empedrados, faroles de piedra, y pilas de agua, así como el típico diseño de la casa de té (*sukiya-zukuri*), la cual debía contar en su interior con un espacio cerrado que favoreciera la absoluta absorción contemplativa enmarcada bajo nuevos parámetros de estética como el *wabi-sabi*, un concepto difícil de explicar pero al que pueden adjudicársele palabras como tranquilidad, sencillez, austeridad, rusticidad, naturalidad, soledad, asimetría y tiempo.

Tras la unificación política del país y el aislamiento casi total del resto del mundo en el período Edo (1603-1868), el jardín fue más que todo utilizado por el Emperador y los militares feudales (*daimyo*) dentro de sus propios recintos, ofreciendo una visión panorámica de los estilos tradicionales (jardín “escenario”, *kare-sansui*, jardín de té, etc.) que se unificaron dentro del nuevo estilo “jardín de paseo” o *kaiyu-shiki-teien*. Los jardines de las villas imperiales de Katsura (1620), Sento-Gosho (1634) y Shugakuin (1655) son de este tipo. Su diseño invita a pasear por caminos empedrados que conducen a casas de té o lugares de descanso esparcidos a lo largo del perímetro de un estanque. Son jardines pensados para ofrecer una variedad de escenarios naturales o miniaturizados que sorprenden al caminante (Fig. 7).

En éstos, como en otros jardines, paredes, defensas, arbustos y montículos son usados como elementos de encierro. Este encerramiento o cercado busca que el jardín sea visto en un espacio privado y en una atmósfera de calma. Sin embargo, el mismo casi nunca es absoluto para permitir una conexión visual con el entorno. La técnica más usada en este sentido es la *shakkei* o “técnica del paisaje prestado”, la cual implica o permite la apreciación del escenario que está detrás del jardín. De esta manera se incluyen en la composición elementos ajenos naturales o hechos por el hombre y se los armoniza con el diseño del jardín haciendo que el sentido del encerramiento no se limite sólo a dos dimensiones (Fig. 8).

A partir del período Meiji (1868-1912) y tras los llamados tiempos modernos, Japón se abre al mundo en pro del desarrollo. Sus jardines reciben la influencia de Occidente y a la vez se internacionalizan pues comienza a vérselos en diferentes países del mundo.

En Japón, acorde a los cambios sociales de la época, su uso se democratiza y el diseño se abre a distintas influencias. Mirei Shigemori

(1896-1975), arquitecto paisajista, introdujo nuevos materiales como el concreto, usándolo de manera novedosa con líneas onduladas que simulaban olas y montañas. Además, se incorporaron nuevos diseños geométricos, texturas y maneras de usar el color, expresiones contemporáneas exitosas que dieron visos modernos al jardín japonés, el cual, sin embargo, no perdió su esencia.

Hoy, son muchos los jardines japoneses construidos en el mundo. Desde la primera muestra internacional en la Exposición Mundial de Chicago (1893), éste se ha convertido en un ícono determinante de la cultura japonesa en el exterior. Ha sido copiado, adaptado y expuesto como obra de arte en museos, y hasta ha sido obsequio del Japón a países amigos.

Fuera de las muchas obras de carácter privado, el que oficialmente una nación posea un jardín japonés indica la fuerte relación histórica, diplomática o comercial con esta nación asiática, así como el gran aprecio e interés por su cultura, lo que también es una clara muestra de apertura hacia otros modos de vida y pensamiento. Además, no cabe duda, las actividades vinculadas a un jardín japonés constituyen un valioso recurso no sólo para el enriquecimiento cultural y la expansión de la conciencia ambientalista sino para la identificación ciudadana, ya que muchas veces este tipo de jardín llega a convertirse en un hito urbano jugando un rol significativo en remodelar la emoción colectiva y el arraigo.

En Norteamérica, muchas son las ciudades que poseen su jardín japonés. Hay en total más de 300 jardines abiertos al público que ofrecen actividades como clases de meditación (zazen), shiatsu, ceremonias de té y exhibiciones de bonsai, entre los cuales destacan el Jardín Anderson en Rockford, Illinois y el Jardín Japonés de la Ciudad de Portland, en Oregon. Sin embargo, el jardín de mayor extensión en el extranjero no está allí sino en Europa: uno de 2.5 hectáreas construido en 1992 en Hasselt, Bélgica. Alemania, Francia e Inglaterra también tienen los suyos. Ayuda, por supuesto, la similitud del clima de estos países con el clima de Japón.



Fig. 5. Deleite y resignación ante una belleza que es precedera (*mujo*)



Fig. 6. Misterio y profundidad metafórica (*yugen*). Una alegoría a la tortuga



Fig. 7. El “jardín de paseo”, su recorrido y cambios de visuales



Fig. 8. *Shakkei* o “técnica del paisaje prestado”

En América Latina, La Habana, Santiago y Montevideo cuentan con jardines públicos al estilo japonés financiados por fundaciones o empresas privadas con el apoyo de la Embajada del Japón y del gobierno local. Los jardines de Lima, Sao Paulo y Buenos Aires, más grandes y también públicos, responden a la influencia cultural generada por una mayor concentración de la inmigración japonesa, resaltando aquí el apoyo y las actividades ofrecidas por las empresas japonesas establecidas en esos países, fundaciones, e instituciones para la propagación del budismo en la región. El jardín japonés de Buenos Aires es el más completo y fue donado por la comunidad japonesa en 1967 y ya fue declarado como Patrimonio de Interés Turístico y un Bien Histórico-Artístico Nacional. En su interior hay sala de exposiciones, biblioteca, restaurante y hasta un vivero. Administrado por el gobierno de la ciudad, es sede de la Fundación Cultural Argentino Japonesa, la cual desarrolla un concentrado programa de actividades en instalaciones de calidad, siendo éste el mejor ejemplo en la región de la contribución que un jardín japonés puede ofrecer a una comunidad. Los fines de semana lo visitan más de 10.000 personas.

En Venezuela, todavía no existe un jardín japonés público. Sin embargo, desde 1995 y a raíz de la conmemoración del 50 aniversario del lanzamiento de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, la Asociación Venezolana de Ex-Becarios en Japón (AVEXJA) con el apoyo del Instituto Nacional de Parques (INPARQUES) y la colaboración de la Embajada del Japón en Venezuela, ha venido promocionando su creación como un testimonio permanente en favor de la paz.

El proyecto, pensado para ser construido en Caracas, en la zona de Los Venados, sector oriental del Parque del Este (al norte del estacionamiento y frente al Museo del Transporte) cubre un área de 5.000 metros cuadrados. En 1997 se hizo contacto con la Universidad de Kioto, en Japón, con el propósito de elaborar un pre-diseño con especialistas japoneses y venezolanos que laboraban en su Instituto de Arquitectura Paisajista. Lamentablemente, aunque se hicieron los primeros esbozos, la idea no se concretó por falta de fondos. Sin embargo, la esperanza es lo último que se pierde.

La idea siempre sale a colación durante las actividades de la ya tradicional *Semana cultural del Japón* patrocinadas por la Embajada nipona en Caracas y una amplia gama de instituciones bancarias, gubernamentales y culturales. Por su parte, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela ha ejecutado, bajo la guía de la profesora Noain Ginzo, una diversidad de actividades y ejercicios de diseño que sin duda constituyen un paso adelante.

Al hacer este trabajo en Venezuela, necesitamos estudiar su paisaje y vegetación para darle una interpretación que aliente la imaginación y el disfrute del usuario. Por ejemplo, Venezuela está representada por grandes ambientes como Roraima, el Pico Bolívar, los llanos, y las costas del Caribe -paisajes que poseen una identidad propia arraigada en la conciencia de cada venezolano-. Estos paisajes deberán ser “capturados” e interpretados con el fin de transportar al usuario a dichos ambientes. Muchas son las técnicas disponibles y la elección final dependerá de los factores presentes en el lugar de su construcción. En todo caso, la incorporación de los principios de diseño descritos y la explicación en sitio de los valores filosóficos implícitos serán de gran ayuda para elevar la calidad artística de la obra. Es así como nuestro jardín japonés podrá ser único y llegar a tener relevancia internacional al ser comparado con los otros existentes en el continente.

De acuerdo con la propuesta existente, un Pabellón Japonés cerca de la entrada establecerá los puntos de partida y de llegada dentro del recorrido por el jardín, por lo que el trazado estará conceptualizado bajo los lineamientos del estilo “jardín de paseo” (*kaiyu-shiki-teien*) a fin de poder abarcar una muestra de los otros estilos. La presencia de un estanque de agua diseñado acorde con la topografía definirá el recorrido y conectará estos diferentes espacios -tales como jardín de té, jardín zen tipo “paisaje seco”, tipo “escenario”, y un jardín plano que cumplirán

funciones sociales-. Como punto focal se construirá una pequeña cascada, que bien podría simbolizar la expresión miniaturizada del paisaje del Salto Angel, se ubicará al norte del jardín para complementarse con el paisaje de fondo del cerro el Ávila mediante el *Shakkei* (técnica del paisaje prestado), el cual podrá ser apreciado desde el pabellón y de un gazebo o sitio de descanso ubicado a la orilla del estanque al centro del jardín.

Hay que entender que en Japón, la adoración de una divinidad omnipresente en la naturaleza a través del arte e inspirada en la belleza natural acorde a una geografía propia del archipiélago se desarrolló mediante la captura e interpretación de sus principales escenarios paisajísticos. Es por ello que para su elaboración en Venezuela existe la necesidad de crear una vinculación con el suelo patrio, pues de nada sirve abstraer o miniaturizar espacios costeros u oceánicos cuando no nos identificamos con éstos, y menos aún traer árboles o plantas del Japón para sembrarlos en el trópico pues éstos estarán destinados a morir.

La idea es, y este valor se acrecienta bajo un contexto climático y geográfico totalmente diferente, la de utilizar el concepto de jardín japonés como una herramienta para empezar a valorar desde otra perspectiva (mucho más espiritual y/o filosófica) la belleza natural del entorno local.

Este espacio, que tentativamente se llamaría *Jardín Japonés de Paz*, constituiría un lugar único para la introspección que tanto necesitan los caraqueños y un símbolo de amistad y mutua comprensión entre nuestros países.

A modo de conclusión

Ya hemos visto que la internacionalización del jardín japonés ha llevado a que se construya con éxito en diferentes partes del mundo, convirtiéndose a veces en un hito urbano y jugando un rol significativo en el enriquecimiento cultural y hasta espiritual, en la expansión de la conciencia ambientalista, y en la identificación ciudadana. Pero, pensando en un proyecto para Venezuela, este estudio deja ver la necesidad de crear una vinculación con el suelo patrio que aliente la imaginación y la participación del usuario.

Estamos seguros de que más que su construcción, el gran reto lo constituirá su mantenimiento. Este tipo de jardín necesita de una

constancia en su cuidado, de una devoción y dedicación exclusiva. Al igual que el Mandala, éste es un instrumento “sagrado”, una herramienta para la meditación que exige una entrega total de quienes lo mantienen y cuidan como una obra de arte.

De lograrse, esta iniciativa marcará un hito en las relaciones de Japón y Venezuela y se profundizarán los lazos de amistad y entendimiento entre nuestras dos naciones.

Notas

- ¹ Según la física cuántica el cuerpo material es un segmento de un continuo de energía y nada lo separa del resto de dicho continuo; los electrones que constituyen el cuerpo material y que no son otro cuerpo distinto de éste tienen propiedades propias de las ondas (la suma de las crestas da más energía que la suma de dos electrones y la suma de las depresiones da menos que la suma de los electrones) y propiedades propias de las partículas (en el caso de la luz ultravioleta, que se comporta igual que los electrones, los fotones arrancan electrones al cuerpo con el que chocan, como lo hacen las partículas pero no las ondas). Por ello Enrico Persico escribió en una carta a Enrico Fermi: “Creen con fe profunda/Que desafía la razón/Que el electrón es cuerpo y onda/Cuerpo y onda es el electrón”.
- ² Como ejemplo está la Flor de Loto, elemento natural de gran contenido espiritual para los budistas.
- ³ Aunque los budistas sugieren que un escape es posible a través de la obtención de un despertar divino llamado Nirvana.
- ⁴ En Corea e Indonesia el árbol ha representado la soberanía de épocas imperiales; en la India es símbolo de la iluminación espiritual (*bodhi*) y en Tailandia aparece como emblema en la bandera nacional.
- ⁵ De hecho en la India, el yoga ha identificado la existencia de una energía espiritual llamada *Kundalini* la cual al despertarse puede ascender por el “árbol de la vida” dentro del cuerpo humano.
- ⁶ El concepto *yin-yang* representa la descripción simplificada de las correlaciones mutuas por parte de las percepciones humanas ante la realidad fenoménica de nuestro mundo, las cuales se combinan de forma constante dentro de una unidad integrada. Su ideal describe la acción de dos fuerzas primordiales en oposición que a su vez son principios complementarios encontrados en todo objeto o proceso en el universo. Un concepto base en muchas ramas de la filosofía china así como en su medicina tradicional.
- ⁷ En este tipo de jardín había un pabellón con la estatua de Amitabha (divinidad impersonal, que representa lo absoluto y eterno, que en India se llama brahman), localizado frente al *yu-niwa*, seguido por un gran estanque de agua que simbolizaba un enorme océano, asociado a la idea

del difícil acceso a la “tierra divina” desde la orilla opuesta que representa a Yambudvipa, nuestro “mundo terrenal.”

⁸ Para una mayor comprensión del lenguaje de la pintura china, ver Cheng (1989).

Referencias

- Capra, Fritjof (2000). *The Tao of physics: An exploration of the parallels between modern physics and Eastern Mysticism*. Boston: Shambhala.
- Cheng, François (1989). *Vacio y Plenitud: El lenguaje de la pintura china*. Caracas: Monte Ávila.
- Dalai Lama XIV (Tenzin Gyatso, 2005). *The universe in a single atom: The convergence of science and spirituality*. New York: Morgan Road Books.
- Falk, Dan (2002). *Universe on a T-Shirt: The quest for the theory of everything*. New York: Arcade.
- Lanzaco Salafranca, Federico (2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Editorial Verbum.
- Mansfield, Vic (2008). *Tibetan Buddhism & modern physics: Towards a union of love and knowledge*. West Conshohocken, Penn.: Templeton Foundation Press.
- Okakura, Kakuzo (1904). *The ideals of the East: with special reference to the aart of Japan*. Berkeley, Calif.: Stone Bridge Press.
- Osborne, Richard and van Loon, Borin (2000). *Introducing Eastern philosophy*. Cambridge U.K.: Icon Books.
- Sansom, G. B. (1931). *Japan: A short cultural history*. Tokyo:Tuttle.