

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
departamento de Dibujo

TESIS DOCTORAL

*el drama minúsculo*

poética de flores y pájaros en el imaginario artístico japonés.

Vol. I

directora                      Pilar García Fernández

doctorando      Francisco Javier Ruiz Carrasco

## ÍNDICE

hipótesis		4
introducción		6
1 todo cáliz es morada	Ogata Kôrin	12
2 el drama minúsculo	Kamisaka Sekka	57
3 flores y pájaros	Suzuki Kiitsu	69
4 reverencia por la naturaleza	Tawaraya Sôtatsu	91
5 la reflexión de las flores	Sakai Hôitsu	119
6 el botánico y el florista	Watanabe Seitei	138
8 epílogo		156
conclusiones		176
glosario		185
bibliografía		194

*Par l'oiseau rappelant l'oiseau tombé du nid.  
Par l'herbe qui a soif et recueille l'ondée.*

Francis Jammes

## HIPÓTESIS

La dimensión artística del dibujo japonés reside en su narrativa. Es ahí, en la línea argumental, donde se intuye la verdadera magnitud de la obra. En el caso de la temática de *flores y pájaros* el argumento se presenta en cierto modo velado, como si el autor quisiera disimular alguna historia personal dentro de la conversación entre la planta y la bestezuela. Por eso hay que estar tan atento al diálogo entre estos dos pequeños protagonistas, porque pensamos que es ahí donde acababa buena parte del corazón del artista.

Y a partir de esta suposición trazamos nuestra principal hipótesis; desde la que intuimos que la cultura japonesa podría proyectarse en el diálogo entre la flor y el pájaro.

Esta tesis parte desde ese personalísimo punto de vista. No parece un punto de partida demasiado convencional, por eso hemos decidido continuar nuestro trabajo desde una perspectiva poco ortodoxa; quizás más cercana a la imaginación que a la deducción. Lo cierto es que una de las ideas más innovadoras de esta tesis se encuentra precisamente en el método de investigación; trabajar desde el mundo de las imágenes, interaccionando con ellas desde el terreno indefinido de la analogía... ahí radica la apuesta más transgresora de *el drama minúsculo*. Y es que creemos que muchas veces son los azares y los caprichos los que trazan los caminos más maravillosos para alcanzar el conocimiento en el terreno impropio del arte.

Así, con un método quizá algo impreciso, pretendemos articular las más bellas imágenes del Japón moderno en torno a los dos protagonistas de esta historia. No es otra cosa que un intento de interpretación del imaginario de aquel país a través de los encuentros entre flores y pájaros.

## INTRODUCCIÓN

1 Tengo la suerte de visitar Japón con cierta frecuencia. La residencia de mi familia política se encuentra en Niigata,<sup>1</sup> en el corazón de un valle al que los japoneses llaman *pantano de peces* (Uonuma<sup>2</sup>魚沼). En aquella ciudad suelo pasar los meses de verano desde que en 2004 conociera a mi mujer en una universidad de Tokio. Allí, gracias a la osadía que solo se le permite al extranjero, conocí a algunos de los personajes más interesantes con los que he conversado nunca. En una ocasión, durante un largo trayecto de tren hacia el puerto de Yokohama, un desconocido me habló sobre un libro de Lafcadio Hearn que le había recomendado su hijo, y ahora aquel texto se ha convertido en la obra que cito con más frecuencia a lo largo de toda la tesis. La verdad es que cada año que vuelvo a Japón coincido con alguien que me sugiere un camino nuevo por el que trazar mi historia.

*Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen demasiado pronto), son experiencias. Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana.<sup>3</sup>*

He extraído todas las ideas que he podido de las personas más relevantes con las que me he cruzado en mis viajes. En aquel vagón de tren el azar me regaló un

---

1 Niigata 新潟 Es una prefectura situada en la costa del Mar de Japón. Debido a su situación estratégica, su puerto es el que mayor afluencia importadora mantiene con China.

2 Uonumashi 魚沼市 Es una ciudad de la prefectura de Niigata situada en el interior de un enorme valle. En aquel lugar, las estaciones parecen llevarse al extremo, alcanzando las temperaturas más altas en verano de toda la prefectura, así como las más bajas en invierno. En el capítulo '*Reverencia por la Naturaleza*' se comentan más detenidamente las singularidades de este lugar.

3 Rilke, Rainer Maria (1958) *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Losada. Buenos Aires. p.29

maravilloso libro de Lafcadio Hearn de manos de aquel desconocido, pero no todos fueron personajes anónimos; también coincidí con celebridades de las esferas culturales como el escritor Soho Machida, el artista Hiroyuki Tanaka y el genial y extravagante Araki,<sup>4</sup> del que incluso conseguí llevarme algún valioso consejo sobre fotografía.

Pienso que el azar muchas veces nos facilita encuentros que van aportando contenido y profundidad a nuestra experiencia. Siempre se trata de acontecimientos fortuitos, imposibles de prever cuando uno planifica el viaje. Pero algo especial tienen que tener cuando permanecen en el recuerdo con sensación de presente.

A lo largo de este trabajo presento los frutos de estas conversaciones casuales; a veces más cercanas a la anécdota que a la hazaña épica, pero siempre inspiradoras y sugerentes. Todos estos pasajes son los que van adornando las ideas más relevantes de la tesis. Quizá por eso *el drama minúsculo* ha acabado teniendo cierto aspecto de libro de memorias, porque cada capítulo lleva implícito una buena parte de la biografía del que escribe. Lo cierto es que a veces pongo tanto acento en el recuerdo y en la anécdota personal que se acaban perdiendo las fechas, los nombres y todo lo que se suele utilizar para dar cierto rigor científico a un texto. Sea como fuera, el peso argumental se sustenta en momentos rescatados de mi trabajo de campo en Japón, porque es desde mi experiencia desde donde considero que puedo hacer una aportación relevante.

2 Pero lo cierto es que el hecho de vincular momentos imposibles y lugares inalcanzables no se aleja demasiado de la metodología de la mayoría de los artistas. Es por eso que la tesis arranca con una reflexión sobre el proceso creativo en el dibujo japonés. Se trata de recuperar todos esos reflejos, los impulsos que guiaban

---

<sup>4</sup> Nobuyoshi Araki 荒木経惟 (1940) Uno de los fotógrafos contemporáneos más importantes de la escena internacional. Tras la temprana muerte de su mujer, se convierte en un artista excéntrico y extremadamente peculiar.



la imaginación de los artistas que se ocupaban de describir flores y pájaros sobre papel. La idea es la de sacar a la luz el ejercicio conceptual desde el que se proyectaba la obra para luego poder utilizar el mismo enfoque cuando la valoremos. Ahí radica una de las principales aportaciones de esta investigación; en la extrapolación de los recursos de la imaginación sobre el ejercicio de investigación.

*Clasificamos demasiado y valoramos demasiado poco. El hecho de haber sacrificado el método de presentación estética de las obras de arte a un pretendido método de exhibición científica, ha causado la muerte de muchos museos.<sup>5</sup>*

Últimamente se ha extendido la obsesión por clasificar absolutamente todo. Es como si la gente construyera armarios en su cabeza en los que quisiera almacenar su conocimiento organizado escrupulosamente en compartimentos. También la obra gráfica se clasifica, se mide y se ordena demasiado. Todas las piezas artísticas parecen condenadas a acabar en alguno de esos cajones, según correspondan a una época, a un lugar en concreto o a un estilo determinado. No negaré el valor y la utilidad de un buen archivo, pero en este caso he preferido proyectar mi investigación hacia otras cuestiones formales. En este sentido he acabado sacrificando fechas, personajes históricos y datos eruditos precisamente para escribir desde un terreno más distendido, más cercano a la imaginación que a la explicación. La idea es la de trabajar con las imágenes que nos evoca nuestra memoria, con referencias literarias, con azares inesperados... Son estos impulsos los que hacen del hilo argumental un tejido de relaciones caprichosas. Así, esta tesis huye definitivamente de la estructura deductiva típica de los textos científicos. Más bien se podría decir que se trata de una visión sincrónica de todo,

---

5 Okakura, Kakuzo (1906) *The book of tea*. G. P. Putnam's sons. London and New York. p.118

un escenario donde poder ir de una época a otra, de personajes reales a otros imaginados.

En ese sentido la poesía acaba convirtiéndose en la referencia más constante. Lo cierto es que la tradición artística japonesa siempre se ha cultivado en unos círculos en los que se poetizaba absolutamente todo, así que he hecho de la poesía el elemento vehicular del argumento.

*La poesía en Japón es universal como el aire. Todos la sienten. Todos la leen. Casi todos la crean, independientemente de la clase o condición. Y no sólo es ubicua en la atmósfera mental: ¡está en todos lados para que el oído la escuche, y el ojo la vea!*<sup>6</sup>

Quizá por eso *el drama minúsculo* deja de tener una estructura convencional para acercarse más a una sucesión de flashes dispuestos como estímulos para la imaginación del lector. Cada destello, cada idea que aparece súbitamente, añade algo más al argumento. Al final la historia se va transformando en un amplio tejido de imágenes, como si se tratara de un puzle sin troquelar.

**3** Pero aunque el argumento se haya trazado desde un escenario poco definido y algo impreciso, sí ha habido ciertos fundamentos científicos que hemos querido mantener a lo largo de nuestro trabajo para no desvincularnos de los parámetros académicos en los que se debería enmarcar la investigación doctoral.

Ya se ha nombrado el trabajo de campo llevado a cabo en Japón, pero sería necesario indicar aquí que otra gran parte de la documentación analizada se obtuvo durante distintos periodos de investigación del doctorando en los diversos centros de investigación.

Los aspectos técnicos relacionados con la morfología y fisiología de la flor

---

6 Hearn, Lafcadio (2008) *En el Japón espectral*. Alianza. Madrid. p.125

fueron adquiridos tras una doble estancia en l'Orto Botanico di Palermo (Italia), así como colaborando con la Coordinación de Política Ambiental en la Universidad Pablo de Olavide. También en Palermo disfruté de una estancia en l'Accademia di Belle Arti dirigido y acompañado por la profesora y artista Arianna Oddo, quien me ofreció la oportunidad de trabajar la relación entre el pájaro y la flor desde una perspectiva mucho más transgresora e innovadora.

Otra aportación radicalmente distinta ha supuesto la investigación en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, cuya Colección de Arte Oriental me ha abierto las puertas a todos los recuerdos que esta ciudad europea atesora de su estrecha vinculación con Asia Pacífico. También el prolijo archivo del Museu me ha ofrecido muchas de las claves que presento en este trabajo. Y es que además del énfasis que hemos puesto a la experiencia personal, un peso importantísimo de esta tesis recae en la investigación bibliográfica de documentos japoneses archivados en Lisboa, París y Sevilla; libros y escritos que en ocasiones daban la impresión de no haber salido a la luz en siglos.

## 1. TODO CÁLIZ ES MORADA

1.1 Los *shôji* son la única frontera que existe entre hogar japonés y el entorno. Se trata de una especie de tabiques móviles colocados sobre unos raíles que delimitan el perímetro de la casa. Están formados por una estructura de tablillas de madera dispuestas a modo de rejilla. Sobre este bastidor se extiende una lámina de papel grueso que deja pasar algo de luz, pero que por otra parte, pretende un relativo aislamiento del hogar en cuanto que impide el paso de la vista. Durante el verano era costumbre plegar todos estos paneles colocándolos en paralelo junto a una de las columnas que hiciera de tope. De tal manera que cuando el viento meridional se colaba en la casa no encontraba apenas obstáculos en su recorrido, y podría suavizar así la temperatura de todo el inmueble.

Lafcadio Hearn describía de manera similar a la casa japonesa en la estación cálida, cuando argumentaba que *«no queda nada entre el suelo y el techo más que el armazón o esqueleto del edificio; la casa queda literalmente sin tabiques, y se puede ver todo su interior en cualquier dirección»*.<sup>7</sup> Como vemos, se trata de una arquitectura muy ligera, donde el techo sigue siendo prácticamente el único elemento inamovible y donde la separación de un complejo familiar con otro se limita a una pared de papel encerado.

Y es que podría decirse que no había ningún tipo de frontera entre el hogar y el exterior; el aislamiento con el entorno natural no lo formaban más que estas puertas correderas llamadas *shôji* de las que se prescindía a voluntad.

*La arquitectura tradicional, ya sea de carácter sagrado o civil, siempre se ha ocupado de cuestiones relacionadas con la luz y el sol. Una de esas cuestiones es el shôji, un entramado de madera cubierto con láminas de papel encerado que es relativamente aislante y resistente al viento, y que funciona como una especie de puerta o de ventana corredera. Los shôji no son transparentes, pero hemos medido una transmisión solar del 0,5-0,6 dependiendo de la hora y de las*

---

7 Hearn, Lafcadio (2010) *En la cueva de los espectros infantiles*. Centellas. Palma. p. 42.

*condiciones metereológicas.*<sup>8</sup>

La interacción con el entorno parece ser la base de esta cultura. Ni siquiera el rigor del tiempo es motivo para levantar muros de piedra. Muy al contrario que la tradición europea; una cultura que, *desde Vermeer, fue la cultura de los interiores.*<sup>9</sup>

*De vuelta al bungalow, sentado en el tatami, oyendo la corriente del río, los mosquitos y las arañas conquistan las esquinas y las lámparas. El barro ensucia las mesas de plástico de la terraza. Las hojas lo cubren todo, pronto cambiarán de color. El musgo trabaja de cubierta para una caseta en el exterior. La naturaleza es la que condiciona el hogar, y no al contrario.*<sup>10</sup>

Al hilo de esto, me gustaría traer a colación una anécdota del terreno personal. La casa de mi familia política –que ya había adelantado que se encuentra en un pequeño pueblo de Niigata– es una casa tradicional. Lo cierto es que así son todas las casas de aquel valle de Uonuma, donde el tiempo parece pasar ajeno a todo el ajetreo de la capital. Cuando uno se acerca a la puerta principal del domicilio enseguida se da cuenta de que no hay ninguna cerradura. Podemos deslizar la puerta hacia un lado y entrar sin haber encontrado ningún tipo de oposición. No hay lugar donde meter ninguna llave, no hay pestillo, no hay ni siquiera un pasador que asegure el cierre de la puerta de esta casa. Porque, al fin y al cabo ¿quién querría cerrar la entrada de una casa que no tiene paredes?

Quizá el único intento de frontera sea el *genkan*, o recibidor. Etimológicamente significa *frontera oculta*, y pretende ser una especie de umbral que separa el hogar del exterior. La correspondencia física a esta idea se limita a un sencillo escalón

---

8 Cabeza Lainez, José María (2013) *Lighting features in japanese architecture*. En *Lessons from vernacular architecture*. Routledge. Oxon. p.142

9 Wiesenthal, Mauricio (2011) *El esnobismo de las golondrinas*. Edhasa. Barcelona. p.33

10 Rubio, Daniel (2008) *Casa sin paredes* [artículo] *Vida en Marte*. Wordpress.

que separa el nivel de la calle con el de la tarima sobre la que se levanta la casa japonesa. Es por eso que, al margen de la profundidad simbólica que pueda albergar este espacio, el *genkan* no consigue más que señalar el lugar donde uno se ha de descalzar antes de entrar en el hogar.

Esta ausencia de fronteras no solo afecta a la relación del hogar con el exterior; también las separaciones de las diferentes estancias de la casa suelen ser de tan poca firmeza que ni siquiera aguantan una ligera corriente de aire. De hecho en ocasiones es mejor retirar todas las paredes correderas y apilarlas todas a un lado para que el viento que se cuele en la casa no las haga sonar. Con todo esto, parece evidente que el hogar japonés se ha convertido en un espacio realmente imposible para el disfrute de la intimidad.

Y es que uno de estos complejos unifamiliares podía albergar hasta cuatro generaciones de una misma familia sin una frontera firme que delimitase el espacio personal. Quizá por eso hoy, en Uonuma, este mismo pueblo del interior de Niigata, es costumbre que las parejas pasen sus dos primeros años de casados en un apartamento al estilo occidental, ya que saben que cuando vuelvan al hogar familiar no les será fácil encontrar un momento para disfrutar de su intimidad. Allí, entre muros más estables se dedican al amor hasta que, normalmente la mujer, se incorpora a la casa familiar del marido. Entonces ya se habrá borrado del registro familiar del que procedía para acabar adoptando el apellido de sus suegros.

Como es de imaginar, una vida entre estas delgadísimas paredes está condenada a quedar expuesta ante la comunidad familiar. Las relaciones íntimas se reducen a algún fugaz encuentro en el que la pareja se entrega al amor mientras el resto la familia está ausente. Así, mirando de reojo a la puerta –no vaya ser que a alguien le dé por regresar antes de tiempo– es como se producen por norma los escasos encuentros sexuales dentro del matrimonio.

Ni siquiera la muerte puede desvincular a nadie del núcleo familiar, ya que

tampoco los nichos del cementerio son individuales... todos los miembros de una familia, por muy humilde que ésta sea, acabarán descansando en el interior un panteón colectivo. Allí, bajo esta losa de granito sellada, habrá que compartir espacio incluso con las cenizas de aquel que te atormentó en vida y que ahora te acompañará en espíritu por siempre.

1.2 Esta falta de intimidad deriva inevitablemente en una construcción identitaria en base a la comunidad. Los miembros de una familia que conviven bajo un mismo techo, por ejemplo, constituirían la delimitación más intuitiva y lógica de un grupo. Pero sería importante tener en cuenta también que, como hemos advertido, la unidad familiar tampoco está delimitada por una frontera arquitectónica firme que la desligue del resto de la sociedad.

*En la mayor parte de las sociedades [...] lo normal es que el grupo se reúna para proteger a aquel de sus miembros que ha sido sometido a críticas o se ha visto atacado por otros grupos. Si el individuo cuenta con la aprobación del grupo, puede enfrentarse con el resto del mundo, teniendo la seguridad de un pleno apoyo en caso de necesidad o de ataque. En Japón, sin embargo, parece darse el caso contrario: el individuo cuenta con el apoyo de su grupo sólo mientras su conducta sea aprobada por los otros grupos; si los extraños la desaprueban o la critican, el grupo se volverá contra el individuo y actuará como agente de castigo, a no ser que el individuo pueda obligar al otro grupo a retirar su crítica.<sup>11</sup>*

La ausencia de límites que cercaran con precisión los espacios identitarios, ya sean individuales o familiares, ha acabado por provocar este curioso mecanismo social que parece no tener paralelo en ninguna otra sociedad más que en la

---

11 Gorer, Geoffrey (1943) *Japanese Character Structure*. The Institute for International Studies. p.27



japonesa. En ese sentido resulta llamativo ver como, ni siquiera en pueblos del Japón profundo como Uonuma, se verá a nadie saliendo a tirar la basura con una camiseta raída, así como tampoco veremos nunca a un padre ir a buscar a su hijo al colegio en un coche sucio o arañado. La manera de convivir dentro de la unidad familiar empieza por saber atender a las demandas del resto de la sociedad. Precisamente porque la frontera entre estos dos estamentos sociales es tan difusa que al individuo le toca rendir cuentas ante el uno y el otro.

Ante esta incómoda sensación de exposición permanente, no cabe más que buscar alguna solución alternativa para idear un espacio propio y personal. Y es que a nadie se le debería negar una frontera espacial desde donde construir su propia identidad individual. Aquí, en occidente, todos tenemos algún espacio en nuestras robustas casas europeas levantadas con muros de ladrillos entre los que nos sentimos seguros y protegidos. ¿O acaso hay quien no tiene un rincón en su habitación o en el salón de su casa donde se refugia cuando le sobreviene alguna situación complicada?

La tradición japonesa no es que esté ajena a esta necesidad que todos tenemos de cobijarnos en el espacio que habitamos, pero desde luego que su arquitectura de papel no ayuda nada. ¿Dónde huir? ¿dónde refugiarnos cuando necesitemos resguardarnos de una situación que nos supera? Por eso es que, en una casa de paredes tan livianas, las fronteras se acabarán buscando en otro contexto, en una escala diferente. Sei Sônagon encontró un espacio personal en forma de almohada, escribiendo sus confesiones sobre los mismos papeles que utilizaba para acomodar la cabeza durante el sueño.<sup>12</sup> Pero esta no parece una solución convincente. No es posible permanecer sin un refugio estable, siempre desabrigado y a la interperie. Tarde o temprano se apropiará de nosotros el irresistible impulso de buscar una frontera; unas paredes que sirvan de cobijo, una cubierta en una noche de

---

<sup>12</sup> Por eso es por lo que su obra se publicó bajo el título de *makura no sôshi* 枕草子 (libro de almohada)

tormenta. Y es entonces cuando entra en escena el mobiliario de la casa japonesa.

1.3 Los pocos muebles que ocupaban el hogar solían ser únicamente los que procedían del ajuar con el que la familia de la novia contribuía al matrimonio. Entre los enseres que se aportaban en el enlace, había pequeñas cajoneras, cajitas lacadas, cofrecillos y algún pequeño baúl. Hoy en día es evidente que muchas de estas costumbres referidas a la dote han cambiado, pero el tipo de mobiliario se sigue manteniendo. En la casa japonesa suele haber multitud de cajitas, utilizadas generalmente para guardar cosméticos, peines, horquillas, así como cualquier otro tipo de utensilios del cuidado personal y la higiene. También son lugar de reposo para los instrumentos de las diferentes actividades artísticas como pinceles, tintas, palillos de modelar, cubertería para el té... y, por supuesto, el cofre sigue siendo el espacio idóneo para proteger las más delicadas obras de arte; dibujos, láminas enrolladas e incluso pequeñas tallas de madera.

Definitivamente el cofre es el único espacio cerrado del hogar; el único lugar reservado al cultivo de la intimidad. Casi podría decirse que en la casa japonesa no hay más fronteras que las paredes que constituyen la geometría del cofrecillo. De manera que no sería muy aventurado decir que, más allá de todas estas utilidades reales atribuidas a los cofrecillos, subyace la intencionalidad de salvaguardar algún secreto; la de traer a la memoria algún recuerdo inconfesable. De forma que cada vez que se levante la cubierta se distinga, entre los demás objetos del interior del cofre, algún retal de seda o algún pétalo desecado que haya formado parte de algún feliz episodio ya pasado. Creando de esta manera una *imagen* que, por quedar atrás en el tiempo, se recuerde entonces con profunda nostalgia.

Tanto recuerdo condensado en una geometría tan pequeña ha convertido al cofre en un objeto de altísimo valor. Porque es a partir de esos recuerdos desde donde se configura la identidad de cada individuo. Quién sabe lo que podría significar una sencilla brizna de hierba entre los utensilios de escritura de un cofre

lacado... pero es que esta planta, quizás acompañada de una carta o de un pequeño dibujo, puede que fuera lo único que caracterizaba a un individuo desvinculándolo del resto de la sociedad.

A partir de esta idea es desde donde surge nuestra propuesta de presentar al cofrecillo como un *albergue de secretos*, como la única frontera firme entre el individuo y la sociedad. Y es que este pequeño espacio acaba siendo única solución para construir una identidad individual firme, en una cultura que ha aprendido a construir sus rasgos en colectividad.

El cofre presenta una dimensión significativa abrumadora. Su altísima consideración como objeto ha dado lugar a que en Japón cualquier cajita sea fabricada con una dedicación y un esmero especial.

La laca es la costumbre más extendida para ennoblecer este tipo de pequeño mobiliario. Las paredes de madera de paulownia de las cajitas se engrosaban con numerosas capas de este barniz duro, y luego del secado, se tallaba el grueso resinoso para reproducir motivos a modo de relieve. Este procedimiento tenía la particularidad de que el uso continuado del objeto habría de oscurecer los resaltes del tallado, haciendo que el dueño del cofrecillo fuera cómplice del su valor artístico.

Pero por regla general se prefería la utilización de la laca negra, quizás para desligarse algo más de la tradición china. Sobre ésta se solía representar flores y pájaros con la ayuda de incrustaciones de oro y nácar.

Pero también hay cajitas donde la madera se deja sin tratar. Las destinadas a recoger los productos de la higiene personal, por ejemplo, suelen construirse con paneles de *sugi*, una conífera parecida al cedro, de madera ligera pero muy resistente. De tono rosado suave, el *sugi* desprende un olor singular cuando entra en contacto con la humedad del baño, haciendo más agradable el tiempo que pasamos dedicándonos al aseo personal.

Ciertamente podríamos hacer averiguaciones de diversa naturaleza sobre cualquier persona simplemente analizando su cajita de cuidado personal; ya que según los cosméticos, según el tipo de maquillaje y según tantos otros productos que pueda utilizar una persona podemos hacernos una idea más o menos precisa de ciertas necesidades e inclinaciones que apuntarían hacia un perfil u otro.

Pero más allá de estas cuestiones, lo realmente significativo se encuentra en aquellos detalles que uno confía a la intimidad de la caja; aquello que, de manera consciente, se guarda en el cofrecillo para que quede fuera del alcance de los demás. Es en este caso en el que realmente se establece una división clara entre el individuo y el resto, y en el que podemos empezar a hablar ya de una frontera real que marcará la caracterización de cada persona frente a la sociedad.

La cajita de escritura, por ejemplo, tiene el interior dividido en varios módulos destinados cada uno a guardar un instrumento concreto. El mayor es el que albergará el *suzuri* 硯, que sería la piedra donde se habrá de diluir la tinta. El *suzuri* es un pequeño trocito de roca sedimentaria, o incluso a veces también de roca volcánica, que se talla de manera que contempla una superficie ligeramente inclinada sobre la que se desliza la tinta que licuamos. En la parte inferior de la pendiente se va depositando la tinta que utilizaremos para empapar el pincel. En cualquier caso se trata de una piedra robusta pero muy suave, de un tacto que además se vuelve más agradable conforme más veces se frote el bastón de tinta sobre su superficie. Cuántos japoneses no habrán escondido bajo el peso de esta piedra algún pétalo para que se fuera secando... Se trata de un resquicio ideal donde guardar cualquier detalle que quisiéramos ocultar ante los demás. Así, cada vez que nos preparásemos para escribir una carta o un diario, volvería a nuestra memoria aquella vez en la que cierta persona recogió para nosotros una flor que se había tronchado por la tormenta.

Pero es que además las cajitas de escrituras tenían varios niveles para que la tinta

del pincel no ensuciara otros instrumentos que deberían permanecer limpios. Ahora sí, en esta pequeña escala, nuevas fronteras en las que poder, por fin, aliviar las ganas de intimidad y secretismo...<sup>13</sup>

*Descubrir un pedazo de tela de color violeta prensado entre las páginas de un libro,* decía Sei Shônagon, era una de las *cosas que hacían brotar un tierno recuerdo del pasado*.<sup>14</sup> Lo cierto es que ciertos detalles como un pétalo de hortensia, un cabello de alguien querido y una carta varias veces doblada como si se tratara de una figurita de origami puede ser el único patrimonio que una persona atesore en su espacio personal. Pero lo realmente apasionante es que, más allá de estos elementos más o menos obvios, en cada cajita de escritura habrá objetos que solo sean reconocibles por quien les haya atribuido un determinado significado. ¿Quién sabe si para alguien no constituye un tesoro una vulgar bolita de *pachinko*<sup>15</sup> o un envoltorio arrugado de *shioame*<sup>16</sup>?

*Suele creerse equivocadamente que las poderosas emociones de la juventud se dulcifican con el paso del tiempo. No es cierto. Uno aprende a controlarlas y reprimirlas, pero su intensidad no decrece. Sencillamente se oculta y concentra en lugares más discretos. Cuando uno se topa por casualidad con uno de estos*

---

13 Recuerdo que en una ocasión regalé a cada miembro de mi familia un pequeño dibujo de mi perro que acababa de fallecer. La mayoría de estas pequeñas obras acabaron compartiendo marco con fotos familiares, sobre la mesita de noche o en la vitrina del salón de mi casa, pero mi mujer, japonesa, pensaría que una mirada continuada podría quitarle valor al dibujo. Así fue como decidió guardar aquel trocito de papel en su cajita de costura, entre los hilos que normalmente usa para decorar los cojines de casa. Quizás aquel perro también supuso un episodio importante en su vida, y seguramente fue por eso por lo que guardaría ese pequeño dibujo en su rincón personal.

14 Sakai, Kazuya (1969) *Notas sobre el libro de la almohada de Sei Shônagon*. Estudios Orientales IV:1. El colegio de México. p. 60

15 Pachinko: máquina tragaperras japonesa.

16 Shioame: Caramelo japonés de sal.

*abismos, el dolor es atroz.*<sup>17</sup>

Así es como este mobiliario se convierte en el único espacio delimitado por una frontera fuerte y estable, capaz de construir y mantener a salvo la identidad del individuo. Y es por eso que, cuando volvemos a él después de cierto tiempo, podemos reconocer toda nuestra trayectoria a través de esas piezas puzle que solo nosotros sabremos recomponer.

1.4 Dentro de la correspondencia que mantuvo Vincent van Gogh con su hermano Theo<sup>18</sup> aparece una referencia a la obra de Pierre Loti que comentamos también en el capítulo anterior:

*¿Has leído la Madame Chrysanthème? Me ha hecho pensar mucho en que los verdaderos japoneses no tienen nada en las paredes [...] los dibujos y curiosidades están guardados en los cajones.*<sup>19</sup>

Para sorpresa de Van Gogh, en Japón, las obras de arte son apreciadas sólo en ocasiones especiales, generalmente relacionadas con las festividades religiosas o con los cambios estacionales. Mientras no están siendo expuestas, se guardan en cofres que las protegen del fuego, de la humedad y de otras calamidades. No es raro ver obras de gran valor guardadas en recipientes fabricados en madera de paulownia, que a su vez se protegen en el interior de un cofre lacado.

*Mientras que en Occidente los cuadros se cuelgan en las paredes de un modo más*

---

17 Krauss, Nicole (2010) *La gran casa*. Salamandra. Barcelona. p.70

18 Van Gogh, Theo (1857–1891) Fue un exitoso marchante de arte holandés. En la correspondencia que mantuvo con su hermano se refleja la atención y el profundo interés de Vincent por el mundo japonés.

19 Van Gogh, Vincent (1999) *Cartas a Theo*. Idea books. Barcelona. p.230

*o menos permanente, los biombos o los rollos japoneses se guardan, siguiendo las viejas costumbres, en un receptáculo resistente al fuego y sólo se exhiben en casa durante un corto espacio de tiempo para celebrar un acontecimiento especial o una peculiaridad de las estaciones del año. Únicamente las pinturas de las puertas correderas se mantienen en su sitio, pues forman parte de la arquitectura.*<sup>20</sup>

Pero si bien es real el riesgo de deterioro físico de la obra bajo las inclemencias del clima, no es menos cierto que el valor afectivo y sentimental de la obra de arte se puede desgastar, hasta consumirse, delante de una mirada continuada.

*Me puse la ropa interior nueva que había terminado de coser ayer. Tiene una pequeña rosa blanca bordada en la zona del pecho. Si me pongo ropa encima, el bordado no se ve. Nadie sabrá que existe. Me siento muy orgullosa.*<sup>21</sup>

Por eso es que en Japón evitan una exhibición repetida de las pinturas, ya que una contemplación permanente las vulgarizaría hasta llegar a carecer de interés. Y es que, efectivamente, una mirada que recorre una obra maestra con frecuencia corre el riesgo de acabar viciándose. En relación a este desgraciado supuesto, Okakura Tenshin pone en boca de Li Chi Lai, un enigmático (incluso es probable que inexistente) poeta Song, *las tres cosas más deplorables del mundo*. Una de ellas es, precisamente, las *bellas pinturas degradadas por la admiración del vulgo*,<sup>22</sup> dado que la dosificación del tiempo de exhibición, la elección del lugar y del momento, son circunstancias determinantes que pueden llegar tanto a engrandecer, como a

---

20 VV.AA. (edición de Fahr-Becker, Gabriele) (2007) *Arte Asiático*. H.F. Ullmann. Barcelona. p.501

21 Dazai, Osamu (2013) *Colegiala*. Imedimenta. Madrid. p.30

22 Okakura, Kakuzo (1906) *The book of tea*. G. P. Putnam's sons. London and New York. p.26

arruinar una maravillosa obra.

*Deberíamos darnos cuenta de que cualquier riqueza, cuando se usa como medio para enfatizar un elemento dominante, es algo que se debe reservar más que exponer.*<sup>23</sup>

Muchos otros intelectuales se explayaron en razonamientos a tenor de esta idea. Incluso se escucharon algunas palabras algo vulgares como las del literato Junichiro Tanizaki<sup>24</sup>, cuando criticaba los excesos exhibicionistas del arte *del mismo modo que sería totalmente inadecuado que la joven más bella del mundo, aunque su piel fuera de nácar, exhibiera en público sus nalgas y muslos.*<sup>25</sup>

De nuevo la ópera Madama Butterfly refleja con gran delicadeza este fenómeno en su aria más conocida; '*Un bel di vedremo*'. Cio-cio-san imagina el momento en el que ha de tomar puerto la nave de Pinkerton después de tan larga espera. Sabiéndose tesoro de su amado, no acudirá corriendo a su búsqueda exponiéndose entre el gentío, sino que esperará escondida para provocar un encuentro aún más conmovedor.

*Un bel di vedremo  
levarsi un fil di fumo  
Sull' estremo confin del mare.  
E poi la nave appare.  
Poi la nave bianca  
entre nel porto.  
Romba il suo saluto.*

Un hermoso día veremos  
alzarse un hilo de humo  
en el horizonte.  
Y entonces aparecerá la nave.  
Luego, esa nave blanca  
entrará en el puerto.  
atronando con su saludo.

---

23 Tiao Chang, Amos ih (2011) *El Dao de la Arquitectura*. Comares. Granada. p.68

24 Tanizaki, Junichiro 谷崎潤一郎 (1886 – 1965) Escritor japonés. Su obra se centra principalmente en las singularidades de la naturaleza humana.

25 Tanizaki, Junichiro (2010). *El elogio de la sombra*. Siruela. Madrid. p.18



*Vedi? È venuto!*  
*Io non gli scendo incontro.*  
*Io non.*  
*Mi metto là*  
*sul ciglio del colle*  
*e aspetto gran tempo*  
*e non mi pesa la lunga attesa.*  
*E uscito dalla folla cittadina*  
*Un uomo, un picciol punto*  
*s'avvia per la collina*  
*Chi sarà? Chi sarà?*  
*E come sarà giunto*  
*che dirà? Che dirà?*  
*Chimerà Butterfly*  
*dalla lontana,*  
*Io, senza dar risposta*  
*me en starò nascota*  
*un po' per celia,*  
*e un po' per non morire*  
*al primo incontro,*  
*de egli alquanto in pena*  
*Chiamerà, chiamerà:*  
*"Piccina mogliettina*  
*olezzo di verbena"*  
*i nomi che mi dava*  
*al suo venire.*  
*Tutto questo avverrà,*  
*te lo prometto.*

¿Lo ves? ¡Ya ha llegado!  
yo no bajo a encontrarme con él.  
Yo no.  
Me pongo allí,  
en lo alto de la colina,  
y espero largo tiempo.  
y no me pesa la espera.  
Y saliendo de entre la multitud  
un hombre, un punto pequeño  
destaca por la colina.  
¿Quién será? ¿Quién será?  
Y cuando llegue,  
¿qué dirá?, ¿qué dirá  
Llamará a Butterfly  
desde lejos.  
Y yo, sin dar respuesta,  
estaré allí escondida,  
un poco para inquietarlo,  
y un poco para no morir  
al primer encuentro,  
y él, con alguna inquietud,  
llamará, llamará:  
"Pequeña mujercita,  
olor de verbena"  
los nombres que me daba  
cuando volvía a casa.  
Todo esto ocurrirá,  
te lo aseguro.

*Tienti la tua paura,  
io con sicura fede l'aspetto.*

Guárdate tu miedo,  
Yo con firmeza le espero.

1.5 El escritor Franz Hellens también hace girar su historia sobre el eje del cofrecillo. Un personaje de este novelista belga duda entre regalar a su hija un cofre de laca japonés u obsequiarla con un pañuelo de seda. Finalmente se decide por el cofrecillo “*porque me parece que conviene mejor a su carácter reservado*”.<sup>26</sup> Podríamos afirmar que, al igual que la chica de este episodio, el carácter del pueblo japonés es también dado a la actitud de introversión y reserva. La antropóloga y poeta americana Ruth Benedict<sup>27</sup> así lo indicaba en su acertado estudio *El crisantemo y la espada*. Incluso bastante antes, a finales del siglo XIX, Antonio García Llansó nos confiaba que *son los japoneses reservados y reflexivos, así como modestos y prudentes en sus manifestaciones*.<sup>28</sup>

Creemos por tanto que esta cultura del secreto, ilustrada con la figura del cofre como *imagen* más representativa, modeló con fuerza el carácter japonés haciéndolo reservado y cauto, cubierto además por una gruesa capa de misterio.

1.6 Cercana a esta comparación entre la poética del cofre y el carácter reservado, observamos además que existe una homología evidente entre la protección del cofrecillo y el cobijo que ofrecen las plantas a los animales: así, de la misma manera que el cofre alberga secretos, la vegetación resguarda, oculta y protege a insectos y a pequeños animales que se acercan a ella en busca de refugio. El poeta Jean Laroche<sup>29</sup> nos propone una mirada a las flores durante la noche. Y es que, si

---

26 Citado por Bachelard, Gaston (1975) en *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. p.116

27 Ruth Benedict (1887–1948) Antropóloga estadounidense. Fue alumna de Franz Boas; uno de los pilares de la antropología americana. Mantuvo una relación de amistad, a veces romántica, con su compañera y también destacada antropóloga, Margaret Mead.

28 García Llansó, Antonio (1903) *Dai Nipon*. Manuales Soler. Barcelona. p.55

29 Laroche, Jean (1921) Poeta francés nacido en Nantes.

nos fijamos lo suficiente, nos daremos cuenta de que éstas suelen albergar algún insecto cuando el día acaba:

*Tout calice est demeure.*<sup>30</sup>

Todo cáliz es morada

*Cette pivoine est une maison vague*

Esta peonía es una casa vaga

*Où chacun retrouve la nuit.*<sup>31</sup>

Donde cada uno vuelve a encontrar la noche.

Tras el amparo que la flor ofreciera en la noche, la *imagen* persiste aún cuando el animal abandona la vegetación para continuar su supervivencia. Matsuo Bashô, el más famoso de los poetas haiku, recogería ese rastro animal en sus versos:

白芥子に

*A una amapola blanca*

羽もぐ蝶の

*deja sus alas una mariposa*

形見かな<sup>32</sup>

*como recuerdo*

Y es que las flores nos ocultan información de manera intencionada; *ellas saben lo que no sabremos.*<sup>33</sup> La flor, como el cofrecillo, es admirada por su belleza exterior a la vez que soñada por su interior.

1.7 Pero el cofre no solo fue modelo imaginado. Su alta consideración como objeto también lo convertiría en un recurrente soporte para las obras de los más grandes creadores. Es por eso que artistas y artesanos se atreverían con tallados, lacas e incrustaciones de nácar para intervenir diferentes tipos de cajas y

---

30 Citado por Gaston Bachelard, Gaston (1975) *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. p.87

31 *Ibid.*

32 竹内昭(2005)「芭蕉発句に見る〈自己言及性〉の視点」法政大学学術機関リポジトリ. p.11

33 Silvio Rodríguez, en la canción *Flores nocturnas*

cofretillos. Éste era, ciertamente, un soporte pequeño que por su propia limitación de tamaño no solía recoger más que una pequeña escena de la naturaleza; precisamente *la flor y el pájaro*.

La laca era la costumbre más extendida para ennoblecer el mobiliario. En un principio se procedía al modo chino; las paredes de madera de paulownia de los cofres se engrosaban con numerosas capas de este barniz duro, y luego del secado, se tallaba el grueso resinoso para reproducir motivos a modo de relieve. Este procedimiento tenía la particularidad de que el uso continuado del objeto habría de oscurecer los resaltes del tallado, haciendo que el dueño del cofrecillo fuera cómplice del su valor artístico.

Otro proceder era el de representar el motivo con la ayuda de incrustaciones de oro y nácar sobre la base de la laca negra. Se obtenía un resultado de una gran elegancia que evidenciaba la alta valoración del cofrecillo. No obstante, es preciso aclarar aquí que más allá del nivel estético al que se llegaba, ambos sistemas de resinado fueron altamente tóxicos, y desgraciadamente muchos pulmones de grandes artesanos japoneses se acabaron quebrando en los talleres de lacado.

La particularidad de esta tradición decorativa radica en que el imaginario de *flores y pájaros* conecta directamente con la dimensión simbólica de los cofres, las cajoneras, o los propios estuches donde se registran estas ilustraciones. El paralelismo entre la significación del cofre y la relación de la flor con el animal es tan evidente como fascinante.

## OGATA KÔRIN

1.8 Ogata Kôrin<sup>34</sup> 尾形光琳 se crió en un ambiente de lujo y erudición. Su padre, Ogata Sôken<sup>35</sup>, solía mezclarse con la élite cultural de la ciudad de Kioto. Lo cierto es que una generación tras otra, el linaje Ogata no había dejado de relacionarse con los artistas más significativos del momento.

Dohaku,<sup>36</sup> por ejemplo, el abuelo de Kôrin, era uno de los personajes que se dejaban ver por Takagamine<sup>37</sup> 鷹ヶ峰, donde se había establecido una pequeña colonia de artistas en torno a la figura del gran calígrafo Hon'ami Koetsu<sup>38</sup> 本阿弥光悦. El abuelo de Kôrin era, además de alumno, sobrino de este genio de la escritura. Parece que esta vinculación con la élite artística e intelectual fue lo que impulsó definitivamente el negocio familiar de tejidos. Aquella empresa, como no podía ser de otra manera, tenía nombre de ave. Le habían puesto Kariganeya 雁金屋; la casa del ganso salvaje.

El padre de Kôrin recogió esta inercia de bonanza y convirtió Kariganeya en el proveedor de los tejidos más refinados y exquisitos de la época. Kariganeya vestía, sobre todo, a los grandes actores del teatro Nô, pero su fama también había atraído al famoseo del Japón más elitista.

---

34 Ogata Kôrin 尾形光琳 (1658–1716) Nació en Kioto, en el seno de una acomodada familia de comerciantes de tejidos. Se formó como artista en las escuelas vinculadas a los Kanô, pero desarrolló su trayectoria en torno a una personalísima visión de las artes.

Su hermano Ogata Kenzan 尾形乾山 fue el más destacado ceramista de su época.

35 Ogata Sôken 尾形宗謙 (1621–1687) Esteta y calígrafo. Fue especialmente conocido por el negocio familiar de Kariganeya, con el que proveía tejidos a las personalidades de la época. Era además un gran aficionado al teatro Nô, y se le solía ver acompañado de grandes intérpretes de este arte dramático.

36 Ogata Dohaku 尾形道柏 (1570–1637) Abuelo de Ogata Kôrin. Fue el regente de la segunda generación de Kariganeya. Vivió sus últimos años en la colonia artística de Takagamine, aprendiendo caligrafía y pintura.

37 Takagamine 鷹ヶ峰 (La cúspide del halcón) fue un barrio de Kioto donde se concentró la comunidad artística.

38 Hon'ami Koetsu 本阿弥光悦 (1558–1637) Fue una referencia para todo el linaje Ogata, así como para el pintor Tawaraya Sôtatsu.

Se suponía que Kôrin habría de heredar las riendas de esta empresa, pero en vez de continuar la tradición familiar, prefirió imitar la vida superficial de aquellos personajes célebres que veía desfilar entre la clientela de su padre.

Parece ser que a Kôrin, que ya por entonces tenía una cierta reputación de galán, no le resultó demasiado difícil hacerse un hueco en el selecto círculo de los famosos. Lo cierto es que no pasaba desapercibido en Kioto. Era conocido por sus excentricidades y por sus peculiares caprichos. Vestía telas exclusivas a diario, frecuentaba tantas alcobas como chicas se cruzaban en su camino, y se exhibía por las calles de la ciudad como si fuera Aníbal atravesando los Alpes... Guapo, rico y con gusto exquisito, muy pronto se convirtió en una auténtica estrella dentro de las esferas más elitistas de la época.

Pero la casa Kariganeya no daba para tanto. En pocos años Kôrin acabaría dilapidando la herencia que su familia había ido atesorando a lo largo de generaciones hasta convertir en ruinas lo que años atrás había sido un imperio de la moda.

Como quiera que ya traía consigo la impronta de genio, Kôrin no sólo no se arruinó, sino que recuperó la fama para instalarse definitivamente en lo más alto de la escala social. Donde otros hubieran sucumbido ante la impotencia de verse en la miseria, Kôrin entendería que su ruina constituía una oportunidad para ser reconocido por su propio trabajo, y no por el que traía implícito su apellido. En ese momento Ogata Kôrin ya había alcanzado los cuarenta años, pero no fue tarde para casarse, establecer su estudio de pintura y comenzar una nueva vida. En una edad en la que se solía vivir de la renta cosechada durante la juventud, Kôrin reunió fuerzas para convertirse, ahora sí, en el más elegante artista del Japón Edo.

1.9 Al rededor de la figura de Kôrin sobrevuela una anécdota que es digna de recordar en este capítulo sobre el cofrecillo. Resulta que un día el pintor de

iridáceas se reunió con sus amigos burgueses para disfrutar de un día de recreo en Arashiyama<sup>39</sup> 嵐山, una colina a las afueras de Kioto. Al llegar allí, todos exhibieron sus preciosas cajitas lacadas donde habían transportado la comida hasta el lugar del picnic. Kôrin, sin embargo, sacó su comida envuelta en una hoja de sasa.<sup>40</sup> Pero lo realmente llamativo vino cuando, al descubrir la comida, se pudo ver como el envés de la hoja que la protegía estaba bañada en oro... Mientras los demás se vanagloriaban de sus lujosas cajitas, Kôrin les había dado una lección de prudencia salvaguardando el efectismo en la cara inferior de una sencilla hoja de bambú.

Para terminar esta especie de *performance*, lanzó la preciosa envoltura al lecho del río Ôi 大堰川 ante la mirada de todos los presentes. Quizás no fuera más que una extravagancia más de las suyas, pero era su forma de demostrar que su profundidad artística nunca se había desligado de los cauces de la naturaleza.

1.10 Ogata Kôrin dedicó algunas de sus composiciones más significativas a un melancólico episodio del cuento de Ise<sup>41</sup> que vertebrará toda la tesis. Se trata de un conocido pasaje en el que el personaje principal, de viaje por la provincia de Mikawa, recuerda con tristeza a la mujer que le aguarda en la capital.

から衣	<i>Mi amada mujer...</i>
きつ、なれにし	<i>he estado tan unido a ella como a este</i>
つましあれば	<i>kimono raído.</i>
はるばるきぬる	<i>Y ahora, alejándome tanto en este viaje,</i>

---

39 Arashiyama 嵐山 (la montaña de la tormenta) Es un entorno natural de gran riqueza mediambiental. Uno de los rasgos más curiosos del lugar es la generosa población de monos con la que uno se puede cruzar en su paseo por la montaña.

40 Sasa 笹 es un género de bambú, originario del este de Asia.

41 Cuento de Ise 伊勢物語 *Ise monogatari*. Poemario de autoría incierta del periodo Heian. Se cree que sus versos describen algunos episodios del poeta Ariwara no Narihira 在原業平.

たびをしぞ思<sup>42</sup>      *mi corazón se inunda de pena.*

Este breve poema oculta una imagen reveladora. Si extraemos la primera letra de cada uno de los versos aparecerá la palabra *kakitsubata* かきつばた encriptada en el poema como si se tratara de un mensaje secreto. Resulta que *kakitsubata* es un tipo de iridácea japonesa, esa flor azul que protagoniza los más famosos biombos de Kôrin. Quién sabe por qué, pero lo cierto es que aquella flor provocaba el recuerdo de la mujer amada en el corazón afligido del viajero.

Pero este no era el único secreto de estas flores. Y es que los pétalos caídos de las iridáceas recordaban en la tradición oriental a un ave; el pájaro que falta en la escena y que quizás el lector haya echado de menos. Y es que *kakitsubata* se escribe con la letra 燕, la misma con la que se escribe *tsubame*; golondrina en japonés. Este carácter de origen chino significaba tanto la flor como el pájaro, por lo que la tradición japonesa había acabado por no distinguir demasiado bien lo uno de lo otro.

Ogata Kôrin se recreó en el azul azurita tan característico de los pétalos de las iridáceas repitiéndolo una y otra vez sobre un interminable fondo de pan de oro. Solo flores y más flores... sin referencia alguna para el protagonista de la historia.

*Es precisamente aquí, y en el atrevido e incansable empleo del oro, el azul y el verde, donde Korin demuestra la suprema confianza que tiene en sí mismo.*<sup>43</sup>

Quizá por esa sobrada confianza en su destreza pictórica, Kôrin dejó en herencia dos parejas de biombos en los que plasmó este mismo tema: las iridáceas del Yatsushashi. El primer par de biombos pueden admirarse en el Metropolitan Museum de Nueva York, mientras que el segundo se conserva en Japón, en el

42 国際日本文化研究センター nichibun.ac.jp

43 Stanley-Baker, Joan (2000) *Arte Japonés*. Destino. Barcelona. p.167



encantador museo Nezu de Tokio.

*La obra Yatsubashi del Metropolitan Museum difiere de las Iridáceas de Nezu en varios aspectos significativos que van más allá de la presencia del puente, y es que en el primero, el grupo de flores y el puente en sí están pintados sobre la superficie de pan de oro; mientras que en la otra versión, las láminas de pan de oro están cuidadosamente aplicadas en torno a las iridáceas. Las hojas y las flores de los paneles del Metropolitan son ligeramente más alargadas que en la obra del museo Nezu. Un examen en profundidad de los biombos del Metropolitan ha revelado que el artista creó la forma de los pétalos dibujándolos en primer lugar con una fina línea de tinta sobre la superficie dorada, seguido de una aplicación de un pigmento blanco (es de suponer que sería el gofun, extraído de conchas), sobre el cual administró en abundancia el azul azurita para cubrir la base anterior. Los estambres fueron creados usando un pigmento ferroso, el cual parece diferente al usado en la versión anterior. Desde un punto de vista técnico, Yatsubashi otorgó a Kôrin la oportunidad de poner a prueba sus habilidades sobre la técnica del tarashikomi, la cual empleó menos frecuentemente que sus antecesoras y sucesoras de la escuela Rinpa. En relación a esto, es particularmente ilustrativo cómo los paneles del puente dan la impresión de tener ya un tiempo considerable, además de albergar toda esa cantidad de líquenes y musgo.<sup>44</sup>*

El legado de Kôrin nos sugiere una cronología en espiral, en la que cada vez que su obra se alejaba hacia una nueva aventura artística, sucedía algo que le hacía retomar la senda hacia el mismo escenario; el de las iridáceas del Yatsubashi. No sería nada aventurado afirmar que esta flor con forma de golondrina se convirtió en el elemento fetiche de Kôrin. Todo lo que hacía pasaba por este capítulo del Japón más clásico, un episodio que le servía de apoyo sobre el que recrearse en su

---

<sup>44</sup> Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p.25

virtuosismo.

Las dos escenas de los iris que nos han llegado se conservan cada una en un extremo del mundo, pero es de suponer que hubo muchas otras que no han sobrevivido a nuestros días y de las que ya no queda más que una estela dejada como testimonio de su existencia.

*Hay, sin embargo, diferencias entre la obra original y la obra de Hôitsu, [en referencia a la publicación de grabados que realizó este último para conmemorar el primer centenario de la muerte del primero] y todo indica que pudo haber alguna otra versión más de Kôrin sobre el mismo tema, por lo que muchos investigadores sugieren que la obra reproducida en las Kôrin hyakuzu tuvo que ser otra, una obra cuyo paradero sea desconocido.<sup>45</sup>*

Como quiera que hayamos advertido que la iridácea fue el clímax del artista más elegante y exquisito de la tradición japonesa, Kôrin dejó para nuestro deleite una especie de ejercicio intelectual en torno a los pétalos de esta flor. Se diría que es un homenaje al recuerdo, una especie de testimonio de aquellos pensamientos que sobrevolaron la mente del protagonista de los cuentos de Ise cuando observaba aquellas iris bajo el puente Yatsu.

Hablamos de una caja de escritura, pero también podría decirse que se trata de un acertijo que nos propusiera el artista en base a este episodio lírico. Para eso preparó una cajita de escritura bajo el mismo nombre que las dos parejas de biombos de iris; el de Yatsunashi 八橋, o *punte de los ocho paneles*.

La caja es un mueblecito lacado con incrustaciones de nácar y laminados de oro. En su interior se habrían de guardar los diferentes utensilios de caligrafía, pero este recipiente estaba destinado principalmente a albergar la piedra que sirve para preparar la tinta.

---

<sup>45</sup> Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p. 26

La finalidad del cofrecillo suele pasar desapercibida, pero lo cierto es que no creemos que fuera del todo un detalle baladí. La artista Sanae Takegami<sup>46</sup> me sugería un motivo que podría explicar tal propósito:

Según Sanae, la intencionalidad de Kôrin pasaba por el proceso de elaboración de la tinta. Los artistas y calígrafos suelen adquirir la tinta ya sólida para licuarla momentos antes de intervenir el papel. Se trata de bastones de tinta de una dureza parecida a la del cuero, que pueden almacenarse mucho más cómoda y fácilmente que si estuvieran en estado líquido. Están compuestos de hollín desengrasado<sup>47</sup> aglutinado con una cola de cartílagos de pequeños animales llamada *nikawa*. Para transformar estas piezas macizas de pigmento negro en tinta líquida se frota sobre la piedra *suzuri*, aquel trocito de roca sedimentaria del que ya habíamos hablado en este mismo capítulo. Como dábamos a entender antes, la piedra *suzuri* es el escondite perfecto; casi podría decirse que se ha convertido en una especie de pisapapeles bajo el que se confían todos aquellos detalles personales que pudieran caber en un pedacito de papel.

El artista –o el calígrafo– restriega una y otra vez el bastón de tinta a lo largo de la superficie inclinada de la piedra, sobre la que previamente se ha debido verter algo de agua. Poco a poco ese agua va recogiendo el pigmento que se desprende de las aristas de la barrita de tinta, hasta que llega un momento en el que todo el líquido se torna negro; listo para recibir el pincel.

Este sería el último paso antes de que la tinta, ya preparada, se utilice para intervenir el papel. Sanae identificaba este momento como el episodio más importante en la realización de la obra de arte, y lo cierto es que no se trata simplemente de una fase preparatoria más. La profundidad de este proceso mecánico va mucho más allá de producir la tinta con la que trazar el dibujo. Casi

---

46 Takegami Sanae 竹上早奈恵 Artista de nihonga perteneciente a la corriente estética heredera de la trayectoria Rinpa.

47 Negro humo. Pigmento muy ligero obtenido mediante la combustión de leña de pino. Es poco cubriente aunque de gran durabilidad.

podría decirse que se ha convertido en una excusa; en un pretexto para que el artista pueda dedicar unos instantes a reflexionar y a atender sus propios pensamientos. Así, frotando y restregando el bastón de tinta sobre la piedra *suzuri*, no parece difícil traer a la memoria algún recuerdo que se creía olvidado, o que simplemente habíamos mantenido escondido a la espera de que uno de estos momentos de calma nos permitiera recuperarlo.

Daba la sensación de que la cajita de escritura era algo parecido a un pequeño altar dedicado al descanso de esta piedra pulida. Kôrin había levantado cuatro paredes en torno a ese pequeño bloque de roca sedimentaria. Y estos cuatro muros, más la tapa superior, habían acabado decorados con incrustaciones de nácar, laminados de oro, de plata y peltre, para dar forma a las iridáceas y a los tablones del puente del famoso poema del cuento de Ise.

En ese sentido, todo este cúmulo de circunstancias refuerza nuestra tesis de la concepción de la flor como refugio, como recipiente destinado a conservar un episodio ya pasado. Habíamos indicado que el cáliz de las flores siempre albergaba pequeñas historias y que esta idea tenía su paralelo en la cavidad del cofrecillo. En este caso, la cajita de escritura de Kôrin es también un verdadero canto al recuerdo: por una parte la representación misma de las flores, como imagen de aquella mujer añorada; la propia geometría de la caja, como recipiente de intimidad y nostalgia; y por último la dimensión significativa de la piedra *suzuri*, que se supone que habría de estar recogida en el interior de la obra. ¡Cuánto recuerdo concentrado en una pieza tan pequeña!

## 1. OGNI FIORE È DIMORA

(versión italiana del capítulo *todo cáliz es morada*, con motivo de la estancia de investigación en la *Accademia di Belle Arti di Palermo*)

traducido por Liliana Daino

1.1 Gli *shôji* sono dei tramezzi mobili collocati su dei binari che delimitano il perimetro della casa giapponese. Sono formati da una struttura di tavolette di legno disposte come se fosse una grata. Su questo telaio si stende una lamina di carta grossa che ha la funzione di isolare il focolare domestico impedendo il passaggio della vista. In estate si usava piegare tutti questi pannelli collocandoli in parallelo accanto a una delle colonne che fungeva da blocco. In questo modo quando arrivava il vento del sud non incontrava ostacoli al suo passaggio e poteva infiltrarsi nella casa e mitigare la temperatura di tutto il focolare. Lafcadio Hearn descriveva in maniera simile la casa giapponese in l'estate quando dice " non c'è nulla tra il suolo e il tetto apparte che l'intelaiatura o lo scheletro dell'edificio; la casa è letteralmente senza tramezzi e si può vedere tutto l'interno da qualunque direzione."<sup>48</sup>

Come vediamo si trattava di un'architettura molto leggera, dove il tetto era praticamente l'unico elemento inamovibile, la separazione di un edificio familiare da un altro si basava su una parete di carta e l'unico isolamento con l'ambiente esterno era costituito solamente da queste porte scorrevoli chiamate *shôji* delle quali si poteva fare anche a meno. L'interazione con l'ambiente era alla base di questa cultura, esattamente all'inverso della cultura europea; una cultura che *da Vermeer, è stata la cultura degli interni.*<sup>49</sup>

Così la casa giapponese doveva essere uno spazio totalmente impossibile per beneficiare di un po' di intimità. D'altro canto i pochi mobili che occupavano il focolare erano quelli del corredo con il quale la famiglia della sposa contribuiva al matrimonio. Tra i regali che si portavano con il vincolo matrimoniale vi erano piccoli cassettoni, scatolette laccate, cofanetti e qualche piccola baule. Questo tipo di mobilio si utilizzava generalmente per conservare cosmetici, pettini e forcine così come qualsiasi utensile necessario per la cura e l'igiene personale. Era anche il

---

48 Hearn, Lafcadio (2010). *En la cueva de los espectros infantiles*. Editorial Centellas. Palma. p.42

49 Wiesenthal, Mauricio (2007). *El esnobismo de las golondrinas*. Editorial Edhasa. p. 33

luogo dove riporre gli strumenti di differenti attività artistiche come pennelli, tinte, bacchette per modellare, posateria per il tè ... e naturalmente il baule era lo spazio dove si proteggevano le più delicate opere d'arte: dipinti, lamine arrotolate e anche piccole sculture di legno.

In definitiva il baule era l'unico spazio chiuso del focolare: l'unico luogo riservato a coltivare l'intimità. Così che si potrebbe dire che più che un'utilità reale nei cofanetti c'era l'intenzione di salvaguardare un segreto; di riportare alla memoria un ricordo inconfessabile di modo che ogni volta che si aprisse la coperta si potesse distinguere, tra i vari oggetti del baule, un ritaglio di seta o qualche petalo essiccato che facesse parte di un felice episodio già passato. Si creava così un'immagine che, per il fatto di essere lontana nel tempo, si ricordava con profonda nostalgia.

Tanti ricordi concentrati in una geometria tanto piccola facevano del baule un oggetto di estremo valore. Con questo significativo peso si estese l'idea, all'interno dell'immaginazione del popolo giapponese, del bauletto come albergo di segreti.

1.2 All'interno della corrispondenza epistolare che Van Gogh mantenne con il fratello Theo<sup>50</sup> appare un riferimento all'opera di Pierre Loti a cui abbiamo fatto cenno nel capitolo precedente:

*hai letto Madame Chrysanthème? Mi ha fatto pensare che i veri giapponesi non hanno nulla nelle pareti[...]i disegni e le curiosità sono conservate nei cassetti.*<sup>51</sup>

Con sorpresa di Van Gogh in Giappone le opere d'arte sono apprezzate solo in occasioni speciali, generalmente relazionate con le festività religiose o con i cambi

---

50 Van Gogh, Theo (1857–1891) è stato un famoso mercante di arti olandese. Nella corrispondenza che mantenne con il fratello si riflette l'attenzione e il profondo interesse di Vincent per il mondo giapponese.

51 Van Gogh, Vincent (2008). *Cartas a Théo*. Alianza Editorial. Madrid.

stagionali. Quando non sono esposte si conservano in bauli per proteggerle dal fuoco, dall'umidità e da altre calamità. Non è raro vedere opere di grande valore conservate in recipienti di legno di paulonia, che a sua volta sono protetti all'interno di un baule laccato.

Ma anche se è reale il rischio del deterioramento dell'opera a causa dell'inclemenza del clima, è altrettanto vero che il valore affettivo e sentimentale di un'opera si può logorare, fino a consumarsi davanti ad uno sguardo fisso. Forse per questo in Giappone evitano le mostre reiterate di pittura visto che una contemplazione costante le renderebbe volgari fino a perdere d'interesse. E ciò perché uno sguardo che ripercorre un'opera maestra con frequenza corre il rischio di finire per prendere il vizio. In relazione a questa disgraziata ipotesi Okakura Tenshin mette in bocca a Li Chi Lai un enigmatico poeta Song (è anche possibile che non esista), *le tre cose più deplorabili del mondo*. Una tra queste sono appunto le belle pitture degradate dall'ammirazione del volgo,<sup>52</sup> tanto che la dose del tempo di esposizione, la scelta del luogo e del momento, sono circostanze determinanti che possono arrivare tanto a ingrandire quanto a rovinare un'opera meravigliosa.

*Dovremmo renderci conto che qualsiasi ricchezza, quando si usa come mezzo per enfatizzare un elemento dominante, è qualcosa che si deve riservare più che esporre.*<sup>53</sup>

Molti altri intellettuali si sono profusi in ragionamenti all'altezza di questa idea. Addirittura alcuni con parole alquanto volgari come quelle del letterato Junichiro Tanizaki<sup>54</sup> quando criticava gli eccessi esibizionisti dell'arte esattamente *come sarebbe del tutto inadeguato che la giovane più bella del mondo, anche se la sua pelle*

---

52 Tenshin, Okakura (2010) *El libro del té. El taller del libro*. Cap. II

53 Ih Tiao Chan, Amos (2011) *El Dao de la Arquitectura*. Comares. Pag. 68

54 Tanizaki, Junichiro 谷崎潤一郎 (1886 – 1965) scrittore giapponese. La sua opera tratta in gran parte delle stranezze della natura umana.



*fosse di madreperla, mostrasse in pubblico le sue natiche e le sue cosce.*<sup>55</sup>

Anche l'opera Madame Butterfly riflette con grande delicatezza questo fenomeno nella sua aria più conosciuta: 'Un bel di vedremo'. Cio-cio-san immagina il momento in cui attraccherà la nave di Pinkerton dopo un'attesa tanto lunga. Sapendo di essere preziosa per il suo amato non si precipiterà correndo alla sua ricerca esponendosi così alla folla ma aspetterà nascosta per dar luogo ad un incontro ancora più commovente:

*Un bel di vedremo  
levarsi un fil di fumo  
Sull' estremo confin del mare.  
E poi la nave appare.  
Poi la nave bianca  
Entre nel porto. Romba il suo saluto.  
Vedi? È venuto!  
Io non gli scendo incontro. Io non.  
Mi metto là sul ciglio del colle  
e aspetto gran tempo  
e non mi pesa la lunga attesa.  
E uscito dalla folla cittadina  
Un uomo, un picciol punto s'avvia per la collina  
Chi sarà? Chi sarà? E come sarà giunto  
che dirà? Che dirà?  
Chiamerà Butterfly da lontano,  
Io, senza dar risposta me ne starò  
nascosta  
un po' per celia,*

---

55 Tanizaki, Junichiro (2010). El elogio de la sombra. Siruela. Madrid. p.18

*e un po' per non morire al primo incontro,  
ed egli alquanto in pena  
Chiamerà, chiamerà:  
"Piccina mogliettina olezzo di verbena"  
i nomi che mi dava al suo venire.  
Tutto questo avverrà, te lo prometto.  
Tieniti la tua paura,  
io con sicura fede l'aspetto.*

**1.3 Vita Sexualis**, una delle opere più conosciute del romanziere Ôgai Mori<sup>56</sup> raccoglie interessanti scoperte che si collegano con l'idea precedente. Si tratta di un episodio dove poco a poco si va svelando un segreto nascosto.

La scena comincia quando il protagonista, Shizuka Kanai, a soli dieci anni decide di esplorare un edificio contiguo a casa sua dove la famiglia ripone gli utensili in disuso.

*Il magazzino era una dispensa di riso a piano terra però al piano superiore c'era un baule e altre cianfrusaglie . [...], un giorno approfittando dell'assenza di mio padre, mi decisi a salire al primo piano di quel magazzino.*

Ci inoltriamo così attraverso le varie sezioni spaziali che ci descrive l'autore; il magazzino in sé è già un luogo destinato a conservare mobili e utensili della residenza familiare. E' una specie d'appendice della casa. L'azione si dirige verso la soffitta di questo magazzino. Nella soffitta troviamo un baule e aprendolo vediamo che contiene un cofanetto.

*Un baule che contiene un'armatura [...]Lo avevano portato in questo secondo*

---

<sup>56</sup> Mori, Ôgai 森鷗外 (1862–1922), pseudonimo letterario Rintarô Mori 森林太郎. Fu medico militare, traduttore, critico letterario e scrittore.

*appartamento chissà per quale motivo[...] Mi preparo ad aprire il coperchio del baule. Noto allora che c'è un libro posto sopra l'armatura. Aprendolo mi rendo conto che è un libro ben illustrato, con stampe a colori.*

Dunque si trattava di una compilazione di xilografie perchè neanche le incisioni si potevano visualizzare indipendentemente l'una dall'altra ma si stampavano tutte insieme protette sotto forma di un libro.

Forse un lettore distratto può sorvolare tutto questo processo ma se rileggiamo con attenzione ci renderemo conto che l'autore ci ha introdotto in una spirale di rivelazioni che termina con la scoperta delle stampe, come se si trattasse di un enorme segreto.

1.4 Lo scrittore Franz Hellens fa anche lui girare la sua storia sull'asse del cofanetto. Un personaggio di questo romanziere belga è in dubbio se regalare a sua figlia una scatoletta laccata giapponese o ossequiarla con un fazzoletto di seta. Alla fine si decide per la scatoletta “perchè mi sembra si confaccia di più al suo carattere riservato”.<sup>57</sup> Potremmo affermare che, esattamente come la ragazza di questo episodio, il carattere del popolo giapponese è anch'esso orientato ad una attitudine di introversione e cautela. La poetessa e antropologa americana Ruth Benedict<sup>58</sup> lo descrive così nel suo riuscito studio *Il crisantemo e la spada*. Anche molto prima, alla fine del XIX secolo, Antonio García Llansó diceva che i *giapponesi sono riservati e riflessivi, così come modesti e prudenti nelle loro manifestazioni*.<sup>59</sup>

Pertanto crediamo che questa cultura del segreto, illustrata attraverso la figura del cofanetto come immagine più rappresentativa, modellò con forza il carattere

---

57 Citato da Gaston Bachelard, in *La Poética del Espacio*. p. 116

58 Benedict, Ruth (1887 – 1948) Antropologa statunitense. Fu alunna dell' antropóloga Franz Boas, uno dei pilastri dell'antropologia americana. Mantenne una relazione di amicizia, talvolta romantica, con la sua compagna e oltretutto antropologa di rispetto, Margaret Mead.

59 García Llansó, Antonio (1888). *Dai Nipon*. Manuales Soler. Barcelona. Pag.55

giapponese rendendolo riservato e cauto, avvolgendolo inoltre in una fitta cappa di mistero.

1.5 Accanto a questa comparazione tra la poetica del baule e il carattere riservato, osserviamo che esiste anche un'evidente omologia tra la protezione del cofanetto e la copertura che offrono le piante agli animali: così nello stesso modo in cui il cofanetto ospita i segreti, la vegetazione protegge e occulta insetti e piccoli animali che le si avvicinano in cerca di rifugio. Il poeta Jean Laroche<sup>60</sup> ci propone di dare uno sguardo ai fiori durante la notte. Se prestiamo abbastanza attenzione ci renderemo conto che questi di solito ospitano qualche insetto alla fine del giorno:

*Tout calice est demeure.*<sup>61</sup>

[Ogni nido è dimora]

*Cette pivoine est une maison vague*

*Où chacun retrouve la nuit.*

[questa peonia è una casa vagante dove ognuno torna a incontrare la notte]

Dopo il rifugio che il fiore offre nella notte, l'immagine persiste ancora dopo che l'animale abbandona la vegetazione per continuare la sua sopravvivenza. Matsuo Bashò, il più famoso dei poeti haiku raccoglie questo tratto animale nei suoi versi quando scrive:

白芥子に  
羽もぐ蝶の  
形見かな

[ad un papavero bianco/ lascia una farfalla le sue ali/ come ricordo]

---

60 Laroche, Jean (1921) Poeta francese nato a Nantes.

61 Citato nella poetica dello spazio. Pag. 87

I fiori ci nascondono informazioni in maniera intenzionale, *loro sanno quello che non sapremo*.<sup>62</sup> Il fiore, come il cofanetto è ammirato per la sua bellezza esteriore e allo stesso tempo si sogna il suo contenuto.

1.6 Però il cofanetto non fu solo un modello immaginato. L'alta considerazione di cui godeva come oggetto in sé lo avrebbe convertito in un supporto ricorrente per le opere dei più grandi autori. È per questo che artisti e artigiani si confrontavano con incisioni, laccature e incastri di madreperla per intervenire su differenti tipi di scatole e cofanetti. Questo era certamente un piccolo supporto che, per le sue piccole dimensioni, non era solito riprendere più che piccole scene della natura e in particolare il *fiore e l'uccello*.

La lacca era il mezzo più utilizzato per nobilitare il mobilio; inizialmente si procedeva alla maniera cinese: le pareti di legno di paulonia dei cofanetti s'ingrossavano con numerosi strati di questa vernice dura e dopo essersi asciugata si tagliava il volume resinoso per riprodurre i motivi come se fosse un rilievo. Questo procedimento aveva la particolarità che l'uso continuato dell'oggetto avrebbe oscurato i risalti dell'intaglio facendo in modo che il proprietario dell'oggetto fosse complice del suo valore artistico.

Un altro modo di procedere consisteva nel rappresentare il motivo con l'aiuto di incrostazioni in oro e madreperla su una base laccata in nero. Si otteneva così un risultato altamente elegante che metteva in risalto l'alto valore del cofanetto. Nonostante ciò è importante chiarire in questa sede che oltre al livello estetico che si raggiungeva, entrambe le tecniche di resina furono molto tossiche e disgiatamente i polmoni di molti grandi artigiani giapponesi finirono per spezzarsi negli atelier di laccatura.

La particolarità di questa tradizione decorativa fonda le sue radici nel fatto che

---

<sup>62</sup>Silvio Rodríguez, nella canzone *fiori notturni*.

nell'immaginario comune l'idea *di fiori e uccelli* si collega direttamente con la dimensione simbolica di cofanetti, cassettoni o astucci dove si registrano queste illustrazioni. Il parallelismo tra l'importanza del cofanetto e la relazione del fiore e l'animale è tanto evidente come affascinante.

## 1. REFUGE DE SECRETS

(versión francesa del capítulo *todo cáliz es morada*, con motivo de la estancia de investigación en *le jardin des plantes* de París)

traducido por Sara Rodrigues

1.1 Les *shôji* sont la seule frontière qui existe dans la maison japonaise et ses alentours. Il s'agit d'une sorte de cloison mobile placée sur des rails qui délimitent le périmètre de la maison japonaise. Ils sont formés par une structure de bâtonnets de bois disposés à titre de grillage. Sur ce châssis s'étend une feuille de papier épais qui laisse passer un peu de lumière, mais qui d'autre part, proportionne un relatif isolement du foyer vu qu'il empêche la vue depuis l'extérieur. Pendant l'été il était coutume de plier tous ces panneaux en les mettant en parallèle jusqu'à les faire buter contre une des colonnes qui servait d'extrémité. De cette manière, quand le vent méridional se faufilait dans la maison, il ne trouvait pas d'obstacles dans son parcours, et ainsi, on pouvait adoucir la température à l'intérieur du foyer.

Lafcadio Hearn décrivait de manière semblable la maison japonaise pendant la saison chaude, quand il argumentait que *«entre la terre et le toit il ne reste plus que l'armature, le squelette du bâtiment; la maison se retrouve littéralement sans cloisons, et on peut voir l'intérieur en tous sens»*.<sup>63</sup> Comme on le remarque, c'était une architecture très légère, où le toit était pratiquement le seul élément immuable et où la séparation d'un complexe familial à un autre se limitait à un papier goudronné. Et on pourrait dire qu'il n'y avait aucun type de frontière entre la maison et l'extérieur; l'isolement avec l'environnement naturel se résumait à ces portes coulissantes appelées *shoji* desquelles on pouvait se passer sans problèmes.

*De retour au bungalow, assis sur le tatami, écoutant le courant de la rivière, les moustiques et les araignées conquièrent les coins et les lampes. La boue salit les tables en plastique de la terrasse. Les feuilles recouvrent tout, bientôt elles changeront de couleur. La mousse travaille telle une enveloppe pour une maisonnette à l'extérieur. C'est la nature qui conditionne la maison, et non pas le contraire.*<sup>64</sup>

L'interaction avec l'environnement était la base de cette culture. Même la rigueur

---

63 Hearn, Lafcadio (2010) *En la cueva de los espectros infantiles*. Centellas. Palma. p. 42

64 Rubio, Daniel (2008) *Casa sin paredes* [article] *Vida en Marte*. Wordpress.



parfois imposé par le temps n'est pas un motif suffisant pour ériger des murs de pierre. Très différente de la tradition européenne, une culture qui, «*depuis Vermeer, est la culture de l'intérieur.*»<sup>65</sup>

*Le temple n'est qu'un plafond robuste destiné à déchargé tout son poids sur les piliers qui s'enfoncent dans la terre. Les ailes du toit déterminent le périmètre de protection contre les averses, mais les panneaux qui devraient isoler latéralement l'autel sont tous repliés sur un côté, laissant ainsi l'intérieur de l'édifice à la merci des phénomènes extérieurs qui pourraient arriver par les flancs. Il est resté ouvert si longtemps que la branche d'un arbre a même traversé le seuil des rails où se déplacent ces fusuma, où portes coulissantes. Devant ce panorama, un serpent grimpe tranquillement jusqu'à la plateforme où repose le Buda, avec la certitude de ne pas être dérangé.*<sup>66</sup>

Cette scène a lieu dans la banlieue de la ville de Niigata, au nord de Tokyo. Là-bas, dans un petit village appelé Uonuma, s'érige se temple bouddhiste, très près de chez ma belle famille et où j'ai l'habitude de passer mes étés depuis que j'ai rencontré ma femme à l'université de Tokyo. Sa demeure est une maison traditionnelle, comme toutes celles de cette vallée marécageuse où le temps parait passer indifférent à l'effervescence de la capitale. Lorsqu'on s'approche de la porte principale du domicile on s'aperçoit tout de suite qu'il n'y a pas de fermeture. Nous pouvons faire coulisser la porte d'un côté et entrer sans rencontrer aucun type d'obstacle. Pas de besoin de clé, il n'y a pas de serrure et il n'y a même pas de verrou qui puisse assurer la fermeture de cette maison. À quoi bon finalement, qui fermerait les portes d'une maison qui n'a pas de murs?

Le seul semblant de frontière est peut être le *genkan*, où l'entrée. Etymologiquement cela signifie *frontière occulte*, elle fait office de palier qui sépare la

---

65 Wiesenthal, Mauricio (2011) *El esnobismo de las golondrinas*. Edhasa. Barcelona. p.33

66 Extrait du journal personnel de l'auteur de *Refuge de secrets*. Juillet 2008.

demeure de l'extérieur. La correspondance physique de cette idée se limite à une simple marche qui sépare le niveau de la rue de l'estrade où s'élève la maison japonaise. C'est pour cela qu'au-delà de la profondeur symbolique que peut héberger cet espace, le *genkan* ne fait qu'indiquer le lieu où l'on doit se déchausser avant d'entrer dans la maison.

Cette absence de frontière n'affecte pas seulement la relation de la maison avec l'extérieur; les divisions entre les différentes pièces de la maison sont si fragiles qu'elles supporteraient à peine un léger courant d'air. D'ailleurs il vaut parfois mieux retirer toutes les parois coulissantes et les empiler d'un côté pour que le vent qui entre dans la maison ne les fasse pas résonner. Avec tout cela, il paraît évident que la maison japonaise est devenue un espace où il est vraiment impossible de profiter d'un peu d'intimité.

En effet, la maison traditionnelle japonaise hébergeait généralement jusqu'à quatre générations d'une même famille sans une frontière stable qui délimitait l'espace personnel. À vrai dire, aujourd'hui, à Uonuma, ce petit village dans les profondeurs de Niigata, il est coutume pour les couples de passer leurs deux premières années de mariage dans un appartement de style occidental, car ils savent que quand ils rentreront à la maison familiale il ne sera pas facile de trouver un moment pour profiter de leur vie privée. Là, pendant deux ans, entre des murs plus stables ils se consacrent à l'amour jusqu'à ce que, généralement la femme, se joint à la maison de la famille du mari. C'est à ce moment qu'elle est effacée de sa famille d'origine pour adopter le nom de famille de ses beaux-parents.

Comme nous pouvons l'imaginer, une vie entre des murs si fins était condamnée à être exposée au reste de la famille. Les relations intimes se réduisent à quelques rencontres éphémères durant lesquelles le couple d'adonne à l'amour pendant que les autres membres de la famille s'absentent. Tout ceci en gardant un œil sur la porte –au cas où l'un d'entre eux rentrerait avant l'heure prévue– c'est ainsi que se produisent en règle général les rares cas de relations sexuelles au sein du couple.

Même la mort, ne peut démanteler le noyau familiale, car pas même les tombeaux au cimetière ne sont individuels... tous les membres d'une famille, aussi modeste soit-elle, arriveront à rester tous ensemble à l'intérieur d'un panthéon collectif. Là-bas, sous cette pièce de granite scellée, il faudra partager son espace avec les cendres de ceux qui nous ont torturés de notre vivant et qui à présent nous accompagnerons dans l'au-delà, jusqu'à la nuit des temps.

1.2 Ce manque d'intimité dérivera inévitablement sur une construction identitaire basée sur la communauté. Les membres de la famille habitent sous le même toit, par exemple, ils construiront la délimitation la plus intuitive et logique du groupe. Mais il ne faut pas oublier, tout comme nous l'avons déjà mentionné que le noyau familiale n'est pas non plus délimité par une frontière architecturale ferme qui la coupe du reste de la société.

*Dans la majeure partie de la société [...] la norme veut que le groupe se réunisse pour protéger le membre qui a été soumis à des critiques où qui a été attaqué par d'autres groupes. Si l'individu peut s'appuyer sur ce dernier, il peut affronter le monde entier, en comptant sur la protection du groupe en cas de besoin ou d'attaque. Néanmoins au Japon, c'est le contraire: l'individu peut compter sur l'appui du groupe seulement si sa conduite est approuvée par les autres groupes; si ces derniers la désapprouve ou la réfute, la groupe se retournera contre l'individu et le punira, sauf si l'individu peut obliger l'autre groupe à retirer sa critique.<sup>67</sup>*

Le manque de limites qui définiront avec précision les espaces identitaires qu'ils soient individuels ou familiaux, ont fini par provoquer ce curieux mécanisme social qui paraît n'avoir de semblant dans aucune autre société, mis à part la japonaise. D'ailleurs il est intéressant de remarquer que même dans les villages du Japon

---

67 Gorer, Geoffrey (1943) Japanese Character Structure. The Institute for International Studies. p.27

profond comme Uonuma, vous ne verrez jamais personne aller vider les poubelles avec un tee-shirt usé, de la même façon qu'un père de famille n'ira jamais chercher son enfant à l'école avec une voiture sale ou rayée. La manière de vivre au sein du noyau familiale commence par savoir répondre aux demandes du reste de la société. C'est justement dû à ce que la frontière entre ces deux classes sociales soit si fine que l'individu doit rendre des comptes à tout le monde.

Face à cette désagréable sensation d'exposition permanente, il ne reste plus qu'à chercher une solution alternative pour inventer un espace propre et personnel. En effet, on ne devrait nier à personne le droit de disposer d'une zone spatiale dans laquelle on construirait sa propre identité individuelle. Ici, en occident, nous disposons tous d'un espace dans nos robustes maisons européennes bâties sur des murs de briques au sein desquelles nous nous sentons en sécurité et protégés. Que celui qui ne possède aucun coin de sa chambre ou du salon de chez lui où il puisse se réfugier lorsqu'il se trouve dans une situation compliqué, jette la première pierre.

Ce n'est pas que la tradition japonaise soit indifférente à ce besoin que nous avons tous de nous réfugier dans l'espace dans lequel nous habitons, mais malheureusement son architecture en papier n'aide pas du tout. Où fuir? Où se réfugier quand nous ressentons le besoin de nous protéger d'une situation qui nous dépasse? C'est pour cela que dans une maison avec des murs si fragiles, nous finirons par chercher les frontières dans un autre contexte ou à une autre échelle. En effet il n'est pas possible de rester autant de temps exposé à l'intempérie. Tôt ou tard l'irrésistible pulsion de chercher une frontière s'appropriera de nous; que se soit grâce a des murs qui servent de refuge ou encore à un abri durant une nuit de tempête. C'est à ce moment qu'entre en scène le mobilier de la maison japonaise.

**1.3** Le peu de meubles qu'il y avait dans le foyer étaient seulement ceux qui venaient du trousseau de la mariée dont la famille avait contribué au mariage. Parmi ces marchandises que l'on apportait pour l'union, il y avait des petits tiroirs, des boîtes

laquées, des coffrets, et même de petites malles. Aujourd'hui, il est évident que beaucoup de ces coutumes en rapport avec la dote ont changé, mais les meubles se maintiennent. Dans la maison japonaise il y a en général beaucoup de petites boîtes utilisées pour stocker les produits cosmétiques, les peignes, les épingles à cheveux... et d'autres objets de soin personnel et d'hygiène. Ces pièces délicates étaient également le lieu de repos pour les instruments des différentes activités artistiques telles que les peintures, les pinceaux, les bâtons de modélisation, de couverts pour le thé... et, bien sûr, le coffret était un endroit parfait pour protéger les œuvres d'art les plus délicates ; dessins, parchemins et même de petites sculptures en bois.

Certainement le coffre était le seul espace clos de la maison; le seul endroit réservé à la pratique de l'intimité. Ainsi, il ne serait pas très risqué de dire que, au-delà de toutes ces utilités réelles attribuées à des petits coffrets, l'intention sous-jacente était de préserver un secret; de ramener à la mémoire certains souvenirs inavouables. De sorte que, chaque fois qu'on lève le couvercle, on peut distinguer, entre tous les objets à l'intérieur de la boîte, un morceau de soie ou un pétale séché qui avait fait partie d'un heureux épisode d'autrefois. Créant ainsi une image qui, perdue loin derrière dans le temps, rappelle ce moment-la avec une profonde nostalgie.

Tant de souvenirs condensés dans un si petit espace ont fait du coffre un objet de grande valeur. Car c'est à partir de ces souvenirs que se construit l'identité de chaque individu. Qui sait ce que peut signifier un simple brin d'herbe parmi les instruments d'écriture d'un coffre laqué... peut être que cette plante, accompagnée d'une lettre et d'un petit dessin, est la seule chose qui différencie l'individu du reste de la société.

C'est à partir de cette idée que nous proposons de présenter le coffre comme un *refuge* de secrets, comme la seule frontière sûre entre l'individu et la société. En effet, ce petit espace est devenu la seule solution pour construire une identité individuelle solide, au sein d'une culture qui a appris à construire ses marques en collectivité.

**1.4** Le coffre présente une dimension significative étonnante. Sa grande considération

en tant qu'objet à donné lieu à ce qu'au Japon chacune de ces petites boîtes soient fabriquées avec un dévouement spécial et avec beaucoup de soin.

La laque est la technique la plus étendue pour ennoblir ce type de petit mobilier. Les parois en bois de paulownia des petites boîtes se grossissent avec de nombreuses couches de ce vernis dur, et après le séchage, on taillait l'épaisse résine pour reproduire des motifs comme s'il s'agissait d'un relief. Ce procédé comportait la particularité que l'usage répété de l'objet devait obscurcir les bossages des parties sculptées, de sorte que le propriétaire du coffret soit complice de sa valeur artistique.

Mais peut être qu'en règle générale, on préférait l'utilisation de la laque noire, sur laquelle on avait l'habitude de représenter n'importe quel motif naturel grâce à des incrustations en or et en nacre. Normalement ils étaient décorés avec des fleurs et des oiseaux, ou seulement des fleurs, comme la célèbre kakitsubata; l'iridacée cachée entre les vers de *Ise Monogatari*.<sup>68</sup>

*Karagoromo / kitsutsu narenishi / tsuma shi areba / harubaru kinuru / tabi o shi zo omou*  
[Ma bien aimée.... J'ai été aussi uni à elle qu'à ce kimono usé. Et maintenant, en m'éloignant tant dans ce voyage, mon cœur se noie dans la peine.]

Mais il existe aussi de petites boîtes où le bois n'est pas traité. Celles qui sont par exemple destinées à recueillir les produits d'hygiène personnelle, par exemple, sont construites avec des panneaux de *sugi*, un conifère qui ressemble au cèdre, un bois léger mais très résistant. D'une douce tonalité rosée, le *sugi* dégage une odeur particulière lorsqu'il est en contact avec l'humidité de la salle de bain, rendant plus agréable le temps que nous dédions à l'hygiène personnelle.

Nous pourrions certainement faire des découvertes de nature diverse sur n'importe quelle personne simplement en analysant sa petite boîte de soin personnel; vu que selon les produits cosmétiques, le type de maquillage ou encore selon tous les autres

---

68 Ise Monogatari (les contes d'Ise) Compilation de contes et poèmes japonais.

produits qu'elle peut utiliser, nous pouvons nous faire une idée plus ou moins précise de certains besoins et de certaines tendances qui indiqueraient un type de profil ou un autre.

Mais au-delà de ces questions, ce qui est vraiment important se trouve dans les détails que l'on confie à l'intimité de la boîte; ce qui, de manière consciente, se garde dans le coffret pour le maintenir hors de portée des autres. Dès lors, une véritable division entre l'individu et le reste s'établit, et nous pouvons alors commencer à parler de frontière réelle qui marquera la caractérisation de chaque personne face à la société.

1.5 Je me souviens d'une occasion où j'ai offert à chaque membre de ma famille un petit dessin représentant mon chien qui venait de mourir. La plupart de ces petites œuvres finirent par partager les cadres des photos de famille, sur la table de nuit ou dans la vitrine du salon de chez moi, mais ma femme pensait qu'un regard continu pourrait retirer sa valeur au dessin. C'est donc pour cela qu'elle a décidé de garder ce petit bout de papier dans sa petite boîte à couture, entre les fils qu'elle utilise pour décorer les coussins de la maison. Peut être que ce chien a représenté un moment important de sa vie, et c'est sûrement pour cela qu'elle a gardé le petit dessin dans son jardin secret.

*Est-ce que tu as lu Madame Chrysanthème? Cela m'a bien donné à penser que les vrais Japonais n'ont rien sur les murs. [...] les dessins et curiosités sont cachés dans des tiroirs.*<sup>69</sup>

La petite boîte d'écriture, par exemple est divisée à l'intérieur en plusieurs compartiments chacun d'entre eux, destinés à abriter l'instrument adéquat. Le plus grand est celui qui garde le *suzuri*, c'est à dire la pierre où il faut diluer l'encre. Le *suzuri* est un petit bout de roche sédimentaire, et parfois même une roche volcanique,

---

69 Van Gogh, Vincent (1999) *Cartas a Theo*. Idea books. Barcelona. p.230

qui se taille de façon à ce que sa superficie soit légèrement inclinée pour que l'encre que nous y versons, glisse. On dépose l'encre que l'on utilisera pour tremper le pinceau sur la partie inférieure inclinée. En tout cas il s'agit d'une pierre robuste, mais très douce, qui le devient de plus en plus au fur et à mesure où l'on y frotte le bâton d'encre. Combien de japonais auront caché sous le poids de cette pierre, un pétale de fleur pour qu'il sèche... Il s'agit d'un entrebâillement idéal pour garder n'importe quel objet que nous voulons cacher aux autres. Ainsi chaque fois que nous nous préparons pour écrire une lettre ou un journal intime, on se souviendra de cet épisode où quelqu'un a cueilli pour nous une fleur qui le cas échéant se serait brisée lors d'une tempête.

De plus les boîtes à écriture disposent de plusieurs niveaux pour que l'encre du pinceau ne salisse pas les autres instruments qui doivent rester propres. À présent, apparaissent à petite échelle, de nouvelles frontières dans lesquelles on peut finalement, soulager l'envie d'intimité et de secret...

Un pétale d'hortensia, la mèche de cheveux d'une personne aimée et une lettre pliée plusieurs fois comme s'il s'agissait d'une figurine d'origami peuvent être le seul patrimoine qu'une personne accumule dans le coffret d'écriture. Mais ce qui est réellement passionnant c'est qu'au-delà de ces éléments plus ou moins évidents, dans chaque boîte il y aura des objets qui ne seront reconnus que par ceux qui leur auront attribué une valeur symbolique particulière. Qui sait, une vulgaire boulette de *pachinko*<sup>70</sup> ou un emballage chiffonné de *shioame*<sup>71</sup> représente peut être un trésor pour quelqu'un?

C'est ainsi que ce mobilier devient le seul espace délimité par une frontière forte et stable, capable de construire et de maintenir en sécurité l'identité de l'individu. C'est pour cela que, quand nous revenons à lui après un certain temps, nous pouvons reconnaître toute notre trajectoire à travers ces pièces de puzzle que seuls nous, saurons recomposer.

---

70 Pachinko: jeu de hasard japonais semblable au flipper.

71 Shioame: bonbon japonais au sel.



## 2. EL DRAMA MINÚSCULO

**2.1** En Japón cualquier pieza artística había sido pensada para acabar protegida entre los paneles lacados de un cofrecillo. Todo aquello que no quepa en esta pequeña cajita estará condenado a vulgarizarse ante la mirada continuada de todos los que habitan el hogar. Si valoramos realmente algo, debemos hacer lo posible para conservarlo en el interior de nuestro espacio personal. Si es preciso podemos recortar un trozo de tela, o incluso doblar varias veces un dibujo hasta que sus extremos no sobresalgan. No podemos permitir que lo que realmente apreciamos quede expuesto más allá de nuestra frontera individual.

Al hilo de esto descubrimos que uno de los atractivos de la tradición japonesa es el carácter primoroso de la obra gráfica. Muchas veces pensamos que se abusa de la filigrana y la miniatura, cuando en realidad no había muchas más opciones que la de acotar el formato hasta la mínima expresión. Lo cierto es que el artista japonés ha estado siempre obligado a trabajar en una superficie de dimensiones tan reducidas como lo será el almacenaje donde se destinará su trabajo.

En las librerías de viejo de Kioto, por ejemplo, las que discurren en paralelo al río Kamo, se venden estampas de cuando la industria editorial japonesa dedicaba toda su producción a publicar xilografías. Son grabados en los que se representa generalmente motivos botánicos y científicos, aunque no es difícil encontrar estampas de contenido erótico y amoroso. Todas estas obras son de un tamaño reducido, mucho más de lo que cabría esperar de un dibujo del que se supone cierta precisión científica. Sin embargo estas estampas tenían que garantizarse cobijo en uno de estos cofrecillos de pequeñas dimensiones, por lo que el tamaño del papel no podía exceder al de la caja que lo fuera a recibir. Pero es que además, aunque hoy en día se vendan individualmente –quizás para sacar más rentabilidad–, originalmente las estampas no se guardaban por pliegos sueltos sino que se apilaban juntas en diversas resmas, compiladas en publicaciones según la temática y el autor. Así, en forma de libreto, era como se conservaba la obra gráfica bajo la protección de un cofre, al que uno acudía cuando le apetecía volver

a contemplar su propio patrimonio.

Es difícil encontrar grabados impresos sobre un papel mayor al del ôban, que es el nombre que recibía el formato más grande que se comercializaba en Japón dentro de las esferas artísticas. Ôban 大判 significa precisamente eso, *gran tamaño*. Sus dimensiones son las de 1 shaku 3 sun por 1 shaku 8 sun, donde shaku era la equivalencia de la medida que albergaba una mano extendida desde el pulgar hasta el dedo corazón, y el sun vendría a ser el decimal. Este era el formato más grande, porque también estas eran las dimensiones de casi todos los tamices que servían para deshechar el agua sobrante de la pasta de fibras de *kôzo* con la que se fabricaba el papel. Pero seguramente todavía más populares son las estampas aún menores, como las chûban 中判 –literalmente, *tamaño medio*– que se reducen exactamente a la mitad del formato anterior, así como las aiban 合判 –que curiosamente significa *medida correcta*– unas dimensiones también muy frecuentes que se sitúan en el término medio entre los dos formatos mencionados.

Según estas tres medidas se podrían catalogar todas las estampas de esta hilera de anticuarios y de librerías del río Kamo. Allí, colocadas todas en pliegos individuales, bien apiladas en los pequeños cajones de los archivadores de madera de cedro y de paulownia, descansan cientos de miles de estampas que una vez fueron creadas para formar parte de un libro científico o de una composición literaria. Ahora se pueden contemplar perfectamente extendidas, pero todavía en algunas se advierte una línea divisoria central, que indica que hubo de estar doblada sobre ese pliego hasta que uno de esos vendedores decidiera desencuadernar la edición.

*Vita Sexualis*, una de las obras más conocidas del novelista Ôgai Mori,<sup>72</sup> recoge

---

<sup>72</sup> Mori, Ôgai 森鷗外 (1862–1922) pseudónimo literario de Rintarô Mori 森林太郎. Fue médico militar, traductor, crítico literario y escritor.

un interesante acontecimiento que enlaza con esta idea. Se trata de un breve episodio donde se van desvelando todos los pasos hasta dar con un libro de grabados que alguien lo habría ocultado en el interior de un cofre. La escena comienza cuando el protagonista, Shizuka Kanai, con sólo diez años de edad, decide explorar un edificio contiguo a su casa donde su familia almacena los utensilios en desuso.

*El almacén era una despensa de arroz en su planta baja, pero en su planta superior había un baúl y otros trastos. [...] Un día, aprovechando la ausencia de mi padre, me decidí a subir al piso de arriba de aquel almacén.*<sup>73</sup>

Nos vamos abriendo paso por las secciones espaciales que nos describe el autor; el propio almacén es ya un lugar destinado a guardar muebles y utensilios de la residencia familiar. Es una especie de apéndice de la casa. La acción se dirige al desván de este almacén. En el desván encontramos un baúl, y al abrir el baúl vemos que éste contenía en su interior un cofre.

*Un cofre que contenía una armadura [...] lo habían traído a este segundo piso, quién sabe porqué. [...] Cuando levanto la tapa del cofre me doy cuenta de que hay un libro colocado sobre la armadura. Al abrirlo resulta ser un libro bellamente ilustrado, con estampas a color.*<sup>74</sup>

Finalmente se trataba de una compilación de pequeñas xilografías. Quizás el lector distraído haya pasado por alto todo este proceso, pero si retomamos la lectura con atención, nos daremos cuenta de que el autor nos ha introducido en una espiral de revelaciones que culmina con el descubrimiento del libro de estampas; como si de un enorme secreto se tratara. Alguien lo había colocado en el

---

73 Mori, Ôgai (2001) *Vita Sexualis*. Trotta. Madrid. p.43

74 *Ibid.* p.44

interior de un cofre, que a su vez se resguardaba en un baúl mayor. Así, con esta clarísima sobreprotección, es como se pone en valor este objeto; un libro que acaba siendo protagonista de este bucle de revelaciones y sorpresas.

Era demasiado lo que dependía del tamaño. Un objeto de dimensiones excesivas estaba condenado a vulgarizarse hasta caer en el olvido. Una pintura que alguien nos hubiera regalado tiempo atrás, por ejemplo, demasiado grande como para guardarla en una cajonera, acabaría pasando los meses apoyada en un rincón de la casa hasta convertirse en un verdadero estorbo. En cambio un dibujo sobre una simple servilleta, de los que alguien te regala sin ninguna pretensión, puede llegar a alcanzar un valor sentimental inigualable si lo introducimos en un bonito cofre de laca negra.

Por eso creemos que la idea fundamental que subyace en la casa japonesa es el culto a lo minúsculo. El libro de estampas que nos describía Ôgai Mori debía todo su valor al cofre en el que estaba oculto, pero es que en ese cofrecillo no cabría nada que fuera algo más grande que una postal... Es como si esta vocación por las pequeñas cosas sea una especie de consecuencia de la geometría del cofrecillo, un recipiente incapaz de albergar nada que no cupiese en una mano.

**2.2** Para comprender mejor este fenómeno que se levanta en torno a lo minúsculo parece necesario dedicar unas palabras a *Madama Butterfly*.<sup>75</sup> Se trata de una sobrecogedora ópera donde Giacomo Puccini traza la historia de una adolescente japonesa que espera el regreso de Pinkerton, el oficial de la marina estadounidense con quien ha contraído matrimonio. El nombre de esta quinceañera es Cio-cio-san; donde *san* es un sufijo que suele acompañar a los nombres personales y Cio-cio, es /tʃo.tʃo / en su pronunciación italiana; similar a chôchô (蝶々), es decir,

---

<sup>75</sup> *Madama Butterfly* es una ópera en tres actos de Giacomo Puccini, con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Se representó por primera vez en La Scala de Milán el 17 de febrero de 1904.

'mariposa' en japonés. El nombre no es casual. Se trata de una oportuna manera de expresar la dignidad y la excelencia de lo mínimo.

Lo cierto es que los nombres que se dedican a las niñas en Japón suelen hacer referencia a pequeños elementos naturales, en una clara alusión a lo que los padres esperan del carácter de su hija recién nacida.

*Más simples son los nombres de las mujeres, no sólo porque carecen de terminaciones, sino también por estar compuestos de dos sílabas y raras veces de tres. Elígense comúnmente los nombres de plantas, flores ó pájaros que tengan asimismo simbólica ó poética significación. [...] Tsuru-grulla; Umé-flor de ciruelo; simbolizan, por su blancura, la pureza. Hana-flor; Kikú-crisantemo; expresan la belleza y la elegancia.<sup>76</sup>*

En el caso de la pequeña Butterfly, haciendo honor a su nombre, ella misma explica a su marido la idiosincrasia de su pueblo con estas palabras;

<i>Noi siamo</i>	Nosotros somos
<i>gente avvezza</i>	gente acostumbrada
<i>Alle piccole cose</i>	a las pequeñas cosas
<i>Umili e silenziose,</i>	humildes y silenciosas,
<i>Ad una tenerezza</i>	a una ternura
<i>Sfiorante</i>	que acaricia la superficie
<i>e pur profonda come il ciel,</i>	pero profunda como el cielo
<i>come l'onda del mare.<sup>77</sup></i>	como las olas del mar.

Puccini había imaginado esta historia de amor desde su residencia en Torre del Lago; una casa sencilla situada junto a un lago costero de la Toscana. Aquella

<sup>76</sup> García Llansó, Antonio (1903) *Dai Nipon*. Manuales Soler. Barcelona. p.77

<sup>77</sup> Giacosa, Giuseppe / Illica, Luigi (1904) Libreto de *Madama Butterfly*.

laguna era un atractivo para las aves migratorias, que utilizaban la vegetación de aquellos humedales para descansar en sus largas rutas hacia regiones más cálidas. Entre aquellos paisajes fijó Puccini la que sería su residencia más estable, y fue en aquel retiro natural donde se desarrolló el periodo más fructuoso del compositor italiano.

*A pesar de su apariencia teatral –con el sombrero gacho, inclinado sulle ventitré– era un hombre solitario, a menudo amargado por un carácter depresivo y pesimista; pero se transformaba cuando podía estar entre sus amigos, al amparo de las gentes sencillas y honestas de su Toscana. Vestía como un dandi, pero con una disciplina tensa, sufrida, exagerada; porque sólo se sentía espontáneamente a gusto en el campo, con su franela de cazador. Tímido e inseguro, torpe de palabra, se habría acostumbrado a defenderse en silencio. En esos pueblos aprendió a valorar las cosas pequeñas y a convertirse en el poeta de las vidas sencillas.*<sup>78</sup>

Fue allí donde creó a la dulce Butterfly; en uno de los pocos lugares alejados de Japón donde sería posible trazar ese particular perfil adolescente. Así que, si nos resulta extraño que una japonesa se exprese con las metáforas “*profunda como el cielo, como las olas del mar*”, quizá sea momento de recordar que Butterfly, aunque oriental, era una niña imaginada desde aquel hermoso pueblecito de la costa de la Toscana.

**2.3** Anterior a esta conmovedora ópera es la novela semiautobiográfica *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti,<sup>79</sup> donde el autor describe su vida en Nagasaki dentro de una trama de características similares a la de la obra de Puccini. Pero tan

---

78 Wiesenthal, Mauricio (2009) *Libro de réquiems*. Edhasa. p. 362

79 Pierre Loti. Nacido como Julien Viaud (1850–1923). Fue oficial de la Marina Francesa y escritor.

importante como revelar aquí alguna cita de la obra es destacar el nombre de la protagonista; si en la ópera el nombre de la pequeña japonesa era Mariposa, ahora es Crisantemo; repitiéndose de nuevo el imaginario de la flor y el insecto.

En esta ocasión el autor, avalado por su trabajo de campo, cuenta con más conocimiento y autoridad para tratar el fenómeno de lo mínimo en el pueblo japonés. Quizá por eso Pierre Loti se detiene en los más insignificantes detalles cuando se adentra por primera vez en la casa donde va a instalar su residencia. Tras esta mirada curiosa le seguirá su pluma, con la que describirá aquellos pequeños y misteriosos elementos de la habitación;

*En los bastidores de papel blanco que constituyen las paredes hay un semillero de pequeñas, de microscópicas tortugas azules, hechas a pluma.<sup>80</sup>*

Para más adelante continuar con una descripción repleta de imágenes en las que ir deteniéndose;

*Continúo inspeccionando los menudos pormenores graciosos de mi casa. ¡Vaya! En lugar de pomos, como habríamos puesto nosotros para tirar de estas mamparas movibles, han hecho unos agujeritos ovaes de la forma de punta de dedo, destinados, indudablemente, a recibir el pulgar.*

*Estos agujeritos tienen una guarnición de bronce, y observado de cerca, este bronce está curiosamente labrado: aquí, hay una dama que se abanica; allá, en el agujero vecino, está representada una rama de cerezo en flor. ¡Qué extravagancia en el gusto de este pueblo! ¡Entretenerse en una obra en miniatura, ocultarla en el fondo de un agujero para introducir el dedo pulgar, que parece no ser más que una mancha en medio de un gran bastidor blanco; acumular tanta paciencia, tanto trabajo en estos accesorios imperceptibles! ¡Y todo para llegar a*

---

80 Loti, Pierre (2007) *Madame Chrysanthème*. In libro veritas. Francia. p.23



*producir un efecto de conjunto nulo, de absoluta desnudez!...*<sup>81</sup>

Una excelente descripción del arte de la miniatura; un párrafo donde el drama aguarda casi escondido en un rincón minúsculo, casi inapreciable, y que, de repente, se hace visible descubriendo todo el escenario. Esa es, verdaderamente, la magia de la revelación y de la sorpresa.

2.4 Y así es como se levanta este sugerente imaginario artístico. Tan solo basta con dos elementos, uno animal y otro vegetal, para contener significados tan íntimos como los revelados en las citas anteriores. Todo gira en torno al detalle; porque es ahí donde se manifiesta el culto de lo mínimo. *Le bon Dieu est dans le detail*;<sup>82</sup> precisamente en la puesta en escena del *drama minúsculo*.

---

81 *Ibid.* pp.23-24

82 *El buen Dios está en el detalle*. Frase atribuída a Gustave Flaubert. Esta idea fue popularizada más adelante por el arquitecto alemán Mies van der Rohe, en su famoso lema *God is in the details*.

## KAMISAKA SEKKA

2.5 Kamisaka Sekka<sup>83</sup> 神坂雪佳 dedicó toda su obra a representar los pequeños acontecimientos del mundo natural. Su particular versión del famoso puente del cuento de Ise podría ser un buen ejemplo. Y es que no deja de ser curioso que sea Sekka el único artista que se acuerde de representar algunos capullos de iridáceas entre las flores ya abiertas.

Hasta ahora los iris solían aparecer con los pétalos desplegados, y es por eso por lo que habitualmente se comparaban con la figura de un ave que levanta el vuelo. Lo cierto es que esta era una original manera de hacer pivotar la flor y el pájaro sobre un solo elemento; pero también es conveniente recordar aquí que el botón cerrado de una iridácea guarda en su interior todo el potencial de lo que será la flor cuando alcance su esplendor. Estaba claro que lo que le interesaba a Kamisaka Sekka era lo diminuto, lo pequeño, lo que de alguna manera inspiraba más compasión y ternura.

En este caso concreto el artista trazó las flores sobre un elegante biombo recubierto de pan de oro, pero no fue esta la única vez que Sekka dedicara sus habilidades a ilustrar esta melancólica escena. También aparecieron las iridáceas del cuento de Ise en una pequeña estampa, una de las que se publicaron en la compilación de grabados editados por Unsôdô bajo el nombre de *Plantas de cientos de generaciones* 百々世草. El título es cuanto menos enigmático; hay quien en vez de *generaciones* lo traduce como *mundos*. Podría parecer que tiene poco que ver, pero la tradición japonesa –por raro que parezca– siempre ha tenido por costumbre confundir la geografía con la cronología...<sup>84</sup> y en ese sentido he

---

83 Kamisaka Sekka 神坂雪佳 (1866–1942) Fue el último de los artistas Rinpa, y está considerado como el padre del diseño moderno en Japón. En 1910 fue becado por el Gobierno Japonés para visitar Inglaterra. Se asentó en Glasgow, donde se vio influenciado por el *Art Nouveau* que se estaba extendiendo en Europa.

84 Si reflexionamos sobre esta idea, nos damos cuenta que la cronología de Japón suele clasificarse por nombres de ciudades. Generalmente se relaciona con el cambio de capital; así, cuando hablamos de *Edo* podemos referirnos a la ciudad de Edo, o bien al momento

optado por el término generaciones, que en japonés se vincula además con los pétalos del crisantemo en alusión a la antología poética del *Man'yôshû*<sup>85</sup> 万葉集.

En esta exitosa publicación se incluyeron los trabajos más personales de Kamisaka Sekka. Además de la estampa de las iridáceas hubo muchas otras que mostraban su particular sensibilidad hacia lo más pequeño e insignificante. Un encuentro entre una rama de ciruelo en flor y los líquenes que han surgido en el tronco del mismo árbol, por ejemplo, es uno de esos detalles que sólo podrían estar al alcance de una mente tan delicada como la de Sekka.

2.6 Se diría que tenía cierta habilidad para ilustrar una idea de la manera más clara y sencilla posible. Así, sin alardes técnicos ni virtuosismos efectistas, era como Kamisaka Sekka trabajaba su particular poética de lo insignificante y lo ordinario. Lo paradójico es que esa sencillez formal le daba para acariciar la superficie de las emociones y sentimientos más profundos. Aquellos líquenes sobre el leño del ciruelo podrían servir de ejemplo; un tupido manto vegetal donde se refugian miles de invertebrados... ¡qué mejor escenario para el drama minúsculo!

En una de las láminas de esta misma publicación aparecen dos cachorros entre unos tallos de bambú.<sup>86</sup> Uno de los perritos observa de cerca a un caracol que parece corresponderle con su atención. No es una imagen inusual... Las crías de perros necesitan olisquear todo lo que les llama la atención; así es como van haciéndose con un catálogo de olores que les ayudará a desenvolverse en su etapa adulta.

---

histórico en el que esa localidad constituyó el centro neurálgico del país.

85 *Man'yôshû* 万葉集 es la antología poética más antigua dentro de la literatura japonesa. Su nombre significa *Colección de las diez mil hojas*, y se cree que fue compilada durante el periodo Nara; en algún momento posterior al año 759 a.C.

86 Ya se ha advertido de que no necesariamente tenía que aparecer un pájaro y una flor para que se considere *kachôga* 花鳥画. De hecho, Kamisaka Sekka hizo cientos de *kachôga* con perros y demás animales... En este caso es de suponer que el peso del ave recae sobre los perritos y el caracol, mientras que el bambú recoge el testigo de la flor.

En esta ocasión se intuye que tras el olfateo se produce un encuentro, una breve comunicación entre el perro y el caracol. El primero atiende con calma mientras que el molusco parece hacer un esfuerzo tremendo para hacerse entender. Es como si el caracol, desesperado por llamar la atención, estuviera gritando a viva voz hacia su enorme interlocutor.

Al final de lo que se trata es de un profundo análisis de las emociones desde la perspectiva de lo minúsculo. A partir de un fugaz encuentro entre dos animalitos Sekka explora sentimientos con los que podríamos identificarnos nosotros mismos. Así era como, a partir de una cotidiana estampa, conseguía *que lo particular alcanzara el rango de lo universal, y ese es un signo inequívoco de que ahí hay arte.*<sup>87</sup>

No es fácil lograr tanta profundidad con unos recursos tan sencillos. Pero precisamente ahí enraizaba el mérito de Sekka; en separar la idea de la escena, controlarla e intervenirla para después, ya destilada, devolverla a la composición con un aspecto más limpio y preciso de lo que nadie había sido capaz de imaginar. Eso fue por lo que muchos consideraron a Kamisaka Sekka como un punto de inflexión en la tradición japonesa. Y eso es también por lo que todavía hoy su obra es la única que observan con admiración los niños y niñas japoneses. Y si no me creen, prueben a pasearse por el Hosomi Museum<sup>88</sup> 細見美術館 un día en que algún colegio de Kioto haya decidido salir de excursión.

---

87 D'Ors, Pablo. *Un hombre dividido* (artículo) ABC Cultural. 20/10/2012. p. 20

88 Hosomi Museum 細見美術館. Se trata de un museo que abrió en 1998 en la ciudad de Kioto para gestionar la colección de arte de Ryo Hosomi. Alberga unas mil obras de arte japonés de diferentes estilos y épocas.

### 3. FLORES Y PÁJAROS

3.1 Cualquiera que pinte sabrá que el soporte sobre el que se trabaja no sólo condiciona el aspecto formal de la obra, sino que también influye de manera determinante en lo representado. Un formato pequeño, como el estandarizado ôban al que estaban condenados casi todos los papeles sobre los que pintar o estampar, difícilmente aceptaría un paisaje panorámico. Es cierto que en el Museo Nacional de Tokyo, por ejemplo, podemos encontrar imágenes megalómanas de la naturaleza trazadas sobre un pequeño retal de seda china, pero la verdad es que la tradición japonesa no ha acabado de decantarse por la idea de la miniatura. Sí que lo ha hecho, sin embargo, en el concepto de lo minúsculo.

Cuando se tiene un formato diminuto, el amante de la miniatura reducirá un paisaje inabarcable hasta que consiga componerlo dentro de los márgenes del papel. Pero quien adora lo minúsculo no alterará la escala: se preocupará por buscar una temática más acorde con las dimensiones del soporte, decidiéndose quizás por una flor o por un pequeño invertebrado. Definitivamente, la escuela japonesa se encuentra más afín a esta segunda postura, a lo que hemos querido denominar *el drama minúsculo*.

Se trata de un concepto que se intuye desde muy antiguo, pero que nunca se ha definido con propiedad. En ese sentido, podríamos tomar como ejemplo el concepto estético del *kachôfûgetsu* 花鳥風月, una idea que ha venido impulsándose desde varios frentes<sup>89</sup> y que parece estar viviendo una nueva revitalización dentro de las corrientes actuales de nihonga.<sup>90</sup> Como tantos otros términos del pensamiento japonés, *kachôfûgetsu* se construye sobre la estructura de

---

89 Hototogisuha ホトトギス派, por ejemplo, que literalmente traducimos como *la escuela poética del cuco*, trazó la imagen de flores y pájaros; *kachôfû* 花鳥諷詠 como base para su manifiesto poético.

90 Nihonga 日本画 lit. obra gráfica japonesa. Es el término que se utiliza para designar el dibujo y la pintura tradicional japonesa revisada desde los cánones de la postmodernidad. Ha terminado configurándose como una aguada sobre papel *washi* en la que el *nikawa* es el aglutinante.

cuatro módulos;<sup>91</sup> cuatro letras que representan las ideas de la flor y el pájaro, junto con el viento y la luna.

Mientras escribo estas líneas puede visitarse todavía la exposición de Takeuchi Seiho<sup>92</sup> en Museo de Arte Moderno de Tokio<sup>93</sup> 東京国立近代美術館. Colin Liddell<sup>94</sup> dedica su más reciente colaboración con The Japan Times a reflexionar sobre las obras que se muestran en esta magnífica retrospectiva del pintor de animales. No podemos evitar citar un fragmento de este breve artículo, en el que, con una sorprendente naturalidad, saca a colación el mismo concepto sobre el que estamos construyendo nuestro argumento:

*Es evidente que lo más llamativo del arte japonés, así como el movimiento nihonga, a tenido un punto de inflexión a finales del siglo XIX, cuando se apoyó en el célebre mantra del kachôfûgetsu (un término que comprende los kanjis de flor, pájaro, viento y luna) por el cual se autolimita a un reducido número de temas tratados de manera clásica.<sup>95</sup>*

**3.2** La escuela de nihonga a la que me he visto vinculado personalmente, aquella abanderada por el entorno del artista Hiroyuki Tanaka y que sigue la estela de la

---

91 Yojijukugo 四字熟語 es una composición de cuatro letras, cada una cargada de significado, sobre las que se construye una idea más amplia. Uno de los ejemplos más sencillos e ilustrativos de este fenómeno lingüístico podría ser el de *shunkashûtô* 春夏秋冬; primavera, verano, otoño e invierno.

92 Takeuchi Seiho 竹内栖鳳 (1864–1942) artista de nihonga. Nació como Takeuchi Tsunekichi, y adoptó el nombre de Seiho en alusión al *hō* 鳳, el ave de fuego de la mitología japonesa.

93 *Takeuchi Seiho* en el MOMAT(東京国立近代美術館) del 3/9/2013 al 14/10/2013.

94 C.B. Liddell. Editor de Metropolis, la revista en lengua inglesa de mayor tirada en Japón. Es además crítico de arte y colabora habitualmente en The Japan Times, además de otros medios escritos.

95 C.B. Liddell (2013) *Nihonga: without the hand over the eye*. The Japan Times. 18/9/2013.

corriente estética Rinpa, es un exponente claro y representativo del *kachôfûgetsu*. Para ilustrar mejor esta idea, me gustaría recuperar de la experiencia personal un episodio vivido con Hiroyuki que considero bastante representativo.

En agosto de 2013 se celebró en la ciudad de Uonuma un curso de nihonga dirigido por Hiroyuki Tanaka. Tuve el placer de participar como alumno, integrándome dentro de un variado grupo de compañeros de inquietudes y gustos completamente dispares.

Las primeras sesiones del curso se celebraban al aire libre, dentro de una pequeña reserva natural de la ciudad de Uonuma, llamada Mannensô まんねん荘. En ese maravilloso entorno, donde incluso hubo quien vio dos ciervos recorriendo la orilla del río, tomábamos apuntes a lápiz antes de empezar el trabajo de estudio. Hiroyuki Tanaka había ido unos meses antes para visitar la zona y familiarizarse con el paisaje. En uno de los descansos que hacíamos para beber té frío y no desfallecer por el calor, Hiroyuki nos enseñó los bosquejos que había realizado entonces, cuando la primavera todavía mantenía los campos en flor. Destacaba especialmente entre sus dibujos un pequeño grupo de katakuri, una flor bulbosa de la familia de las liliáceas originaria de Japón. Uno se podría preguntar porqué el maestro elegiría esta pequeña escena después de haber realizado un viaje tan largo... ¿A quién le puede merecer la pena llegar hasta el norte de Japón para pintar unas flores que pueden encontrarse también en las montañas de Tokio? Hiroyuki había viajado a una zona de ríos caudalosos y enormes montañas verdes, pero su cuaderno de bocetos tenía un formato F6. Así, con todo el peso de la tradición artística japonesa sobre sus espaldas parece difícil que pudiera imaginar una hermosa montaña entre unos márgenes de tan solo 41 por 32 centímetros.

Y es que la sinceridad ante el elemento natural ha de trascender la forma para ocuparse también del tamaño. Ahí precisamente radica la diferencia entre el amante de la miniatura y el enamorado de lo minúsculo; el primero podrá reducir



y trastocar la escala, pero quien realmente persigue el refinamiento de la naturaleza se ocupará solamente de los acontecimientos que pueda recoger entre las dimensiones de su papel.

Siguiendo con la experiencia vivida durante del curso de nihonga, ocurrió otro episodio que también podría servir para aclarar estas cuestiones. Una vez finalizado el periodo al aire libre, volvimos todos al estudio de interior para comenzar la obra en el formato definitivo. Todos habíamos realizado varios bocetos y nos disponíamos a intervenir en el pequeño papel de tamaño F6, cuando Hiroyuki nos sorprendió trayendo una veintena de piedras del río en el que habíamos estado tomando los apuntes. La idea era que no perdiésemos la escala, porque cualquiera puede recordar el tamaño de un gorrión o de un lirio, pero en lo referente a piedras y a rocas las imágenes se desvanecen. Una piedra que creamos recordar del tamaño de una naranja bien podría tener las dimensiones de una pequeña mandarina. Era necesario una referencia directa, y entonces, aun estando ya lejos del entorno natural donde habíamos trazado la escena, tuvimos que comenzar a pintar con el pincel en la mano derecha y con una piedra en la izquierda...

Este podría decirse que es el espíritu de *kachôfûgetsu*; si el formato donde vamos a intervenir no excede en mucho más a la palma de la mano extendida, el modelo a representar debería caber en esa misma mano. Y así, como una especie de advertencia para que no nos excedamos, las dos primeras letras de este concepto aparecen como recordatorio de un tamaño moderado; *kachô* 花鳥, es decir, flores y pájaros.

**3.3** La idea *kachô* se ha convertido en una constante a lo largo de toda la trayectoria artística japonesa. Todo indica que el término se ha ido configurando

por una necesidad de dar nombre a aquellas inquietudes artísticas relacionadas con lo más minucioso y detallista. Por eso la figura de estos dos pequeños seres; porque es con el encuentro entre la flor y el pájaro como se trazaba en la imaginación este nuevo paradigma de la belleza más delicada. Y lo cierto es que hoy, cuando todavía no se ha consensuado una definición precisa para este término, se ha extendido su uso con naturalidad entre los diferentes círculos de la sociedad japonesa. Podría decirse que la mayoría de las filigranas y de los pequeños objetos artísticos han pasado a denominarse bajo esta palabra compuesta, este tándem semántico de *flor* más *pájaro* que en la China Song<sup>96</sup> llamaban *huāniǎo* y que en el Japón contemporáneo se terminó pronunciando *kachô*.

La tradición china ha impregnado el idioma japonés de palabras con esta misma estructura. Es bastante frecuente ver, como en este caso, dos caracteres que representan una totalidad; como si se tratara de una sinécdoque que extiende su significado más allá de los límites de su imagen literal. En ese sentido, ya en la Dinastía Han<sup>97</sup> se había normalizado el uso del término *shānshuǐ* 山水;<sup>98</sup> una palabra que funcionaba como tropo de la naturaleza para hacer referencia a la idea de *paisaje* en su sentido más extenso: la montaña 山, robusta y eterna, y el agua 水, de naturaleza flexible y de carácter pasajero.

*Por un lado, la imagen del agua atenderá a una concepción en la que el centro, al relacionarse con el espacio del agua, se transmuta en principio femenino, adquiere dimensiones de matriz, de gran fuente primordial de la que todo mana pero que nunca se agota y que se racionará con la imagen de dong-tian 洞天 (caverna paraíso). Por el otro lado, la montaña será el espacio en donde moran*

---

96 Dinastía Song. ch. 宋朝 (960–1279)

97 Dinastía Han (206 a.C.–220 d.C)

98 山水 (*shānshuǐ* en chino y *sansui* en japonés) Literalmente significaría montaña y agua; y en un sentido figurado vendría a representar la idea de paisaje.

*los inmortales y las divinidades taoístas y el símbolo del centro o axis mundi, a partir del cual se despliegan las cuatro direcciones del universo que conformarán el espacio cosmológico.*<sup>99</sup>

*Shānshui* es una de tantas palabras formadas por dos módulos; dos golpes semánticos que proponen una dualidad. La idea es la de provocar un encuentro entre dos fenómenos distantes, dos conceptos opuestos que se complementan para abarcar una significación más amplia. Pero tampoco ha de entenderse como una rivalidad o como un antagonismo entre dos términos. De hecho, *las montañas sin nubes estarían desnudas, sin agua les faltaría la magia.*<sup>100</sup>

*No es sólo la montaña quien está representada, sino la montaña con todo aquello que la rodea, con los bosques y el agua, las nubes y la niebla, y miles de detalles que forman una unidad indivisible. Y así es como a la montaña se le adjunta el agua, el segundo elemento fundamental en la imagen de paisaje.*<sup>101</sup>

Si atendemos a esta estructura lingüística podemos advertir que parte de una idea muy concreta, una doble matriz que ha venido marcando a fuego el entendimiento de aquel país asiático. Se trata de la primera pareja de opuestos a la que los chinos llamaron *yinyang* y que, curiosamente, también hace referencia a la montaña. Por un lado la ladera en sombra –o lo que en China conocen como *yin* 陰–, y por el otro la ladera de la montaña que se expone al sol –lo que expresan

---

99 Mezcuca López, Antonio José (2009) *Cultura del Paisaje en la China tradicional:*

*Arqueología y orígenes del concepto de Paisaje.* Colección de Estudios Asiáticos. Comares. Granada.

100 Guo Xi 郭熙 citado en Eberhard, Wolfram (1983) *Dictionnaire des symboles chinois.* Segbers. París.

101 Fischer, Otto (Chinesische Landschaftsmalerei) citado en Eberhard, Wolfram (1983) *Dictionnaire des symboles chinois.* Segbers. París.

con la voz *yang* 陽-.<sup>102</sup>

Podríamos decir que estas construcciones semánticas participan de una particular relación entre la palabra sesgada y su significado figurado. Una particularidad lingüística que forma parte de la idiosincrasia del idioma chino y que ha sabido enriquecer el idioma japonés aportando una mayor flexibilidad a la carga significativa de las palabras. Y precisamente gracias a esa profundidad del lenguaje retórico es por lo que el término *shānshui* en el chino original, y *sansui*<sup>103</sup> en la adaptación japonesa, recoge además imágenes de valles, prados, tierras de cultivo, bosques y tantas otras vistas panorámicas de la naturaleza.

Parece evidente que el concepto chino de *montaña y agua* tiene su paralelo en nuestra traducción de *paisaje*, pero en el caso de *flores y pájaros* no hay un equivalente claro en la tradición occidental. A nivel de enfoque casi podríamos lanzar un paralelismo con el bodegón; de temática íntima y encuadre reducido. Pero si pensamos en los nombres que la pintura europea le tiene reservado a este género artístico, se nos desvanece la analogía por completo. *Stilleven*<sup>104</sup>, *still life*<sup>105</sup>, *nature morte*<sup>106</sup> o *natures inanimées*;<sup>107</sup> son todas expresiones que hacen referencia a

---

102La palabra china yin yang 陰陽 representa la parte sombría de una montaña y la ladera sobre la que incide el sol. Se trata de una sencilla dualidad que ha venido explicando toda la trayectoria del pensamiento oriental.

103Como resultado de estas interpretaciones semánticas arbitrarias, en japonés aparece incluso la palabra *karesansui* 枯山水, que se utiliza para referirse a aquellos jardines de grava blanca que se encuentran en ciertos templos budistas vinculados a la secta Zen. Su significado literal expresa la idea de *paisaje seco*, pero etimológicamente, su traducción se convierte en la paradójica imagen de *montaña y agua 'secas'*.

104*Stilleven*: término original holandés. Se utilizaba para designar las “*piezas de fruta, flores o peces*”, así como a un “*plato de comida*” en general.

105*Still life*: término inglés derivado del original holandés *stilleven*. Significa “*vida inmóvil*” o “*vida en calma*”.

106*Nature morte*: término francés del siglo XVIII manifiestamente paradójico.

107*Natures inanimées*: término francés popularizado por Diderot en los *Salons*.

la descontextualización del elemento natural. Nada podría ser más inapropiado que las palabras *naturaleza muerta* para nombrar los verdaderos propósitos de este particular entendimiento del naturalismo. Quizás *flores y pájaros* sean, prácticamente, un fenómeno exclusivo del pensamiento oriental; de elaboración china y de desarrollo especialmente japonés.

Así como en la montaña y el agua el significado va mucho más allá de la literalidad, también con estos dos golpes semánticos –*la flor y el pájaro*– se alcanza una nueva dimensión conceptual. La idea imaginada trasciende la simple representación gráfica de estos dos elementos naturales. Lo que tendría significado realmente sería el vínculo entre el ave y la flor, porque es la relación entre estos dos protagonistas lo que recoge todo el sentido de la escena.

**3.4** No obstante, no se trataría de una profundidad simbólica. De lo que hablaríamos realmente sería de una significación mucho más directa; aquella que afecta a nuestra *imaginación* más inmediata.

Si examinamos por un momento nuestra tradición barroca, vemos como el significado de los símbolos *no tiene ninguna conexión natural con nuestras ideas*. Nace de un capricho, de una voluntad nuestra totalmente consciente; *pues tienen toda su significación por imposición arbitraria de los hombres*.<sup>108</sup>

Un símbolo no tiene realmente una relación intrínseca entre su representación y su significado. Sabemos de sobra que el águila que a veces vemos en las iglesias católicas, por ejemplo, no representa la adoración de los cristianos a las aves, sino que simboliza la figura de Juan el evangelista según la visión de Ezequiel. De la misma manera, el jilguero, en las múltiples representaciones en las que aparece junto con la Virgen y el niño, es un símbolo de la muerte de Cristo, aunque bien podría haber sido cualquier otro pájaro el que diera forma a esta convención. Dicho de otro modo; aunque reconozcamos al jilguero, nunca lo relacionaríamos

---

108Locke, John (1985) *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Orbis. Madrid. libro III. capítulo IX. apartado 4.

con la muerte de Cristo si desconocemos su proyección simbólica.

El significado o valor de un símbolo no tiene, por tanto, origen en la forma física de su representación. Se trata de un juego intelectual; una metáfora que traslada el significado primero y obvio de un elemento a otro de naturaleza figurada.

*La metáfora es el elemento fundamental de esta poética: constituye el instrumento por excelencia de una expresividad misteriosa, la revelación de recónditas analogías que el poeta ve en la realidad, la transfiguración fantástica del mundo empírico. La poética barroca considera la metáfora como el fruto más sublime del ingenio.*<sup>109</sup>

Haciendo referencia al simbolismo del jilguero como metáfora para el arte en occidente, destacamos a continuación una interesante anécdota que se produjo durante las primeras oleadas de evangelización cristiana en el Japón del siglo XVI. Así, en un intento de ilustrar el evangelio que pretendían transmitir a la sociedad japonesa, los padres jesuitas llevaron un grabado original de Wierix inspirado en una pintura colgada en la Catedral de Sevilla que representa a la Virgen María y al niño Jesús.<sup>110</sup> Los conversos japoneses reprodujeron esta estampa sin incluir el jilguero que en el original aparecía con las alas extendidas sobre el niño. Los japoneses no conocían la profundidad simbólica del pájaro y decidieron obviarlo por resultarles completamente fuera de contexto, pues ¿qué podría hacer un pájaro vivo, y además posando, en un interior? Algunas décadas más tarde la misma imagen se reproducirá en China; y esta vez el padre jesuita Matteo Ricci<sup>111</sup> se

---

109de Aguiar e Silva, Victor Manuel (1975) *Teoría de la Literatura*. Gredos. Madrid. p.316

110La Virgen de la Antigua; un fresco del siglo XIV ubicado en una de las capillas laterales de la Catedral de Sevilla. La Virgen recoge al niño con la mano izquierda y con la derecha sujeta una rosa. A Cristo niño se le representa con la simbología de su pasión y muerte; un racimo de uvas en sus manos y un jilguero en su regazo.

111Matteo Ricci (Macerata, 1552 – Pekín 1610). Misionero jesuita italiano que introdujo los

ocuparía de que los artesanos chinos no se olvidaran de dibujar el pájaro en el regazo del niño Jesús.<sup>112</sup> Entonces el misionero italiano –uno de los pocos jesuitas que no olían a ese aire de superioridad colonial– se encargó de hacerles saber que la presencia del jilguero no era caprichosa.

Es por esta limitada visión del sentido figurado en la tradición oriental por lo que el significado que encierra la obra gráfica japonesa no suele partir de una convención social como sucede en el mundo de los símbolos, sino de una relación natural. Y lo cierto es que esta ingenuidad, esta sinceridad con la que se presenta la obra, se hace mucho más evidente cuando no hay más artificio que la figura de un pájaro y de una flor. Es por eso que el intelecto y el raciocinio no nos sirven para nada... El esfuerzo por vincular lo representado con significados rebuscados y aparentemente ocultos es inútil. No se trata de eso. Y es que poco se podría escarbar bajo la superficie de estas estampas de flores y pájaros... Lo cierto es que el significado que pretenden está tan claro como su imagen. No hay lugar para la metáfora ni para rebuscadas interpretaciones simbólicas; lo que se persigue es una relación más directa entre el elemento representado y su significado más intuitivo.

Así, por ejemplo, el girasol, motivo recurrente en este tipo de obras, no es un símbolo del verano a pesar de que siempre nos lo suelen presentar así... Haciendo un uso escrupuloso de la semiótica, esta flor no puede ser considerada como un símbolo del estío ya que el significado que pretende está estrechamente ligado a su forma; el girasol se abre hacia el sol y el verano nace. Es por tanto un *signo*, y no un símbolo, de esta estación, de la misma manera que el humo es un signo inequívoco del fuego, y la caída de las hojas lo es de la llegada del otoño.

---

principales movimientos científicos occidentales en China. Entre sus innumerables méritos se encuentran la traducción de los *Elementos* de Euclides al chino y el establecimiento de los métodos cartográficos europeos en el país asiático.

<sup>112</sup>Spence, Jonathan D. (2002) *El Palacio de la Memoria de Matteo Ricci*, Tusquets. Barcelona. p.260

3.5 Esta perspectiva para abordar la significación del arte a través de imágenes que nos ofrece nuestra intuición se acerca definitivamente a la corriente fenomenológica del pensamiento, y más concretamente a la de la *fenomenología de la imaginación*.

La fenomenología es una manera de entender el conocimiento a partir de un estudio intuitivo de los fenómenos que se nos presentan. En palabras del filósofo francés Pierre Bourdieu:<sup>113</sup>

*El modo de conocimiento que podemos llamar fenomenológico se propone reflejar una experiencia que, por definición, no se reflexiona, la relación primera de familiaridad con el entorno familiar, y sacar así a la luz la verdad de esta experiencia que, por muy ilusoria que pueda parecer desde un punto de vista 'objetivo', sigue siendo perfectamente cierta en tanto que experiencia.*<sup>114</sup>

De ese modo, un lector de poesía crea una *imagen* tras la lectura de un verso sin necesidad de una reflexión filosófica. La *imagen* aparece en su conciencia como *un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad*.<sup>115</sup> No se trata de una imagen óptica sino de una representación mental, una figura soñada a la que Gaston Bachelard<sup>116</sup> le llamó *imagen poética* y desde la que levantó su personalísima visión científica.

---

113Bourdieu, Pierre (1930–2002). Filósofo y sociólogo francés, uno de los pensadores más relevantes del siglo XX.

114Bourdieu, Pierre (1993) *El Sentido Práctico*. Taurus. Madrid. p.48

115Bachelard, Gaston (1975) *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. p.9

116Bachelard, Gaston (1884–1962). Uno de los más extraordinarios filósofos modernos de Francia. Revisó los fundamentos de la *fenomenología* para sentar las bases de la *poética de la imaginación*.



**3.6** Y si ya habíamos advertido de la limitación del sentido figurado en el arte japonés, parece evidente que las obras de *flores y pájaros* no pretenderían mucho más que su significado más evidente y directo. Todo indica que su interpretación más acertada era aquella que surgía de manera intuitiva, casi como un acto reflejo. Las flores y los pájaros se convertían así en un estímulo sencillo y reconocible por el intelecto, que no encontraría obstáculo alguno para responder con una imagen poética. De esto se trataba la verdadera finalidad de la obra.

Así, esta *imagen*, tantas veces confundida con la simple metáfora, aparecería súbitamente en nuestra conciencia sin necesidad de reflexionar. Es, en definitiva, nuestra primera relación entre la obra que observamos y nuestro entorno.

Es una *imagen* sin pasado; no arrastra confesiones históricas, sociales o personales. Si acaso tuviera algún pasado se trataría de un pasado remoto, casi primitivo. Puede que venga de un arquetipo dormido, quizá dejado en *standby* en algún rincón de nuestra mente.

Por eso podríamos decir que el origen de la *imagen* es la *psique*; la división del alma que se ha venido calificando como *selvática*. Se trata de nuestro vínculo más antiguo con la naturaleza; *nuestra psique es parte de la naturaleza y su enigma es ilimitado*.<sup>117</sup> La psique corresponde al hecho psicológico del *inconsciente*, que situamos frente a la idea de la *consciencia* (o la razón) en la disociación de nuestro pensamiento.

*Este segundo pensamiento, que llaman racional, es irrisorio, ocupa menos que el tamaño de una moneda en el cerebro. Prácticamente no hay pensamiento racional. Lo que es grandioso, y es bellissimo, es el inconsciente.*<sup>118</sup>

El archivo del inconsciente atesora ideas e impresiones que quedan adormecidas temporalmente. Pero en cualquier momento un estímulo exterior puede

---

117Jung, Carl G (2002) *El hombre y sus símbolos*. Caralt. Barcelona. p.20

118Punset, Eduard. en *Buenafuente* 17/03/2011. La Sexta. min. 19. (Entrevista televisada)

rescatarlas del letargo y devolverlas a la memoria. Así es como surge la imagen poética; proyectándose sobre nuestra conciencia, sobre la superficie en la que se articula nuestra actividad mental. Quizá podría entenderse como un destello, como un haz luminoso procedente del desván de nuestra cabeza y que termina por reflejarse en nuestro pensamiento consciente.

La *imagen poética* no representaría un sustituto de la obra gráfica. No supone un cambio *sustantival* del dibujo por la imagen, sino que más bien la imagen pasa a ser un *calificativo* de la obra. Siguiendo el ejemplo presentado anteriormente; la representación gráfica del girasol queda adjetivada por su *imagen*: estival. Volviendo así a marcar una clara diferenciación con el mundo de la metáfora.

En relación a la perspectiva del filósofo Gaston Bachelard, podríamos afirmar que la imagen que surge es finalmente un adjetivo que calificará nuestra concepción de la obra artística.

*Cuando el filósofo busca junto a los poetas lecciones de individualización del mundo, se convence de que el mundo no está en el orden del sustantivo, sino en el orden del adjetivo. Si se reconociera en los sistemas filosóficos referentes al universo la parte que corresponde a la imaginación, se vería aparecer un germen, un adjetivo. Se podría dar este consejo: para encontrar la esencia de una filosofía del mundo, buscad el adjetivo.<sup>119</sup>*

**3.7** Y si la fenomenología es la ciencia, la *analogía* es el método. La primera es la perspectiva desde la que afrontamos los fenómenos de nuestro entorno y la segunda es el procedimiento por el que los asimilamos.

*La imaginación es la más científica de las facultades, puesto que es la única que*

---

119Bachelard, Gaston (1975) *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. p.179

*comprende la analogía universal, o aquello que una religión mística llama la correspondencia.*<sup>120 121</sup>

Todo está impregnado por una energía que rige el corazón de todos los seres. Un principio universal vincula cada organismo permitiendo su nacimiento, su evolución y su destrucción. Esto es lo que Zhu Xi llamó *correspondencia*, y lo que más tarde Baudelaire presentaría como *analogía*.

Quién sabe de dónde recuperó Baudelaire este concepto filosófico oriental, pero el caso es que el autor de *Las flores del mal* estaba convencido desde muy joven de ese *movimiento universal y eterno*<sup>122</sup> que bañaba la totalidad del universo. Para él todos los seres estábamos adscritos a esta vinculación universal, a unos sentimientos comunes que poco podíamos hacer por disimular.

*Nosotros estamos, como puede verse, en el hospital de la pintura. Tocamos las heridas y las enfermedades; y alguna que otra no es ni de las menos extrañas ni de las menos contagiosas.*<sup>123 124</sup>

Y si nuestra condición es universal, también el análisis al que la sometemos debería serlo.

---

120 *l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce qu'elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance*

121 Fragmento de una carta que Baudelaire dirige a Alphonse Toussenel. Se trata de una idea que Baudelaire desarrollaría más adelante en *Critique littéraire: Études sur Edgar Allan Poe*. (París, 1857), donde escribió:

(L'imagination est) *une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.*

122 Baudelaire, Charles-Pierre (1868) *Curiosités Esthétiques*. Michel Lévy Frères. Paris. p.88

123 *Nous sommes, comme on le voit, dans l'hôpital de la peinture. Nous touchons aux plaies et aux maladies; et celle-ci n'est pas une des moins étranges et des moins contagieuses.*

124 Baudelaire, Charles-Pierre (1868) *Curiosités Esthétiques*. Michel Lévy Frères. Paris. p.162

*Así la universalidad de sentimientos, - ¡como ahora la universalidad de ciencia!*<sup>125 126</sup>

Pero antes de que Baudelaire expusiera su personalísima visión de la analogía universal, hubo otro europeo que ya apuntó las claves para analizar el mundo desde esta corriente filosófica. Compatriota de Husserl y Heidegger<sup>127</sup> aunque no contemporáneo, Gottfried Leibniz<sup>128</sup> fue quien esbozó algunas claves de lo que luego se llamaría la fenomenología de la imaginación. Mientras Denis Diderot,<sup>129</sup> su eterno opositor, se ocupaba de clasificar y compilar los conocimientos del momento para *l'Encyclopédie*,<sup>130</sup> Leibniz imaginaba una historia inasible... Para él todo lo que le rodeaba era víctima de un movimiento dinámico permanente; como si el mundo que conocemos se comportara como una hoja de papel, que plegamos y replegamos extrapolando lugares y épocas de un sitio a otro.<sup>131</sup>

Leibniz no era un intelectual más. Se le recuerda como *el último genio universal* además de ser de los primeros científicos que reconocieron la grandeza del pensamiento chino.<sup>132</sup> Quizá por eso su particular reflexión sobre el devenir de los tiempos puede semejarse al I Ching<sup>133</sup> 易經 –*libro de las mutaciones*–, donde se

---

125 *Ainsi, universalité de sentiment, - et maintenant universalité de science!*

126 Baudelaire, Charles-Pierre (1868) *Curiosités Esthétiques*. Michel Lévy Frères. Paris. p.109

127 Edmond Husserl (1859–1938) y Martin Heidegger (1889–1976) fueron los creadores del movimiento fenomenológico.

128 Gottfried Wilhelm Leibniz (Leipzig, 1646 – Hannover, 1716) Filósofo alemán. Sus grandes logros en diversas disciplinas lo encumbraron como *El último genio universal*.

129 Denis Diderot (1713–1784) Filósofo y literato francés.

130 *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751) Fue la primera enciclopedia francesa. Está considerada una de las más grandes obras del s.XVIII por recoger todo el conocimiento de la época.

131 Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Paidós Iberica. Barcelona.

132 Una de las obras más destacadas de Gottfried Leibniz fue *Novissima Sinica* (1697), un tratado en latín sobre la filosofía moral y la política de la China contemporánea al autor alemán.

133 I Ching 易經 *Libro de las mutaciones*. Es uno de los Cinco Clásicos Confucianos. Los textos más antiguos que recoge son aproximadamente del año 1200 a.C.

plantea la historia como un fenómeno que se despliega de ciclo en ciclo. Sería como si la agitación artística de Edo trajera su origen de, por ejemplo, el *Quattrocento* italiano; y éste a su vez fuera un reflejo de la efervescencia cultural de la Dinastía Song. Se trataría de una increíble espiral de movimiento; lo que en el texto clásico chino se explica como *la mutación general del cosmos*, y lo que presumimos que insinuó Leibniz cuando hablaba de la duplicación exponencial del tiempo y del espacio en su *ley de la continuidad*.

Si hacemos caso a Leibniz y a Baudelaire, quizá no deberíamos analizar la obra gráfica desde una perspectiva tan lineal como acostumbramos. Supongo que lo más acertado sería aplicar el mismo esquema que, según el I Ching, gobierna el transcurso de los tiempos. Se trataría por tanto de aplicar la analogía como método; de lanzar paralelismos entre fenómenos anacrónicos, de vincular protagonistas de culturas y disciplinas dispares...

Visto esto, puede que la analogía parezca un método poco preciso. Se suele trabajar con conceptos poco consistentes y en ocasiones todo parece sostenerse sobre un delicado tejido de relaciones quizá demasiado arbitrarias... Igual se va de una época a otra que se compara un personaje real con otro imaginado. Pero es que la magia de este método reside precisamente en ese patrón casual de conexiones, porque es así como pensamos y entendemos nuestro entorno. ¿Acaso en algún momento nos hemos encontrado ante un fenómeno aislado con el que nuestra cabeza no haya querido buscar vínculos con otros acontecimientos ya vividos? Por mucho que pretendamos despejar la mente no podemos impedir que nuestro pensamiento no deje de evocarnos una imagen detrás de otra.

Por eso es que la analogía ha acabado convirtiéndose en la clave para acceder al conocimiento más relevante; y quizás también por eso fuera por lo que Baudelaire dijo que se trataba del método *que arroja una luz mágica y soberana sobre la*

*oscuridad natural de las cosas.*<sup>134</sup>

---

134 Baudelaire, Charles. Citado por Calasso, Roberto (2011) en *La folie Baudelaire*. Anagrama. Barcelona. p.21

## SUZUKI KIITSU

**3.8** Una de las obras más conocidas de la tradición japonesa es una pareja de biombos, de seis hojas cada uno, en los que Suzuki Kiitsu representó una cepa de dondiegos. Las flores del ala de la derecha surgen desde el suelo, mientras que el biombo de la izquierda parece que sostenga la trepadora en suspensión.

Son dondiegos; flores que se abren y se cierran a voluntad, esperando la luz y la temperatura ideal para su delicado cáliz. En japonés, de hecho, se llaman *asagao* 朝顔, que viene a significar *cara de la mañana* en relación a que es al alba cuando suelen mostrar su piel interior.

Se trata de una obra de madurez de Suzuki Kiitsu, que hasta entonces no hacía más que copiar a su maestro, Sakai Hôitsu, que a su vez calcaba a Ogata Kôrin. Es por eso que Kiitsu ya llevaba muchos biombos y dibujos de las famosas iridáceas<sup>135</sup> que pintara Kôrin años atrás, cuando decidió atreverse con esta otra flor.

Suzuki Kiitsu venía de una casa dedicada al tinte. Se crió entre pigmentos minerales y orgánicos que su padre manipulaba para teñir todo tipo de tejidos, y es por eso que cuando conoció a Sakai Hôitsu, Kiitsu ya conocía de sobra las propiedades de cada colorante que se utilizaba en los estudios de pintura y dibujo. De hecho es de suponer que fue su oficio de tintero lo que le abrió las puertas de la casa Sakai.

El pigmento azul azurita que había utilizado Kôrin en sus iridáceas era el mismo que acabarían utilizando Hôitsu y Kiitsu, pero este último lo preparaba de una manera especial. Habría que aclarar aquí que la azurita es un pigmento mineral, un carbonato de cobre hidratado natural algo tóxico. Es además un mineral bastante inestable, tanto que una simple oxidación puede convertirlo en

---

<sup>135</sup> Kôrin dedicó muchas de sus mejores obras a unas iridáceas que aparecían en un episodio del cuento de Ise, sobre el que se trabajará más detenidamente en el capítulo *Todo cáliz es morada*.

verde malaquita.<sup>136</sup> En ese sentido, muchos artistas preferían el azul ultramar que, aunque algo difícil de tamizar, es bastante más fiable que el anterior. No obstante, recordemos que el ultramar no es otra cosa que lapislázuli, y esta piedra semipreciosa es tan cara que es difícil encontrar obras protagonizadas por este color. Tampoco el índigo parecía satisfacer las inquietudes de la mayoría. Aunque sigue siendo mucho más asequible que el anterior, este colorante de la *indigofera tinctoria* es, como tantos otros pigmentos vegetales, tan inestable como poco cubriente.

Kiitsu conocía bien todas estas particularidades y actuó en consecuencia. Apostó por el uso de la azurita como lo habían hecho sus antecesores y utilizó su ingenio para sacarle el máximo partido. En contra de lo que quizás pudiera dictar la lógica, Kiitsu utilizaba el mineral sin apenas tamizar, en granos gruesos e irregulares para que la azurita no perdiera su lustre característico. Así era como diluía el *azzurro della Magna*;<sup>137</sup> sumergía la grava azul en la solución de colágeno para posteriormente abrir el mineral dentro del nikawa, sin dejarle tomar ningún contacto con el óxido del aire.

Previamente la tabla se imprimiría con *gohun*, pero sólo aquella superficie que habría de recibir el pigmento azul. La pasta de ostras cumple una doble función: por una parte, al ser blanca permite que la tonalidad que la cubra mantenga todas sus cualidades, pero es que además es de destacar la función de impermeabilizante ante la porosidad de la madera, evitando así desgracias irreparables relacionadas con la humedad y las termitas.

Con esta capa de *gohun* sirviendo de base, unido a la protección permanente del *nikawa* con el que se aglutinara el pigmento, Kiitsu consiguió mantener ese azul eléctrico de la azurita virgen. Y lo cierto es que ni siquiera el paso del tiempo ha

---

136 Pedrola, Antoni (2006) *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Ariel. Barcelona. p.75.

137 *Azurro della Magna* (azul de Alemania) es como denominó Cennini al azul azurita.



sido capaz de virar los pétalos de dondiegos a un azul verdoso; a ese tono apagado al que inevitablemente se encaminan tantas otras flores de la tradición pictórica japonesa.

Así fue como Kiitsu decidiría representar dondiegos y no la flor de aquel cuento de Ise... El tono que había conseguido era demasiado intenso para el azul apagado de los pétalos de las iridáceas y quizás pensara que esta tonalidad estaba más acorde con los ramilletes de *asagao*. No puede decirse que fuera una decisión premeditada. Más bien parece que fue un cúmulo de circunstancias lo que desembocaría en la cepa de dondiegos: por una parte el empeño de Kiitsu por copiar las iridáceas de su maestro, quien a su vez se inspiraba en las flores que hubiera pintado antes Kôrin, y por otra su habilidad para trabajar la azurita en su máximo potencial.

### 3.9

*Debido en parte al célebre Yatsubashi de Kôrin, los iris se empezaron a entender como parte del repertorio Rinpa, y así las imágenes de iris han sido ampliamente reproducidas en forma de libros de grabados. Con el paso de los años la interpretación de los iris por parte de la corriente Rinpa ha ido perdiendo sus connotaciones literarias, y en algunos trabajos Rinpa los iris son solo iris, como en el maravilloso diseño de Hôitsu para el manual de dibujo Ôson. De hecho, en el magistral tríptico de Hôitsu del sol y flora selecta, tenemos la impresión de que los árboles y las flores, que representan un escenario único para las cuatro estaciones, son simplemente una celebración de la naturaleza en su mayor esplendor. De la misma manera, su primer aprendiz, Suzuki Kiitsu, concibió los iris durante una tormenta, con insectos acuáticos correteando sobre las ondas del agua del pantano. La brillante obra de Dondiegos de Kiitsu es un inmejorable ejemplo de una escena realizada con el solo objetivo de servir de decoración. En otra sutil pero sensible obra, Kiitsu recupera el mismo tema en tinta y colores*

*luminosos usando la técnica del tarashikomi, acompañado por un poema del famoso escolar, poeta y pintor confuciano Kameda Bôsai en el que elogia el ramillete de flores.*

*Constituido por Kiitsu como un tema Rinpa, el dondiego, como el iris, ha sido trabajado de diferentes maneras y en distintas escenas hasta los tiempos modernos.<sup>138</sup>*

No creemos que los dondiegos de Kiitsu se desprendieran de toda la carga literaria como sugiere quizás Carpenter. Más bien me inclino a pensar que cuando Kiitsu pintó su pareja de biombos, los dondiegos heredaron parte de la profundidad poética que se le atribuía a los iris. Podría decirse que el *asagao*, flor del verano, recibe en su cáliz el azul de los pétalos de los iris que se habrían marchitado a finales de primavera. Es como si se tratara de un relevo, de una cesión de significado a través del color de los pétalos de una y otra flor.

Y tan solo con ese azul azurita como hilo conductor, es con lo que Kiitsu recoge el testigo de la iridácea para extrapolarlo a la silueta de los dondiegos. Pero quizás lo más significativo es la naturalidad con la que intuimos que el artista transfirió toda la carga poética de una flor a otra, seguramente sin plantearse demasiado si el público entendería o no esta analogía.

Por eso, en ligera contraposición a la teoría de Carpenter, lo que realmente creo que pone de manifiesto esta pareja de biombos de Kiitsu es toda la carga significativa que se le confiaba a las flores. Este caso cubre tan solo un breve episodio de la dilatada trayectoria de una escuela artística, pero es que a veces da la impresión que son las flores las que han ido hilvanando todos los episodios más destacados de la tradición japonesa.

---

138 Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p.168

#### 4. REVERENCIA POR LA NATURALEZA

4.1 Cuando Okakura Kakuzo<sup>139</sup> 岡倉 覚三 tomó posesión de su plaza como conservador del Museo de Bellas Artes de Boston, recibió la propuesta de adornar su trabajo con un libro con el que ilustrar a occidente en materia de estética japonesa. Okakura aceptó el desafío y poco tiempo después ya estaba presentando a la comunidad artística su célebre *The Book of Tea*. No sabemos qué es lo que habría entendido aquel recién llegado, pero resulta que había acabado escribiendo un libro sobre la hoja de té. El esperado ensayo de arte japonés no hablaba más que de plantas, de flores y de más flores.

*¿No habéis experimentado la sensación, –se justifica Okakura– mientras escuchabais el trino de las avicillas en las frondas de los árboles, de que no podíais en vuestra conversación hablar más que de flores?»<sup>140</sup>*

Quizás no fuera tal el despropósito, sino que simplemente aquella poética se encontraba en las antípodas de la literatura especializada de la época. Después de todo, lo que pretendía el autor no era otra cosa que analizar las formas del arte a través de la refinada costumbre de cultivar las hojas de té.

*El sabor del té tiene un encanto sutil que lo hace irresistible y particularmente apto para la idealización.<sup>141</sup>*

Detrás de una taza de té podríamos consagrarnos con naturalidad a la adoración de la belleza. Era fácil elevar la dimensión artística de casi cualquier cosa bajo el

---

139 Kakuzo, Okakura 岡倉 覚三 (1862–1913) Esteta y artista japonés. Fue discípulo primero y mentor después de Ernest F. Fenollosa. Dedicó su vida a impulsar el arte japonés, promoviendo su difusión en los Estados Unidos así como estimulando su revitalización dentro del propio Japón.

140 Okakura, Kakuzo (1906) *The book of tea*. G. P. Putnam's sons. London and New York. p.123

141 *Ibid.* p.16

influjo de este sugerente brebaje. La planta de té se había convertido, definitivamente, en el aglutinante; en el elemento sobre el que se infería cualquier manifestación artística en el Japón de Okakura. Así, al menos, fue como comenzó Europa a asimilar el arte japonés. Y desde entonces parece que seguimos bajo esa influencia.

Esta tesis es también, en cierta manera, un libro sobre flores y demás vegetales. Y es que uno puede intentar analizar la tradición artística japonesa desde infinidad de ángulos, pero siempre acabará hablando de briznas de hierba, de mantos de musgo y de flores. No se puede rendir homenaje al arte japonés sin dedicar unos momentos de reflexión a las flores...

*Con la mejilla apoyada en la mano, acodada sobre el pupitre, me dediqué a mirar por la ventana. Las nubes estaban muy bonitas, quizá porque el viento soplaba fuerte en el cielo. Habían florecido cuatro rosas en un rincón del patio. Una amarilla, dos blancas y una rosa. Contemplando embobada las flores, llegué a la conclusión de que en verdad existe algo bueno y hermoso en el corazón de los seres humanos. Los que han sabido apreciar la belleza de las flores son humanos, y los que aman las flores también lo son.<sup>142</sup>*

Lo cierto es que muchos de los sucesos más extraordinarios que engrosan el imaginario japonés son los que acontecen en torno al cáliz de la flor; una cigarra que busca refugio bajo los pétalos de una iridácea, un gorrión que poliniza una camelia que se ha cruzado en su vuelo... Son imágenes sugerentes, reveladoras; ideas que por su sensibilidad y atracción han terminado por dejar una impronta tan intensa que ha marcado para siempre el carácter primoroso y detallista del pueblo japonés.

---

142 Dazai, Osamu (2013) *Colegiala*. Imedimenta. Madrid. p.46

**4.2** *Cuando se deja atrás el perímetro urbano de la ciudad de Uonuma<sup>143</sup> nos encontramos con una enorme extensión de tierra dedicada al cultivo del arroz. Se dice que el cereal que sale de estos campos es el más equilibrado de todo Japón.*

*Los arrozales se inundan en primavera y las orillas quedan al descubierto para servir de camino a los campesinos. Este trazado agrícola tiene tal precisión geométrica que visto desde cierta distancia parece que se trate de una retícula superpuesta a una gran masa de agua. Una carretera secundaria comunica la ciudad con la autopista bordeando estas tierras de trabajo. No hay lugar para el acerado, pero el poco tránsito de coches lo hace accesible para los que, cuando viajamos, preferimos hacerlo a pie.*

*Todos los veranos hago la misma excursión, y aquella mañana preparé la mochila para extender un año más esta especie de ritual. Las distancias no son tan largas, pero todas las montañas que rodean el valle consiguen que el calor se vuelva insoportable. Así que no queda más que cargar con bastante té y con un tenugui<sup>144</sup> para secarse el sudor.*

*Suelo caminar al margen derecho de la calzada, junto a un pequeño montículo cubierto de vegetación que discurre en paralelo a la carretera. Después de un rato caminando aparecen dos flores plantadas en la cuneta. Son unas nadeshiko, una especie de clavel que los griegos entendieron como la flor de los dioses (*dianthus*) y que, curiosamente, obtuvo idéntica atribución en el Japón ancestral. No sé si su ubicación será casual o no, pero el caso es que esta pareja de claveles marca el comienzo de un*

---

143 Uonuma 魚沼 significa *pantano de peces*. Es una ciudad situada en la prefectura de Niigata 新潟, en Japón. En esta localidad se dan las mejores condiciones para el cultivo del arroz, dando lugar al famoso *Koshihikari*; la variedad de arroz de mayor calidad de todo el país.

144 Los *tenugui* 手ぬぐい son un tipo de pañuelos japoneses con estampaciones tradicionales. Es costumbre llevar siempre alguno a mano, pero es importante tener en cuenta que el motivo serigrafiado debe coincidir con la estación del año y con la región en la que uno se encuentra.

*sendero de tierra que se pierde entre estos matorrales y avanza sobre una hendidura abierta en el montecillo. Otro viajero decía que el sendero olía a hierbas de santidad,<sup>145</sup> y a mí me daba la impresión de que ciertamente estaba atravesando el portal de un lugar sagrado. Sea como fuera, avancé por el camino de tierra como si me ofreciera al bosque.*

*Algo más adelante aparecen figuras de piedra de lo que podrían ser dos leones. Son los komainu 狛犬, o perros guardianes esculpidos en piedra que suelen preceder a un altar budista. Situados uno a cada lado, flanquean este camino de tierra. A continuación, como se esperaría, se encuentra el hondô 本堂, el edificio donde se levanta el altar. Y ahí mismo, escrito sobre un cepillo que contiene unas pocas monedas, vemos el nombre de este lugar de culto. Así, casi sin darnos cuenta, nos hemos adentrado en el templo Enpuku 円福寺.*

*Visto desde fuera, este complejo religioso parece completamente absorbido por la vegetación. El musgo se ha extendido como un parásito sobre casi toda la superficie de la piedra porosa de la que están hechos los komainu, y ahora parecen embutidos en una gruesa piel vegetal. Esta capa verdosa ha ido suavizando poco a poco las aristas de la piedra y de la madera labrada, como si quisiera borrar la huella del hombre.*

*Por otra parte, el templo parece no ser más que un robusto techo destinado a descargar todo su peso sobre los pilares que se clavan en la tierra. Las alas del tejado marcan el perímetro de protección ante las precipitaciones, pero los paneles que debieran aislar el altar por los laterales están plegados todos a un lado, dejando el interior del edificio expuesto al capricho de los fenómenos exteriores que pudieran aparecer por los costados.*

*Tanto tiempo habrá permanecido abierto que incluso ha dado lugar a que la rama de un árbol cruce el umbral de los carriles por donde se desplazan estos fusuma 襖, o puertas correderas. Ante este panorama, una serpiente sube tranquilamente hasta la plataforma donde descansa el buda con la seguridad de que no va a ser increpada.*

---

145 Wiesenthal, Mauricio (2007) *El esnobismo de las golondrinas*. Edhasa. p.27 (en este caso, sus palabras están dedicadas a Viena)

*Cuando ya pensaba que este lugar había sido enterrado en el olvido, vemos que hay dos pares de zapatillas situadas junto a la tarima desde la que se accede al templo. También han dejado alguna ofrenda en forma de frutas y un aparato de música reproduce permanentemente sutras budistas. Finalmente no se trataba de un abandono. Simplemente, este complejo budista se ha convertido en una generosa entrega a los propósitos de la naturaleza.*

*Este es, a pesar de todo, el lugar más sagrado de toda la ciudad de Uonuma; un templo alejado de la urbe, junto a los arrozales y entre una densa arboleda. Desde lejos ni siquiera se distingue. Parece como hundido en la tierra; la naturaleza ha acabado por absorberlo y lo ha sometido completamente a su voluntad. Así, el invierno en ese lugar se vive con especial intensidad bajo los dos metros de nieve, y el verano se hace insufrible con las constantes picaduras de mosquitos. Pasa como en la choza de un ermitaño o en la cabaña del ganado, donde los fenómenos del entorno se intensifican hasta el extremo.*

*Pese a las incomodidades, el templo Enpuku es profundamente respetado por su dimensión sagrada. Quizá tenga que ver con que la divinidad que se venera en Japón no necesariamente tiene que estar representada en el altar. El carácter sagrado en esas tierras trasciende todo eso. A lo que realmente se rinde culto allí es a los árboles, al musgo, a los pájaros que se acercan en busca de granos de arroz, a los mosquitos... Podríamos decir que este templo no es más que una breve arquitectura que nos sirve de marco para apreciar los designios de la naturaleza. Todo el lugar en suma es, en definitiva, una reverencia por la naturaleza.<sup>146</sup>*

*Y es que en aquel país, el refinamiento y la nobleza en todos los aspectos de la vida proceden directamente de la naturaleza y no de creaciones de la mano del hombre.<sup>147</sup>*

---

146 Diario personal del autor de esta tesis. Fechado en julio de 2008.

147 Cabeza Lainez, José María (2009) *Ernest Francisco Fenollosa y la quimera del Japón*. En *Temas de Estética y Arte XXIII*. Real Academia de BB.AA. de Santa Isabel de Hungría. Sevilla. p.410



Se trata de la misma sacralización del medio natural de la que seguramente toda la humanidad participaba hace unos diez mil años.

*La arquitectura japonesa ha mostrado siempre una íntima conexión con la naturaleza. La mayoría de los materiales que se utilizan son los más naturales posibles, como el kaya 萱 techumbre vegetal, bastidores de madera y alfombrillas de paja (tatami 畳). La luz del sol es un bien escaso en Japón, donde el tiempo suele ser nublado y lluvioso. Los máximos beneficios se observan en aquellos periodos en los que el clima es placentero, para los que se han desarrollado una variedad de estrategias; ventanas de papel embreado (shôji 障子), salientes (noki 軒) y galerías exteriores orientadas al Sur (engawa 縁側), son algunos de los aspectos más representativos.*

*Hay una creencia general, apoyada por la tradición shintô 神道, según la cual la tierra pertenece a los espíritus naturales (kami 神), por lo que los constructores deben siempre obtener el permiso para intervenir en cualquier lugar. La manera de recibir tal beneplácito sería seguir las tradición arquitectónica y cumplir con ciertas ceremonias como el tatemae 建前 (literalmente: antes de la construcción).<sup>148</sup>*

No obstante, Japón no ha querido desprenderse de esa tendencia y aún hoy mantiene, entre otros venerables cultos, *la antigua costumbre de erigir pequeños templos para los espíritus de los animales [...] en reconocimiento del fiel servicio prestado y pocas veces recompensado o como reparación por el daño sufrido injustamente.*<sup>149</sup>

Según la doctrina sintoísta,<sup>150</sup> cada fragmento de la naturaleza, ya sea un

---

148 Cabeza Lainez, José María (2013) *Lighting features in japanese architecture*. En *Lessons from vernacular architecture*. Routledge. Oxon. p.143

149 Hearn, Lafcadio (2009) *Japón. Un intento de interpretación*. Satori. Gijón. p.75

150 *Shinto* 神道 o sintoísmo. Es el nombre que recibe la religión autóctona japonesa.

pequeño insecto, una brizna de hierba o un insignificante líquen, contiene un principio espiritual que lo hace único. Y no solo los organismos vivos gozarían de tal diligencia; piedras y demás minerales serían elevados de igual modo a las esferas de la divinidad.

También el Budismo participaría de esta idea. De otra manera pienso que nunca habría sido asimilado por el pueblo japonés. Lo que hizo esta religión dhármica fue articular esta creencia espiritual con preceptos morales. A este propósito Lafcadio Hearn<sup>151</sup> apunta a un *poder civilizador* que marcara las pautas; es decir, un intento de gestionar emociones, como la ternura y la compasión, que servirían para construir una sociedad edificada en la base del respeto por la naturaleza:

*La religión de Buda también trajo a Japón un nuevo evangelio de ternura, una multitud de nuevas creencias que encontraron acomodo entre las viejas a pesar de sus diferencias. Se trató del advenimiento de un poder civilizador que además predicaba el respeto por la vida, el amor hacia los seres vivos, ya fueran personas o animales.*<sup>152</sup>

Cada criatura se acabaría considerando recipiente de un espíritu que lo hace único. El alma de quien fuera un amigo o un hermano en una vida anterior podría ahora haberse reencarnado en un insignificante insecto; y ante este panorama ¿podría alguien ser capaz de hacerle daño siquiera a un mosquito? Así las cosas, ya

---

Literalmente significaría *camino de los dioses*, en una referencia directa a la consideración de todos los elementos naturales como deidad.

151 Lafcadio Hearn (Leucada, 1850 – Tokio, 1905). Periodista y escritor grecoirlandés. Llegó a Japón en 1850 con la idea de escribir una serie de artículos para *The Harper's Magazine*. Cansado del mundo editorial americano, decide romper los lazos contractuales con aquella revista para instalarse definitivamente en Japón. Pronto se nacionalizaría japonés y adoptaría el nombre de Yakumo Koizumi 小泉八雲 convirtiéndose en uno de los más respetados analistas de la sociedad japonesa.

152 Hearn, Lafcadio (2009) *Japón. Un intento de interpretación*. Satori. Gijón. p.101

en los comienzos de la difusión del Budismo en Japón, el emperador Tenmu decretó la supresión de trampas en la caza y la modificación de los hábitos alimenticios con el fin de erradicar toda forma de sufrimiento animal.<sup>153</sup> La carne de ganado vacuno, los caballos, los perros, los monos y las aves dejaron de servir de alimento para una población que adquirió rápidamente conciencia del carácter sagrado de cualquier criatura viviente:

*Todas las criaturas vivas (pájaros, reptiles, mamíferos, insectos o peces) representaban diferentes resultados del karma: la vida espiritual en todos ellos era única e igual; incluso en el más ínfimo de todos los seres existía una chispa de divinidad.*<sup>154</sup>

**4.3** Una profunda sensibilidad se ha acabado extendiendo por todo Japón dignificando a todos los seres vivos. Lafcadio Hearn se acuerda de pájaros, reptiles, mamíferos, insectos y peces, pero no debemos olvidar aquí que las flores y las plantas no están ajenas a esta solidaridad que se ha construido en torno a la naturaleza. Al hilo de esto, y retomando el famoso ensayo *The book of tea*, Okakura Kakuzo narra la historia de lo que se piensa fue el comienzo del conocido arte japonés del arreglo floral.

*Nuestra leyenda atribuye la primera manipulación floral a aquellos viejos santos budistas, que recogían las flores tronchadas por el huracán y, en su infinita solicitud por todo ser vivo, las aderezaban con toda atención en un vaso de agua.*<sup>155</sup>

---

153 El decreto fue aprobado por el emperador Temmu en el año 675.

154 Hearn, Lafcadio (2009) *Japón. Un intento de interpretación*. Satori. Gijón. p.105

155 Okakura, Kakuzo (1906) *The book of tea*. G. P. Putnam's sons. London and New York. p.139

Las flores arrancadas por las tormentas se colocarían en apariencia natural sobre un pequeño recipiente que mantendría rígidos los tallos. Lamentablemente no se logra alargar la vida de estas flores más de un par de días, pero parece ser que aún así mere la pena. Y es que quizá era eso lo que pretendían estos anacoretas del siglo XV; plantear la belleza como una cuestión de fugacidad. Solo lo efímero podría infundirnos placer espiritual.

**4.4** Pocos lugares hay como Japón para advertir la profundidad de lo efímero. La llegada de cada estación, por ejemplo, viene precedida de un conjunto de ritos religiosos y de tradiciones sociales que se encargan de vestir el escenario en el que acontece el fenómeno climático. En ese sentido, en el Japón más rural se mantiene el *yukimishôji*<sup>156</sup> 雪見障子, una sencilla costumbre que consiste en disfrutar de las primeras nieves del invierno tras el refugio del papel embreado de las puertas correderas. Por eso todavía hoy pueden verse algunas casas con ventanas a ras del suelo, que no sirven para nada más que para dejar visible esta escena en la que los primeros copos empiezan a formar el manto de nieve que rodeará la casa durante todo el invierno.

*Los primeros copos de nieve son festejados por la mayoría de los japoneses, quienes impulsados por su innato espíritu artístico, se complacen en admirar el bellissimo y caprichoso efecto que los árboles y arbustos producen cuando quedan cubiertos por su blanquísimo cendal. Evidente manifestación del encanto que en los indígenas causan las primeras nevadas, son las expresivas frases que un celebrado poeta de aquel país pone en labios de una sirvienta: 'Señora, no me encarge V. que vaya hoy á la compra, porque el perrito ha floreado con sus patas la nieve que cubre el patio y yo no me atrevo á borrar con mis rústicos zapatos*

---

156 *Yukimishôji* 雪見障子 Se trata de una locución compuesta por los kanji de *nieve*, *ver* y *shôji* (o puerta corredera).

*tan bellos dibujos*'.<sup>157</sup>

Mucho más extendido es el *momijigari*<sup>158</sup> 紅葉狩り, una bonita tradición celebrada a principios del otoño en la que se ha convertido en casi una obligación visitar los parajes naturales, que en esa época se cubren del tono rojizo característico del que se tiñen las hojas de los árboles caducifolios.

Pero si hay algún fenómeno natural realmente esperado en aquel país es, sin duda, la llegada de la primavera. En cuanto se acerca abril, todos en Japón comienzan a contactar con amigos y familiares para reunirse a la sombra de los cerezos en flor. Los japoneses llaman a estas reuniones *ohanami* お花見, es decir, *contemplación de las flores*. Cada grupo se sienta sobre vinilos que despliegan a los pies de los cerezos. La idea es tan antigua como Li Bai<sup>159</sup> 李白: admirar las flores bajo el calor embriagador del alcohol.

Es cierto que aquí, en el Mediterráneo, cada discoteca organiza su *fiesta de la primavera*, pero la verdad es que en este tipo de eventos la gente se acaba emborrachando sin saber muy bien qué es lo que está celebrando. En Japón no es que se moderen más que nosotros –lo cierto es que para los japoneses la embriaguez no es motivo de vergüenza ni de falta de educación–, pero si se emborrachan, al menos lo hacen conscientes de que conmemoran un momento que tardará tiempo en repetirse.

*Es fundamental celebrar la primavera de esta forma, reencontrarse así con gente a quien a menudo sólo se ve en estas fechas. Pero esto únicamente puede realizarse en un periodo de unos días, ya que los pétalos de la flor del cerezo*

---

157 García Llansó, Antonio (1903) *Dai Nipon*. Manuales Soler. Barcelona. pp.52-53

158 Momijigari 紅葉狩り Literalmente significa *la caza de las hojas rojas*.

159 Li Bai 李白 (701–762) Conocido más popularmente como Li Po, fue un poeta chino de la dinastía Tang. Solía cantar ebrio a la belleza de la naturaleza. Se dice que murió ahogado al intentar atrapar el reflejo de la luna en el lago...

*caerán irremediabilmente poco tiempo después de haber mostrado el esplendor de su belleza, tras haber sido fotografiados obsesivamente por todos los objetivos de las cámaras públicas y privadas de Japón. Los pétalos, que ocuparán los titulares de los noticieros esos días, formarán pronto una alfombra rosa en todos los parques y riberas de los ríos urbanos, que se barrerá sin trazas de nostalgia.*<sup>160</sup>

Toda la sociedad japonesa ha estado esperando este momento; el instante en el que los cientos de frutales que están plantados en cada ciudad nipona nos recuerdan que seguimos siendo partícipes del capricho de la naturaleza. Y la verdad es que no se trata más que de eso, de disfrutar en buena compañía de los cuatro o cinco días en los que el cerezo permanece en todo su esplendor.

#### 4.5

*Él no amaba más que lo que se evapora en un instante: la música, los ornamentos de flores que se marchitan en unos días; detestaba la arquitectura, la literatura.*

*Para que viniese al Pabellón de Oro había sido preciso un claro de luna sobre el templo...*

*Con todo, ¡Qué cosa más extraña es la música! Esta Belleza tan breve a la que el flautista da el ser, transforma el fin de un instante en una pura prolongación; jamás se la volverá a ver; como estos seres que no hacen más que pensar, como las efímeras, es una emanación pura, una abstracción perfecta de la vida misma.*<sup>161</sup>

Éste es un pequeño episodio de *El Pabellón de Oro* 金閣寺 de Yukio Mishima.<sup>162</sup> Toda la obra mantiene un hilo argumental que se ocupa de dar

---

160 Sanz Yagüe, Montserrat (2011) *Frente al Pacífico*. Isla del naufrago. p.19

161 Mishima, Yukio (2005) *El Pabellón de Oro*. Planeta. Barcelona. p.133

162 Mishima, Yukio 三島由紀夫 (1925–1970). Novelista y dramaturgo. Personaje excéntrico que se lanzó a la muerte cometiendo *seppuku* en una ceremonia militar.

carácter de novela a lo que realmente es un conjunto de sentencias sobre estética y arte: toda una declaración de principios del genial dramaturgo escondida tras la voz narrativa.

Esta reflexión en concreto está puesta en boca de Mizoguchi, un torpe novicio budista que se deja influir por la irresistible dialéctica de su mentor religioso. Este polémico consejero infundirá en el protagonista un ideario estético tan radical que acabará manifestándose en el peor desenlace posible: el incendio<sup>163</sup> del valiosísimo Pabellón de Oro a manos del joven novicio. Destacamos esta cita porque precisamente aquí encontramos el germen del pensamiento subversivo de Mizoguchi: la belleza del Pabellón de Oro no podía entenderse mientras perdurase su arquitectura; envuelto en llamas, el Pabellón se liberaría de su inmutabilidad y podría al fin alcanzar sus pretensiones estéticas.

El planteamiento del protagonista de *El Pabellón de Oro* no es anecdótico. La novela se convierte en un profundo análisis en torno a la teoría de la estética a partir de los argumentos que cada personaje va descubriendo. Finalmente se deduce –como ya nos inspiraba Okakura cuando hablaba del arreglo floral– que la naturaleza es bella por efímera, por lo que solo aquello que es pasajero puede alcanzar la Belleza. Esta especie de aforismo marcaría sin duda el encumbramiento del concepto chino *flores y pájaros* como clímax estético. Por un lado las flores; de vida frágil y breve, y por otro lado los pájaros; de amores fugaces y de residencias pasajeras.

---

Algunas de sus extravagantes maneras pueden entenderse tras la lectura de su novela auto-psicoanalítica *Confesiones de una máscara*.

163 La obra de Mishima se levanta en torno al incendio real que sufrió el Pabellón de Oro: El 2 de julio de 1950, a las 2:30 de la madrugada, un monje de apenas 22 años prendió fuego al valioso templo impulsado por un repentino brote esquizofrénico.

## TAWARAYA SÔTATSU

4.6 También la obra gráfica hizo su contribución a la estética del *instante*. Tawaraya Sôtatsu, un artesano enamorado del Japón clásico, fue quien lo empezó todo. Por aquel entonces ser clásico significaba amar también la China Song, y este decorador de papeles había depurado como nadie la técnica de los artistas del país vecino.<sup>164</sup> Probablemente en su búsqueda de una pintura más afín a la estética china, huyendo del trazo de contorno tan del gusto de sus contemporáneos japoneses, tropezó con la magia del *tarashikomi*. De hecho es a él a quien se le atribuyó el descubrimiento de este recurso ahora tan extendido y popular.<sup>165</sup>

De lo que trataba el *tarashikomi*<sup>166</sup> 垂らし込み era de aprovechar las zonas todavía húmedas por la aguada para contaminarlas con un nuevo golpe de tinta concentrada o de pigmentos puros, fijando así una impresión que de otro modo se perdería enseguida. El efecto resultaba bastante atractivo. La saturación del color se concentraba en los extremos de la mancha, y el interior quedaba despejado, con un ligero toque del tono que se habría paseado por aquella superficie.

La clave estaba en reservar lo efímero; en recuperar unas calidades que hasta entonces solo permanecían en la retina del pintor, quien no podía hacer más que ver cómo este hechizo se desvanecía en cuestión de segundos sobre la superficie del papel.

No era un recurso sencillo. En primer lugar el papel *washi* debía protegerse ligeramente. Al menos el tiempo suficiente para no abosber el agua hasta que el efecto visual se completara. Sôtatsu, quien conocía el papel como nadie,

---

164 Las referencias formales de Sôtatsu se encontraban en la escuela *mògū* 没骨 (*sin hueso*); una peculiar corriente pictórica china que se caracterizaba por prescindir tanto de líneas de dibujo como de las grafías que suelen reforzar la estructura de la composición.

165 Hoy sabemos que no fue invención suya, siendo un efecto tratado extensamente desde la China antigua a la que tenía como referencia. No obstante es a Sôtatsu a quien debemos la popularización de esta técnica pictórica.

166 *tarashikomi* 垂らし込み Literalmente significa *verter dentro*. Recurso pictórico muy extendido en China y en Japón. Consiste en aplicar pintura concentrada sobre una superficie todavía húmeda.



encontraría en el propio aglutinante de la tinta la mejor manera de impermeabilizar los poros del *washi*. Así, con una base de *dôsa*<sup>167</sup> 礬水 era como aparecía el efecto del *tarashikomi*... y es por eso por lo que a veces pensamos que estamos ante una pintura sobre seda, cuando en realidad no es más que papel imprimado con cola natural.

4.7 A Sôtatsu no le parecería éste un mal recurso para representar las hojas del loto. Y es que incluso esta flor, de apariencia firme y robusta, ve pasar su vida demasiado deprisa.<sup>168</sup> El botón rosa comienza a abrirse y en seguida empiezan a caer las anteras y los estambres. En solo unas horas la flor acaba desprendiéndose de todos sus pétalos para dejar al descubierto esa núcula tan característica. Exactamente este episodio de la flor es el que recoge este autor en su aguada titulada *aves acuáticas en un estanque de lotos*. Parece como si el pintor quisiera elevar a las más altas consideraciones artísticas ese preciso instante de esplendor que, por efímero, siempre nos lo acabamos perdiendo.

Pero aquello que a nosotros se nos escapa, no deja de ser cotidiano para otras criaturas. Al fin y al cabo, tanto insectos como aves acuáticas viven pendiente de ese preciso momento en el que todos acaban ayudando a polinizar la flor. Quizá por eso Sôtatsu terminara de ajustar la composición de su obra con dos zampullines: el primero de ellos, más tranquilo, aguarda en el margen inferior derecho; y el otro, pillado justo en el momento en el que abre el pico, confía en alcanzar algún insecto que revolotee por entre los lotos. Qué habilidad la de Sôtatsu al hacernos creer que ésta era una estampa corriente...

---

167 *dôsa* 礬水 solución de nikawa (cola de colágeno) en agua que se utiliza para imprimir el papel *washi*.

168 Paradójicamente la semilla de la flor de loto sí que es especialmente longeva. No es raro que se desarrollen flores de loto a partir de semillas varias veces centenarias.

4.8 No hay referencias de Tawaraya Sôtatsu<sup>169</sup> 俵屋宗達 hasta que su nombre aparece envuelto en el círculo de Hon'ami Kôetsu<sup>170 171</sup> 本阿弥光悦, el artista mejor relacionado de la ciudad de Kioto. No obstante, el pintor de zampullines siempre fue un personaje discreto. Nunca llegó a unirse a la colonia de artistas que su colega había establecido en Takagamine<sup>172</sup> 鷹ヶ峰, sino que prefirió sacar adelante el estudio que regentaba en el corazón de la ciudad. Al fin y al cabo Sôtatsu era un hombre demasiado clásico como para hacer piña entre la comunidad más vanguardista del momento.

*Nunca sabremos los detalles sobre cómo funcionaba el estudio de Sôtatsu y quién asistía al maestro, especialmente considerando lo poco que conocemos sobre su propia persona. Yamane Yûzô dedicó su carrera de historiador intentando descifrar los entresijos de Sôtatsu y su estudio; además de intentar poner orden entre la ingente cantidad de obras, ya sea atribuibles a Sôtatsu o bien tengan algún sello o firma relacionado con su taller.<sup>173</sup>*

Los pocos datos con los que contamos nos sugieren que su taller era una especie de escaparate de anticuario, un lugar donde se podía respirar la nostalgia por épocas pasadas. Allí pintarían los abanicos decorados con escenas del cuento de

---

169 Tawaraya Sôtatsu 俵屋宗達 (activo desde 1600 hasta 1643)

170 Hon'ami Koetsu 本阿弥光悦 (1558–1637) Fue uno de los artistas más conocidos del momento. Descendiente de una importantísima familia dedicada al estudio y pulido de espadas, dedicó toda su vida a desarrollar diversas disciplinas artísticas. Obtuvo su mayor reconocimiento y fama en el terreno de la ceremonia del té y de la caligrafía, desplegando todo su potencial sobre los papeles de su amigo Sôtatsu.

171 Hoy sabemos que Sôtatsu contrajo matrimonio con una prima de Kôetsu, lo que es posible que provocara el encuentro entre estos dos grandes artistas.

172 Takagamine 鷹ヶ峰 (La cúspide del halcón) fue un barrio de Kioto donde se concentró la comunidad artística.

173 Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p.19

Genji,<sup>174</sup> del Libro de almohada<sup>175</sup> y de otras joyas clásicas de la literatura nipona. Fue así como recuperó también el cuento de Ise; el poemario donde aparecen las famosas iridáceas de las que hemos hablado en el capítulo anterior y que han acabado vinculando a cada uno de los artistas que ilustran esta tesis.<sup>176</sup>

*Sôtatsu y su estudio cooperaron en las composiciones pictóricas shikishi con numerosos calígrafos, algunos de ellos, como Kôetsu y Shôkadô Shôjô, eran diestros en chirashigaki. Quizás la obra más brillante que haya sobrevivido del estudio de Sôtatsu son las pinturas que ilustran los cuentos de Ise, un cuento del siglo décimo que recoge los viajes y las vicisitudes de un protagonista sin nombre, basado en la vida y obra del poeta de la corte Ariwara no Narihira (825–880), hijo de un príncipe imperial. La narrativa no está vertebrada como una sola historia; más bien podría decirse que está compuesta por diferentes episodios, cada uno de los cuales pivota sobre un poema, normalmente de temática amorosa.*<sup>177</sup>

Estaba claro que Sôtatsu era un personaje de otra época... El tiempo le había sobrepasado definitivamente mientras que él se mantenía anclado en Heian<sup>178</sup> 平安; aquel periodo de la historia japonesa en el que la escritura se convirtió en la expresión artística de mayor elegancia y distinción.

---

174 Genji monogatari 源氏物語 *El cuento de Genji*. Es una novela clásica japonesa de principios del siglo XI. Muchas fuentes la consideran la primera novela de la historia. Su autoría se atribuye a la escritora Murasaki Shikibu 紫式部.

175 Makura no shôshi 枕草子 *Libro de almohada*. Es un extenso diario de principios del siglo XI en el que la autora Sei Shônagon 清少納言 describe la vida en la corte de la emperatriz Sadako.

176 En el capítulo dedicado a Ogata Kôrin desvelamos el poema de las famosas iridáceas.

177 Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. pp.15-16.

178 Era Heian 平安時代 794–1192. Periodo clásico de la historia japonesa en el que la literatura tuvo una tremenda relevancia.

*No sería ninguna exageración decir que la auténtica religión de Heian fue el culto a la caligrafía. Lo cierto es que la escritura fue la forma de conducta que se trabajaba más severamente. La belleza de la escritura no es que fuera una belleza como la que atribuimos a las personas, sino que era considerada más una virtud que un talento. Así, el eptíteto 'bueno', cuando era aplicado a un individuo, solía hacer referencia más a su habilidad en la caligrafía que a su conducta. A menudo, los romances en las novelas japonesas empiezan con la contemplación del ejercicio caligráfico de la protagonista. Y si no es así, y el amor surge antes de este acontecimiento, el chico aguardará los primeros trazos de su amada con la misma impaciencia con la que un caballero victoriano esperaba hasta conocer la inclinación religiosa de su prometida.*<sup>179</sup>

Pero no era el único que se había aferrado a la literatura del siglo XI. La sensibilidad de su compañero Kôetsu también parecía estar más cercana a Heian que a sus contemporáneos. Aunque parezca mentira Hon'ami Kôetsu, el personaje que abanderaba la avanzadilla artística del momento, tenía en realidad el corazón suspendido por la belleza de siglos pasados... Al fin y al cabo fue en Heian cuando se estableció definitivamente el sistema de escritura japonesa, y la verdad es que los dos, Sôtatsu y Kôetsu, habían dedicado toda su vida al refinamiento de aquella noble disciplina.

*La auténtica raíz de Rinpa es la tienda de pinturas en Kioto donde Tawaraya Sôtatsu, heredero de una rica familia de mercaderes, vendía exquisitas tarjetas de poesía y otros refinados detalles a una variada clientela de famosos aficionados al té, calígrafos y artistas. Los papeles lujosamente decorados que realizaba Sôtatsu, en los que inscribía poemas y notas caligráficas, constituía*

---

<sup>179</sup> Waley, Arthur / Shônagon, Sei (2005) *The pillow book of Sei Shonagon*. Kessinger. Montana. p.13-14

*una tradición del periodo Heian que revitalizaba entonces con sus dinámicos, atrevidos y extravagantes diseños.*

*El colaborador más famoso de Sôtatsu fue el célebre calígrafo Hon'ami Kôetsu, cuya vibrante escritura puede apreciarse en una sección de un pergamino lujosamente decorado en plata con dibujos de mariposas y plantas. También en una sección de un pergamino mucho mayor sobre un dibujo de Sôtatsu de un manto de lotos y otras flores en diferentes estados de floración y decadencia, recoge más poemas escritos por Kôetsu. En cada uno de los dos casos el contenido del poema no tiene una relación directa con el tema pictórico; sin embargo, el contrapunto visual de la densa caligrafía contra la decoración rítmica, provoca un impactante y sorprendente discurso.<sup>180</sup>*

4.9 Kôetsu intervenía a menudo sobre los papeles que preparaba su amigo en su estudio de la capital. Los dos habían acabado constituyendo un exitoso tándem artístico en el que Sôtatsu se dedicaba a la decoración de los papeles *washi* 和紙 y Kôetsu se encargaba de rematar la obra con un ejercicio caligráfico. Los pliegos de papel medían a menudo varios metros de longitud... y a lo largo de toda la superficie Sôtatsu solía representar animales que habían sido mencionados en alguna novela clásica célebre. Kôetsu, después, remarcaba la impronta literaria escribiendo sobre la decoración naturalista algún *waka*<sup>181</sup> 和歌 sacado de la prolija tradición poética japonesa.<sup>182</sup>

---

180 Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p.166.

181 *waka* 和歌 poema compuesto por cinco versos, de los cuales el primero y el tercero constarían de 5 sílabas y los demás de 7.

182 Es difícil pensar que estos dos amigos no tuvieran como referencia más directa la *Antología de los treinta y seis poetas* 西本願寺本三十六人家集, de esta misma época añorada por Sôtatsu y Kôetsu. Se trataba de una compilación de obras de calígrafos sobre fondos ilustrados primorosamente, entre los que destaca una preciosa pieza de Minamoto no Shigeyuki 源重之; un *waka* que presenta la paradoja de lo efímero envuelto en la dilatación del tiempo:

Como la mayoría de los calígrafos de la época, Kôetsu escribía en estilo cursivo, un tipo de escritura ágil y espontáneo que juega con la sensación de brevedad y soltura. En Japón, esta idea se conocía con el nombre de *sosho*<sup>183</sup> 草書, donde *sho* 書 hace referencia a la escritura en sí, y *so* 草 representa a la idea de planta o de hierba. Es decir, lo que en una traducción libre vendría a significar *la escritura de las plantas*.

Así quedaría completo el imaginario de flores y pájaros; el ave era cosa del pincel de Sôtatsu y las plantas acababan en manos de Kôetsu, quien las disimulaba tras la grafía del poema.

**4.10** Una de las piezas más maravillosas que ofreció esta doble autoría fue una colección de poemas del *shin-kokin-wakashû*<sup>184</sup> 新古今和歌集 sobre un interminable fondo de ciervos dorados. Se trata de una aguada de veinte metros de longitud<sup>185</sup> en la que aparecen decenas de estos rumiantes decorando la escena

えだわかぬ	<i>Aunque el tronco ahora sepultado</i>
はるにあへども	<i>encuentre la primavera</i>
おもれ木は	<i>—ese momento en el que las ramas</i>
もえもまさらで	<i>se alzan en un solo ímpetu—</i>
としへぬるかな	<i>;cuántos años habrán pasado</i>
	<i>sin que sus hojas hayan brotado!</i>

183 *sosho* 草書 es la escritura cursiva originaria de China, aunque fue en el Japón Heian cuando desplegó su mayor potencial. En aquella época se estableció en Japón la escritura *kana*, que en gran medida surgió gracias a los vicios de la escritura cursiva china. La aparición de los *kana* supuso por fin la posibilidad de representar la fonética japonesa sin fisuras, de manera clara y directa. Y así fue como los japoneses dotaron de identidad propia a su escritura. Como no podía ser de otra manera, el desarrollo de este tipo de letra anduvo paralelo a la práctica de la caligrafía *sosho*, que acabó confeccionando una escritura ágil y suelta, de factura breve y de apariencia *efímera* como la vida de las plantas...

184 *Shin-kokin-wakashû* 新古今和歌集. Literalmente podría traducirse como *Nueva colección de antiguos y modernos poemas waka*. Se trata de una extensa compilación de 21 antologías de poemas *waka* japoneses. Abarca desde el *Kokin-wakashû* del año 905 hasta el *Shinshokukokin-wakashû* de 1439.

185 La enorme obra nos ha llegado dividida en varios segmentos, repartidos, además, entre

sobre la que descansan veintiocho poemas *waka* referidos al otoño.

Extrapolando el imaginario de la flor y el pájaro sobre esta pieza, parece evidente que la bestezuela acabe siendo el ciervo. Un ciervo que la literatura japonesa siempre ha tratado como imagen del otoño; quizás porque en aquel país su balido es tan esperado como el tono rojizo de las hojas del arce.

Por otra parte, la idea de la planta se refleja indudablemente en cada uno de los trazos de este estilo caligráfico al que ya hemos relacionado con el mundo vegetal. Lo cierto es que Kôetsu tensa las formas de la escritura de tal manera que casi parecería que estuviera esbozando una flor...

Pero lo que hace esta obra un canto a la estética del instante –al valor de lo efímero– es su poética de la evanescencia. A lo largo de estos poemas, todos de distintos autores, se repiten insistentemente flashes de ocasos y atardeceres, de pétalos vencidos y de vendavales huidizos. Son imágenes sugerentes, que vienen a revelarnos que cualquier momento de plenitud acaba declinando hacia su particular decadencia. Y es en esa decadencia, en ese abatimiento, en el que se detiene el poemario para deleitarse en la estética de lo fugaz y pasajero.

A continuación presentamos nuestra traducción directa<sup>186</sup> de los *waka* que eligieron Kôetsu y Sôtatsu para dar cuerpo a esta especie de flores encriptadas.

1	こゝろなき 身にも哀は しられけり 鳴たつ沢の 秋の夕暮	<i>Incluso alguien sin corazón se sobrecogería... Una agachadiza elevando el vuelo desde las marismas; atardecer de otoño.</i> <sup>187</sup>
---	--	---

---

cinco museos y dos colecciones privadas.

186 Nuestra traducción directa del japonés al español resulta la primera publicación de estos poemas en castellano.

187 Poema del monje Hôshi Saigyô 西行法師 (1119–1190) Fue el poeta de la aflicción y el sobrecogimiento de la naturaleza. Cuando los demás monjes le recriminaban que su comportamiento se alejara de Buda, Saigyô les contestaba que él estaba buscando a Buda

2 見わたせば *Echo un vistazo,*  
 花も紅葉も *no hay flores, ni hojas teñidas de rojo*  
 なかりけり *Nada más que una*  
 浦のとまやの *cabaña de paja junto a la orilla;*  
 秋のゆふぐれ *atardecer de otoño.*

3 たへてやは *¿Podré aguantar?*  
 おもひあり共 *Si sigo así, cuidándote...*  
 如何がせむ *no sé cómo voy a acabar.*  
 おぐらの宿の *Una cabaña rodeada de hierbas;*  
 秋の夕暮 *atardecer de otoño.<sup>188</sup>*

4 おもふ事 *Nada me aflige.*  
 さしてそれとは *Y sin embargo*  
 なき物を *busco respuestas*  
 秋のゆふべを *en mi corazón*  
 心にぞとふ *de una tarde otoñal.*

5 秋かぜの *No puede ser...*  
 いたりいたらぬ *La brisa del otoño*  
 袖はあらし *alcanza las mangas de mi blusa.*  
 唯我からの *No es por nadie más que por mí*  
 露のゆふぐれ *que el rocío se adentra en la noche.<sup>189</sup>*

---

en las flores...

188 El autor del poema recupera una escena del Ise monogatari 伊勢物語 en la que un hombre le pide ayuda a su amante para no perecer. En estos versos, el poeta imagina la respuesta devastadora de la mujer, en la que declinaría la petición de su amado...

189 Intuimos que el autor se sorprende de que la brisa del otoño no haya secado las mangas de su traje. Quizás porque en realidad no se trate del rocío, sino de sus propias lágrimas.



- 6 覚束な *¡Demonios!*  
秋はいかなる *¿qué será lo que*  
ゆへのあれば *hace que el otoño*  
すゞろに物の *sea algo*  
悲かるらん *tan triste?*
- 7 それながら *El viento del otoño*  
もかしにもあらぬ *es el de siempre.*  
秋風に *Lo sigo aquí y allá*  
いとゞ詠を *como quien mira*  
賤のをだまき *un sinuoso ovillo.*
- 8 日暮の *Las tardes en las que*  
鳴夕暮ぞ *lloran las cigarras*  
うかりける *son especialmente miserables.*  
いつも尽せぬ *Y más cuando mis problemas*  
おもひなれ共 *parecen no tener fin.*
- 9 秋来ば *Cuando el otoño viene*  
ときはの山の *a la montaña*  
まつかぜも *y el viento atraviesa los pinos,*  
うつる斗に *penetra en mi cuerpo con tanta fuerza*  
身にぞしみける *que me tiñe de su color.*
- 10 あきかぜの *Se escucha soplar*  
よそに吹くる *el viento del otoño*  
をとほ山 *por la montaña Otoha...*

- 何のくさきか                   ¿acaso hay alguna hierba que pueda  
 のどけかるべき               mantener la calma en estas  
 condiciones?
- 11  暁の                           Anochece  
 露はなみだも               y mis lágrimas y el rocío  
 とゞまらで                   no cesan.  
 うらむるかぜの           No me queda más que el aullido  
 声ぞのこれる               del odioso vendaval.
- 12  たかまどの               En el campo de bambúes  
 、ちのしのはら           junto al sendero  
 すゑさはぎ               de la pradera de Takamado,  
 そ、や木枯               se escuchan las hojas crujir  
 けふ吹ぬ也               por el viento abrasador.
- 13  深草の                       La luna brilla  
 里の月影                   sobre Fukakusa.  
 さびしさも               Tan solitaria  
 すみこしまゝの           como yo mientras he vivido aquí...  
 野辺の秋かぜ               El viento de otoño en los campos.<sup>190</sup>
- 14  おほあらきの               No puede proyectar luz  
 もりの木の間を           ni entre las ramas de los árboles  
 もりかねて               de un bosque no demasiado espeso.  
 人だのめなる           En una noche de otoño  
 秋の夜の月               la luna no da más que falsas

---

190 Poema basado en un *waka* del *Ise monogatari* 伊勢物語.

*esperanzas.*

- 15 有明の *Durante la espera*  
月待宿の *de quien aguarda en casa*  
袖の上に *a que suba la luna,*  
人だのめなる *amagan algunos destellos*  
よみの稲妻 *que no son más que falsas esperanzas.*
- 16 かぜ渡る *El viento sopla*  
あさちがすゑの *sin advertir el rocío*  
露にだに *que se acumula*  
やどりもはてぬ *en el extremo de la cisca;<sup>191</sup>*  
よみのいなづま *un destello de luz en la noche.*
- 17 おさし野 *¡Ah! la llanura Musashi...<sup>192</sup>*  
行共秋の *Da igual lo lejos que vaya*  
はてぞなき *nunca escaparé del otoño.*  
如何なる風の *¿Qué tipo de vientos*  
末に吹らむ *soplarán allá en la lejanía?*
- 18 いつまでか *¿Por cuánto tiempo más*  
涙曇らで *podré mirar la luna*  
月は見し *sin que me lo impidan las lágrimas?*  
秋まちえても *He esperado al otoño y ahora me doy*  
秋ぞ恋しき *cuenta de que el tiempo se me escapa.*

---

191 La planta que en Japón recibe el nombre de *asaji* 浅茅 la hemos traducido aquí como *cisca*; una hierba de la familia de las poáceas a la que también conocemos como *imperata cylindrica*.

192 La llanura Musashi おさし野 es la extensión de tierra que alberga la ciudad de Tokio.

- 19 ながめわびぬ  
秋より外の  
宿もがな  
野にも山にも  
月やすむらむ  
*No puedo más.  
Ojalá viviera en algún lugar  
alejado del otoño.  
¿También sobre prados y montañas  
brilla la luna?*
- 20 月影は  
初秋風と  
更行ば  
心づくしに  
物をこそおもへ  
*En una noche de luna,  
cuando sopla el primer  
viento del otoño,  
mi corazón continúa agotado  
por tantas preocupaciones.*
- 21 あしびきの  
山のあなたに  
すむ人は  
またでや秋の  
月をみるらむ  
*¿Podría la gente  
que vive en la otra parte  
de la montaña  
ver la luna de otoño  
sin tener que esperarla?*
- 22 しきしまや  
たかまど山の  
雲間より  
ひかりさしそふ  
弓張の月  
*¡Ah! Shikishima  
Por entre las nubes  
sobre el monte Takamado  
la luz de la luna creciente  
se dispara.*
- 23 人よりも  
心の限  
詠つる  
*Más que ningún otro,  
la he observado  
tanto como he podido.*

- 月は誰共 *Pero lo cierto es que la luna*  
 わかじ物故 *no me reconocería jamás.*
- 24 あやなくて *Quizás no tenga sentido,*  
 くうもらぬよひを *pero no me gustan*  
 いとふ哉 *las noches sin nubes.<sup>193</sup>*  
 しのぶの里の *Sobre el pueblo de Shinobu,*  
 秋の夜の月 *la luna en una noche de otoño.*
- 25 風吹ば *Cuando el viento sopla*  
 たまちはぎの *la luna en la pradera se cobija*  
 したつゆに *en las gotas de rocío*  
 はかなくやどる *que brillan como joyas*  
 野辺の月哉 *esparcidas sobre los tréboles.<sup>194</sup>*
- 26 今宵誰 *Esta noche, con el viento*  
 すゝふく風を *soplando entre las hojas de bambú*  
 身にしめて *y penetrando su cuerpo...*  
 よし野のたけの *¿quién mira la luna*  
 月を見るらむ *desde las montañas de Yoshino?<sup>195</sup>*
- 27 月見れば *Miro hacia la luna*  
 おもひぞあへぬ *y ¿qué es lo que veo?*  
 山高み *En las alturas de la montaña*

---

193 Seguramente el poeta prefiere una noche nublada para pasar desapercibido; para que la luz de la luna no le delate. De hecho, no es casualidad que nombre la población de Shinobu –hoy Fukushima– que literalmente significa *escondarse*.

194 *Lespedeza japonica*, también conocido como trébol japonés.

195 Yoshino よし野 es una zona montañosa al sur de Nara famosa por albergar a muchos ermitaños que profesaban una vida solitaria.

いづれの年の  
雪にか有乱 *el reflejo de la luna parece más bien  
nieve de tiempos pasados.*

28 にほの海や *¡Ah! El mar de Niho...<sup>196</sup>*  
月の光の *Cuando en él se refleja*  
うつろへば *la luz de la luna,*  
波の華にも *se advierte el otoño*  
秋は見えけり *en las flores de sus olas.*

---

196 Lago Niho es el nombre poético del Lago Biwa 琵琶湖 y que traduciríamos como Lago del níspero. Curiosamente, hasta hace no demasiado tiempo era conocido con el nombre de Ômi 淡海, que viene a significar *mar efímero*.

## 5. LA REFLEXIÓN DE LAS FLORES

5.1 Poco a poco vamos localizando el drama en la experiencia dialogada entre la flor y el pájaro. Pero este diálogo solo puede ser posible si presuponemos, tanto al elemento animal como al vegetal, conscientes el uno con respecto al otro.

Para ilustrar mejor este fenómeno parece necesario traer de nuevo a colación *El Pabellón de Oro* de Yukio Mishima, donde aparece este revelador fragmento:

*Un día, durante una tregua que me dejaba el trabajo en el campo, detrás de la cocina, me divertía observando los manejos de una abeja en torno a la pequeña rueda amarilla de un crisantemo de verano. Atravesando el océano de luz con la vibración de sus alas de oro, escogió entre mil una flor ante la cual se agitó un momento, perpleja. Yo intenté ver las cosas tal como ella debía verlas. El crisantemo desplegaba sus pétalos amarillos, clásicos, perfectos. Tenía la belleza y la perfección de un Pabellón de Oro en miniatura; ¡pero no se transformaba en Pabellón de Oro! Seguía siendo lo mismo, una simple flor de crisantemo.*

*Un crisantemo tomado en su conjunto definitivo, una flor y nada más, una forma vacía de toda sugestión metafísica. Respetando de este modo las leyes de la existencia, el crisantemo rebosaba seducción, mudado en la misma forma que el deseo de la abeja pedía. ¡Turbador misterio, verlo palpitar así, agazapado en su forma de objeto ofrecido a aquel deseo amorfo, alado, fluido siempre en movimiento! [...] De este modo la abeja se arrojó a lo más profundo del corazón de la flor embadurnándose de polen, ahogándose en la embriaguez; y la flor que en su seno acogió al insecto se transformó a sí misma en amarilla abeja de suntuosa armadura, donde yo observaba frenéticos sobresaltos, como si ella intentase echarse a volar lejos de su tallo.<sup>197</sup>*

El crisantemo se insinúa, se predispone abiertamente a la voluntad del insecto. Efectivamente se podría decir que la flor, lejos de vivir ajena a la abeja,

---

197 Mishima, Yukio (2005) *El Pabellón de Oro*. Planeta. Barcelona. pp.150–151



interacciona con ella. Abre sus pétalos y recibe al insecto como si de un apareamiento salvaje se tratase.

5.2 En este punto empezamos a acercarnos a una sensibilidad hacia el mundo vegetal que quizá nos parezca lejana; ¿podemos, entonces, considerar a la flor como un ser con capacidad de raciocinio? ¿pueden los pétalos del crisantemo imaginado por Mishima observar su entorno y actuar según su conveniencia?

Por un lado, la tradición occidental considera que el conocimiento es exclusivo del alma humana; por lo que toda forma de pensamiento sería ajeno a la flor:

*Sim, faço idéias sôbre o mundo, e a planta nenhuma.*

*Mas é que as pedras não são poetas, são pedras;*

*E as plantas são plantas só, e não pensadores.*<sup>198</sup>

Fernando Pessoa<sup>199</sup>

[Sí, forjo ideas sobre el mundo, y la planta ninguna. / Pero es que las piedras no son poetas, son piedras; / y las plantas sólo son plantas, y no pensadores.]

Sin embargo la poesía japonesa nos ha dado claves para aceptar la conciencia de las flores. En ese sentido Sôgi<sup>200</sup> recupera las iridáceas de aquel pasaje del cuento de Ise al que ya hemos hecho referencia. Parece como si el poeta solicitara a las flores algo de empatía para hacer más ligero su viaje.

見る人の

*Iridáceas,*

---

198 Pessoa, Fernando (1989) *Poemas escogidos*. Plaza & Janés Editores. Barcelona. p.100

199 Presentamos este poema de Fernando Pessoa (1888–1935) por ser éste uno de los poetas más representativos del conocimiento occidental en el siglo XX según el reconocido crítico literario Harold Bloom.

200 Iio Sôgi 宗祇 (1421–1502). Monje budista y poeta.

旅をし思へ            *pensad que se halla de viaje*  
かきつばた            *el que os mira.*

Y es que en Japón *la tierra que se labraba estaba impregnada de la esencia de los espíritus; los árboles albergaban presencias sagradas, incluso las rocas y las piedras estaban imbuidas de vida consciente.*<sup>201</sup> ¿Cómo negar entonces que la flor sea consciente de la presencia de un pájaro?

Tras esta reflexión, deberíamos considerar a la flor como una competencia real ante el protagonismo del ave. Dábamnos por supuesto que el movimiento del pájaro desluce la planta, cuando lo cierto es que ésta puede hacer los mismos méritos que aquél. Por lo tanto, es de suponer que lo justo sería equilibrar la jerarquía entre la flor y el pájaro manteniendo ambos elementos al mismo nivel.

我が宿の            *Junto al estanque,*  
池の藤波            *las olas de glicina*  
咲きにけり            *en flor,*  
山郭公            *esperan que llegue*  
いつか来鳴かむ<sup>202</sup> *el cuco con su canto.*

**5.3** Antes de plantearse la profundidad intelectual de las plantas, parece inevitable admitir, al menos, la capacidad de reacción ante los fenómenos de su entorno. *Las plantas son capaces de intención: pueden alargarse o explotar en dirección a lo que quieren, en formas tan misteriosas como las que podía crear la novela más fantástica.*<sup>203</sup> La flor, efectivamente, interacciona con el medio que le rodea; elige su postura y su actitud, y ejerce su condición autónoma. Su cáliz sirve a veces de

---

201 Hearn, Lafcadio (2009) *Japón. Un intento de interpretación.* p.77

202 Poema célebre japonés de autor desconocido.

203 Francé, Raoul Heinrich, citado por Tompkins, P. / Bird, Christ. En *La vida secreta de las plantas.* Diana. p.12

cobijo, y otras veces es la propia flor la que busca refugio ante las inclemencias del tiempo. En esta línea se expresaba el poeta Bashô<sup>204</sup> cuando ponía en valor la fuerza de voluntad del crisantemo:

起きあがる	<i>Los crisantemos</i>
菊ほのかなり	<i>se incorporan vaporosos</i>
水のあと	<i>tras la lluvia.</i>

Es sabido que el tejido vegetal de las flores es capaz de percibir señales ajenas a la sensibilidad del hombre. Las plantas sienten, observan y valoran aquellos acontecimientos que suceden a su alrededor, y de su capacidad de reacción ante estos fenómenos dependerá incluso su supervivencia. Así, por ejemplo, las flores adoptan diferentes aptitudes para atraer a quienes las polinizan. En este sentido, los trichoceros, un género de orquídeas, engañan intencionadamente a ciertos insectos ofreciéndoles sexo y azúcar...

*(los trichoceros) imitan con la forma de sus pétalos a la hembra de una especie particular de mosca, con tal exactitud que el macho intenta aparearse con ella y, al hacerlo, poliniza la flor.*

Nada en la flor es casual. Cualquier detalle en su comportamiento apunta directamente a una reacción intencionada del vegetal para adaptarse mejor a su entorno.

*Las flores que brotan y se abren de noche adquieren color blanco para atraer mejor a los mosquitos nocturnos y a las mariposas de la noche, emitiendo una fragancia más penetrante al oscurecer. [...] Para protegerse, las plantas crían*

---

204 Matsuo, Bashô 松尾芭蕉 (1644–1694). El más célebre de los poetas japoneses. Popularizó el *haiku* durante el periodo Edo.

*espinas, adquieren un gusto amargo o rezuman secreciones pegajosas, con las que atrapan y matan a los insectos hostiles. La tímida Mimosa Pudica, reacciona cuando un escarabajo, una hormiga o un gusano sube por su tronco en dirección a sus delicadas hojas: al tocar el intruso un estímulo especial, el tallo se levanta, las hojas se cierran y el asaltante es arrojado de la rama por ese movimiento inesperado, o se ve obligado a retirarse presa de un miedo súbito.*<sup>205</sup>

5.4 Las plantas son capaces hasta de variar a conciencia su propia plasticidad para adaptarse adecuadamente a su hábitat. Esta *mimosa* plegaba sus hojas ante las visitas inesperadas, pero desde luego que este no es el único reflejo defensivo de los vegetales. De hecho muchas plantas, más allá de defenderse, buscan su protección en el ataque. Hay una anécdota bastante llamativa que hace referencia precisamente a este fenómeno:

Resulta que en los años noventa cercaron una dilatada comunidad de antílopes *kudús* en el parque natural de Kruger, cerca de Pretoria. La prolija población de mamíferos consumía las hojas de acacias a un ritmo muy superior a la producción natural de los mismos árboles. Día a día la flora menguaba exponencialmente, y todo indicaba que pronto se acabaría la vegetación del lugar. En un intento desesperado por hacerse oír, los árboles más sufridos emitieron grandes cantidades de etileno al ambiente. De ese modo todas las acacias se hicieron cargo de la dramática situación de sus semejantes y dispararon la producción de taninos, convirtiendo su propio tejido vegetal en un veneno letal para los hervívoros que las devoraban. Así, más de tres mil antílopes que se alimentaban despreocupadamente de las hojas de estos árboles aparecieron una mañana con el hígado destrozado. En cuestión de horas uno a uno fueron cayendo fulminados, víctimas todos ellos de la alevosía de los árboles.

Aparte de este masivo homicidio animal, sabemos que también la col, cuando

---

205 Tompkins, Peter y Bird, Christopher. *La vida secreta de las plantas*. Diana. p.12

está siendo devorada por orugas, es capaz de lanzar una llamada de socorro para reclutar aquellos parásitos que sabe que acabarán con las larvas de su verdugo. Y como esta crucífera, también el maíz, el roble y tantas otras plantas muestran en cada momento su iniciativa. En este sentido, hay cierto consenso científico en lo referente a la capacidad de reacción de los vegetales. No obstante, a pesar de estas evidencias, sigue habiendo una gran reticencia a admitir la profundidad intelectual de estos organismos. Ciertamente es que nunca encontraremos su sistema nervioso... pero es que quizá no sea esta la única manera de entender la vida inteligente.

5.5 Stefano Mancuso, junto con otros biólogos afines,<sup>206</sup> ha recogido el testigo de Bird y Tompkins<sup>207</sup> en el propósito de seguir erosionando la barrera del viciado pensamiento occidental. Quizá no podamos hablar de las neuronas<sup>208</sup> de una flor, pero ya sabemos que la planta vehicula impulsos eléctricos que induce y propaga a conciencia.<sup>209</sup> Es más, en el ápice de la raíz hay una región denominada *zona de transición* de algo menos de un milímetro que ahora se empieza a relacionar con el cerebro animal. Stefano Mancuso vincula estos pocos centenares de células con las del sistema neuronal de los animales en cuanto a su funcionalidad y su manera de operar. Esta especie de cerebro vegetal se encarga de recoger información del entorno, pudiendo detectar simultáneamente hasta quince parámetros químicos...<sup>210</sup> Una vez reunidos los datos, un circuito conectado con cada ápice

---

206 Eric D. Brenner, Rainer Stahlberg, Jorge Vivanco, Frantisek Baluska y Elizabeth Van Volkenburgh.

207 Autores del libro *La vida secreta de las plantas*. Stefano Mancuso, sin embargo, se desvincula de estos investigadores en cuanto a que no llega a atribuir sentimientos humanos a las plantas.

208 Paradójicamente la palabra *neurona* deriva etimológicamente del griego νεῦρον (nervio), que hace referencia precisamente al tejido vegetal.

209 VV.AA. *Plant neurobiology: an integrated view of plant signaling*. Trends in Plant Science. Vol 11. No 8. Cell press. Elsevier. p.413

210 VV.AA. (2004) *Root apices as plant command centres: the unique 'brain-like' status of the root apex transition zone*. Biologia. 59/Suppl. 13 Bratislava. p.7-19.

radicular procesaría la información, mediando inevitablemente en el comportamiento de la planta.

Llegados a este punto, parece interesante recordar que uno de los pilares de la cultura europea, Charles Darwin,<sup>211</sup> ya advirtió de este fenómeno natural en uno de sus últimos textos. El reconocido naturalista inglés publicó, ya en su vejez, *The power of the movement in plants*, donde él y su hijo Francis<sup>212</sup> nos regalan algunas reflexiones en torno a la capacidad intelectual de las orquídeas con las que trabajaron. Como suele ser habitual en las obras de Darwin, al final del denso estudio nos ofrece una reflexión a modo de conclusión. Es entonces cuando el célebre naturalista se rinde ante la evidencia de que, efectivamente, existe un paralelismo claro entre la constitución radicular de la flor y el funcionamiento del cerebro del animal:

*No sería ninguna exageración decir que la punta de la radícula es capaz de dirigir los movimientos de las partes adjuntas, actuando así como el cerebro de cualquiera de los animales invertebrados; el cerebro situado dentro del polo anterior del cuerpo, recibe impresiones de los órganos sensibles, y dirige además los distintos movimientos.*<sup>213 214</sup>

5.6 Después de esta contundente sentencia no se me ocurre porqué seguimos tan

---

211 Charles Darwin (1809–1882) Naturalista inglés. Fue quien, tras el inspirador viaje en el Beagle, postuló la teoría de la evolución mediante la selección natural.

212 Francis Darwin (1848–1925) Botánico inglés. Tercer hijo de Charles Darwin y su mujer Enma. Asistió a su padre en los experimentos llevados a cabo para *The power of the movement in plants*.

213 *It is hardly an exaggeration to say that the tip of the radicle thus endowed, and having the power of directing the movements of the adjoining parts, acts like the brain of one of the lower animals; the brain being seated within the anterior end of the body, receiving impressions from the sense-organs, and directing the several movements.*

214 Darwin, Charles / Darwin, Francis (1880) *The power of movement in plants*. John Murray. Londres. p.573

reacios a admitir la inteligencia de las plantas... En Japón lo tienen claro, para ellos una brizna de hierba o una pequeña flor de musgo alberga inteligencia. Pero más allá del intelecto –de la capacidad de raciocinio a la que hacía referencia Darwin– lo verdaderamente valiente es admitir la profundidad sensible del vegetal. ¿Por qué no? ¿Acaso las plantas no manifiestan a gritos su capacidad para sentir, para dejarse llevar por los afectos de la ternura, la compasión, el cariño...?

Escuchémos a las plantas y estemos bien atentos. Seguramente no tengamos más que observarlas con la paciencia necesaria. Muchas de las curiosidades de la botánica se esconden simplemente tras una lentitud calculada.

Quizás solo deberíamos observar los detalles de la naturaleza con una mirada más sosegada, y descubriremos una de las sensibilidades más delicadas y sugerentes de nuestro mundo.

あきかぜの	<i>Se escucha soplar</i>
よそに吹くる	<i>el viento del otoño</i>
をとほ山	<i>por la montaña Otoha...</i>
何のくさきか	<i>¿acaso hay alguna hierba que pueda</i>
のとけかるべき	<i>mantener la calma en estas</i>
<i>condiciones?</i>	

## SAKAI HÔITSU

5.7 Sakai Hôitsu<sup>215</sup> 酒井抱一 fue quien se ocupó de dar voz a las flores. Dentro de su obra más característica se encuentra una pareja de biombos, de dos hojas cada uno, en los que propone una reflexión sobre la intencionalidad de las plantas. En el primer biombo aparece el curso de un río agitado y un arbusto con lirios y campanillas mecidas por el viento; y en el segundo, Hôitsu representó algunas otras flores, esta vez del otoño, empujadas por un vendaval que sopla con fuerza desde un lateral.

Cuando uno se acerca lo suficiente a la obra cae en la cuenta de que realmente se trata del reverso de otra pintura que se supone principal. Y resulta que en el anverso de los biombos se encontraban los dioses del viento y del trueno que cien años antes habría pintado el genial Ogata Kôrin<sup>216</sup> 尾形光琳. Aquella obra formaba parte del patrimonio de la familia de Hôitsu, y éste se había tomado la libertad de intervenir sobre el mismo soporte que su predecesor.<sup>217</sup>

Más allá de esta anécdota, lo que ahora nos resulta verdaderamente significativo es la escena que representó Hôitsu en la cara más deslucida del biombo. Parece como si el artista hubiera querido velar de esa manera la verdad de su obra; ocultándola en la superficie trasera para hacerla quizás menos evidente. Pero es que además, fijándose un poco no es difícil darse cuenta de que, en realidad, si el temporal sacude a las plantas del reverso es por lanzar un paralelismo con los dioses del trueno y del viento que están pintados en el anverso.

---

215 Sakai Hôitsu 酒井抱一 (1761–1829)

216 En el capítulo *Todo cáliz es morada*, se profundiza en la figura de este magnífico artista.

217 Al hilo de esta curiosidad, recordamos otra anécdota sobre el mismo biombo. Resulta que Suzuki Kiitsu, el ayudante de Hôitsu del que ya hemos hablado en el primer capítulo, haría su propia versión de esta obra de dioses del trueno y del viento de Ogata Kôrin en cuyo reverso había pintado su maestro. Pero lo significativo es que ninguno supiera que la obra de Kôrin, que creían original, no era sino una copia de un biombo anterior de Tawaraya Sôtatsu...



*Soplan los vientos otoñales* 秋風が吹く<sup>218</sup> dicen los japoneses cuando se acerca la estación de las cosechas. Por eso Sakai Hôitsu viró el color de las hojas hacia un siena claro en el biombo que durante años había pertenecido a *Fújin* 風神 (el dios del viento). Por otra parte, la otra mampara, la protagonizada por *Raijin* 雷神 (el dios del trueno), quedó acompañada por un escenario de verano, con dondiegos y lirios que soportan los truenos que preceden a las lluvias monzónicas del verano japonés.

Y es que lo que quizás se propuso Hôitsu era mostrar que, como imaginábamos, el mundo vegetal siempre será cómplice de la sabiduría divina.

**5.8** Solo un puñado de artistas habrán dejado una impronta de genio tan profunda como lo hizo Hôitsu. Tenía esa habilidad, tan poco frecuente, de desenvolverse con total comodidad en cualquier escenario. Participaba de los salones literarios de la aristocracia con la misma soltura con la que se entremezclaba entre los personajes más marginales del submundo de la capital. Debía de ser un hombre ingenioso e inteligente, de esos de los que saben qué decir en cada momento; solo así se explicaría que fuera capaz de quebrantar cualquier convención social que se propusiera sin que nadie acabara ofendido.

Hôitsu nació en Edo, en el núcleo de una de las familias más influyentes de la sociedad japonesa. Se suponía que pronto heredaría una vida de política y poder, pero parece que sus propósitos no se proyectaban en el perfil de mandatario. Alegó una salud frágil como excusa para desligarse de sus tareas de gobierno, delegó sus obligaciones a su hermano y comenzó su particular manera de entender la vida.

Ya convertido en monje budista se le pudo ver junto a su amigo Tani Bunchô<sup>219</sup> 谷文晁 componiendo el tribunal que se encargaba de valorar a los participantes

---

218 Akikaze ga fuku 秋風が吹く es también una expresión que se utiliza para expresar que una relación amorosa se enfría.

219 Tani, Bunchô 谷文晁 (1763–1841) pintor y poeta.

de *La batalla de sake de Senju*<sup>220</sup>千住酒合戦. Los dos, Hôitsu y Bunchô, de linajes aristocráticos y bien avenidos, acabaron totalmente ebrios sobre la alfombra roja de la alcoba de una de las casas de placer de Senju 千住, en el corazón de Yoshiwara<sup>221</sup>吉原. Koi Inkyo<sup>222</sup>鯉の隠居 les había encargado la responsabilidad de elegir al más alcohólico de los presentes, y ninguno de los dos había fallado a la cita.<sup>223</sup> Aquella tarde de competición la pasaron embriagados por el alcohol mientras que disfrutaban de la compañía de Kameda Bôsai<sup>224</sup>亀田鵬斎 y de otras personalidades del mundo de la cultura, todos ellos situados tras un cartel que advertía:

不許悪客（下戸・理屈）入庵門<sup>225</sup>

[*No se admiten invitados indeseables: ni abstemios ni mentes racionales.*]

El autor de este llamativo lema, el literato Ôta Nanpo escribió a tenor de este evento un pequeño ensayo titulado *Reflexiones después del sake* 後水鳥記. Lo

---

220 *La batalla de sake* fue un evento coordinado por el poeta Koi Inkyo para celebrar el sesenta cumpleaños de su íntimo amigo Nakaya Rokuemon 中屋六右衛門, propietario de un próspero negocio de mensajería en la estación de Senju.

221 Yoshiwara fue el barrio donde se concentró todo el movimiento de la prostitución en Edo. La ubicación de Yoshiwara se encontraba cerca de lo que hoy conocemos como Nihonbashi, pero tras el famoso incendio de Meireki, el barrio entero se mudó al norte de Asakusa. La palabra Yoshiwara se podría traducir como *el prado de la suerte*.

222 Koi Inkyo 鯉の隠居. Pseudónimo de Sakawa Riemon 佐可和利右衛門. Pintor y poeta haikai. Su habilidad para representar carpas derivó en su apodo, que viene a significar *Carpa Retirada*. Regentaba además una tienda de verduras en la estación de Senju.

223 池上英子(2005)「美と礼節の絆：日本における交際文化の政治的起源」NTT出版. p. 256.

224 Kameda Bôsai 亀田鵬斎(1752–1826) Pintor e intelectual. Se formó bajo las enseñanzas del confucianismo.

225 池上英子(2005)「美と礼節の絆：日本における交際文化の政治的起源」NTT出版. pp.255-256.

curioso es que aquel título había desglosado la etimología de la palabra sake, que ahora sabemos que vendría a significar algo parecido al *agua de los pájaros*. De nuevo, cómo no, la omnipresencia de la figura del ave, que no deja ningún resquicio por sobrevolar...

El influjo del alcohol era lo que condicionaba toda la efervescencia cultural de Edo. Esta *bebida de pájaros* era la que orientaba las inquietudes intelectuales de Hôitsu, Bunchô, Bôsai y tantos otros. En sus borracheras compartidas como esta sonada *batalla de sake* era donde surgía esa subversión estética, aquella poética que elevaba lo más insignificante y trivial al ideal de la belleza.

5.9 Ya por entonces, Hôitsu compartía su vida con Shoran 小鸞,<sup>226</sup> una cortesana que había conocido precisamente en uno de esos locales de Yoshiwara de dudosa reputación.<sup>227</sup> Aquella mujer vendría ejerciendo la prostitución desde adolescente, en un barrio en el que a las damas de compañía se las denominaba *oiran* 花魁, o *primera flor*. La verdad es que parece que Hôitsu no consigue desligarse del imaginario de flores y pájaros ni siquiera en su vida de alcoba. Y es que se podría decir que Shoran, su compañera, era una de esas *primeras flores* de Yoshiwara, con la particularidad de que, además, su nombre era el mismo que el que se le daba a un pequeño pájaro, uno que nunca se supo si pertenecía a la realidad o al imaginario fantástico japonés.

En contra de toda convención social, Hôitsu y Shoran terminaron por construir esta particular relación amorosa, tan extravagante como sincera. Quizás fuera porque Shoran, además de prostituta, era poeta. Una poetisa de las que le cogen a su marido un dibujo terminado y le escriben encima:

行過野逕渡溪橋

*Ni la tormenta de nieve.*

---

226 Shoran 小鸞 –pajarillo, o pequeña *ran*–, donde *Sho* significa pequeña, y *Ran* representa a una preciosa ave que se sitúa entre la realidad y la ficción del imaginario chino y japonés.

227 玉蟲敏子(2008)「酒井抱一・生涯と作品」東京美術, pp.28-29.

踏雪相求不憚勞  
何處藏春々不見惟  
聞風裡暗香飄<sup>228</sup>

*Si estamos los dos juntos nada temeremos.  
La primavera esta lejos,  
pero ya se advierte el perfume del ciruelo.*

**5.10** No le faltaban a Hôitsu temas de inspiración. Cuando no era Shoran la que le estimulaba con un poema, buscaba alguna idea en la colección de arte que habían venido atesorando sus antepasados. Ya hemos mencionado que su familia había sido un importante mecenas de Ogata Kôrin, por lo que sabemos que Hôitsu tenía acceso personal a un generoso conjunto de obras del famoso pintor de iridáceas. La residencia Himeji en Edo debía de ser un pequeño museo donde se conservaban algunas de las obras más exquisitas de la época. Se encontraba en el barrio de Kanda Ogawa Machi 神田小川町; una ubicación excelente en cuanto a que se situaba tan cerca del castillo de Edo como de los lugares más emblemáticos de la sociedad del momento. Hoy apenas queda nada de aquel palacete Himeji, pero tanta pintura y literatura concentrada en esas cuatro paredes han dejado una impronta cultural tan intensa que ha acabado marcando la idiosincrasia del barrio. De hecho es allí, en el herbidero de librerías de viejo en el que se ha convertido Kanda, donde autores como Kawabata y Mishima desarrollaron todo su imaginario literario.

Pero si Hôitsu decidió regresar a Edo para investigar en profundidad a Kôrin no fue solo debido al atractivo patrimonio familiar. Algo tendría que ver Tani Bunchô, aquel amigo que le acompañaba en sus *batallas de sake*.

*El mejor amigo de Hôitsu y su compañero de borracheras, el pintor literati Tani Bunchô, convenció a Hôitsu para que se entregara a la escuela Rinpa ya que temía que desaprovechara su enorme potencial. Y así fue como en 1807 Hôitsu canalizó sus energías en trabajar a la manera de Kôrin.*<sup>229</sup>

---

228 Poema original de Shoran escrito en chino clásico.

229 Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*.

Bunchô era un enamorado de la obra de Ogata Kôrin, y Hôitsu no pudo más que contagiarse de la pasión con la que su compañero hablaba de aquel pintor decorativo. Juntos protagonizarían lo que hubo de ser uno de los episodios más destacables del Japón Edo; el momento en el que Sakai Hôitsu invita a Tani Bunchô a descubrir su colección personal de arte. Ver a estos dos artistas paseando por la residencia Himeji, mientras iban descubriendo algunas de las obras más significativas del arte japonés, debía de ser algo así como haber acompañado a Rubens y a Velázquez en aquel famoso paseo por los fondos del Escorial.

A decir verdad no podemos estar del todo seguros del encuentro entre estos dos pintores barrocos, pero varias coincidencias logísticas animan a pensar que efectivamente el pintor flamenco compartió, al menos, algunas palabras con el artista sevillano. Y puestos a imaginar, quizá podríamos recuperar las palabras que escribió Guillermo Pérez Villalta en relación a esta conversación entre Rubens y Velázquez, y proyectarlas ahora sobre las figuras de Tani Bunchô y Sakai Hôitsu...

*Señor don Diego, a usted los dioses le han derramado la cornucopia, pero la tierra en la que cae es dura y reseca. Creo que usted sabe de lo que hablo. Vi su mirada al contemplar los cuadros del maestro Tiziano. Ya le he dicho que los ojos hablan, sé de sus deseos, de su avidéz de conocimiento y experiencia y aquí las miradas que le rodean son de envidia. Pocos artistas aquí han merecido mi aprecio y de estos pocos, nada tiene que ver con lo que usted intuye. Estas composiciones –dijo señalando los cuadros– están abigarradas. ¿Por qué? Porque anima en usted el miedo del espacio, ¿desconoce la perspectiva? O ¿más bien no le interesa?*<sup>230</sup>

¿Acaso no podría trazarse una escena paralela en Edo? Imaginemos por un

---

Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p.31

230 Pérez Villalta, Guillermo (2006) *Once Cuentos*. TF editores. Sevilla. p.54

momento la habitación dedicada a la obra de Kôrin: una pintura encima de otra, casi sin espacio entre obra y obra; igual que los Tizianos que se encontrarían en la sala del Escorial que imaginaba Villalta. Y en ese contexto, Hôitsu –Velázquez para nosotros–, recibiendo los halagos de Bunchô, como si éste fuera el famoso pintor de Siegen...

5.11 Fue a partir de ese momento cuando Sakai Hôitsu dedicó todos sus esfuerzos al estudio de la obra de Kôrin. Para conmemorar el primer centenario de su muerte, Hôitsu publicó las *Kôrin hyakuzu*<sup>231</sup> 光琳百図; un precioso libro de noventa y nueve pequeños grabados realizados en torno a las famosas iridáceas del cuento de Ise.<sup>232</sup>

*Los paneles [refiriéndose al biombo de las iridáceas] podrían haberse convertido en un símbolo tras su reproducción en las Cien obras de Kôrin (Kôrin hyakuzu), la edición de grabados de una retrospectiva organizada por Sakai Hôitsu en Edo en 1825, para celebrar el centenario de la muerte de Kôrin.*

Como no podía ser de otra manera, Tani Bunchô se encargó del prefacio de esta lujosa edición, y su querido alumno Kiitsu fue quien se llevó el trabajo de preparar los pigmentos, papeles y demás materiales para estampar las casi cien planchas.

El empeño de Hôitsu difundir la obra de Kôrin lo llevó además a comisariar diversas exposiciones en su honor. Se celebraron en algunos templos de Kanda, y las anunciaba como 光琳遺墨展 (Muestra del Legado de Kôrin). Las obras eran copias que había realizado a partir de los originales de Kôrin; pero es que por aquel entonces Hôitsu ya se había autodeclarado heredero natural del maestro de

---

231 Louis Frédéric (1996) *Le Japon: Dictionnaire et Civilisation*. Robert Laffont. Francia.

232 Por la misma fecha también publicaría *Ogata-ryû ryaku inpu* (Sellos de la escuela de Ogata) y *Kenzan oboku* (platos de Kenzan); sobre la obra de Ogata Kenzan, hermano de Kôrin.

Kioto,<sup>233</sup> además de que tampoco parecía importarle a nadie los derechos de autor de alguien ya fallecido.

5.12 El vínculo que trazó Sakai Hôitsu con Ogata Kôrin fue decisivo para el establecimiento del género *flores y pájaros*. Esa relación atemporal entre los dos grandes artistas fue el germen de lo que después se denominó *Rinpa* 琳派, una palabra inventada no hace mucho, y que aglutina a todos los artistas que trabajaban flores y pájaros desde una estética inspirada en Kôrin. De hecho, la letra *rin* 琳 viene de Kôrin, y *pa* 派 indica corriente o movimiento artístico.

*Los diseños de Kôrin fueron transmitidos a futuras generaciones a través de la circulación de sus obras entre los clientes más pudientes así como en los manuales de dibujos publicados a comienzos del siglo diecinueve. Durante el periodo Edo los artistas cautivados por la estética Rinpa fueron Sakai Hôitsu, el compilador de Kôrin Hyaku-zu, y su pupilo Suzuki Kiitsu. No es inusual que las escuelas y linajes de la tradición japonesa se creen de manera retrospectiva por un descendiente —ya sea por un nieto o por cualquier descendiente más lejano— que quiera disfrutar de la gloria de un antepasado brillante aprovechándose de su parentesco aunque no llegue a su altura. [...] Sin embargo la construcción del linaje de la escuela Rinpa es completamente distinto; una generación “perdida” suele intervenir entre los principales personajes (Kôrin, por ejemplo, no consiguió la fama hasta cuarenta o cincuenta años después de la muerte de Kôetsu y Sôtatsu). Aunque los seguidores de Rinpa abanderaran su estética durante estos largos periodos de hibernación, la impresión general era que Rinpa siempre operaba en un modo nostálgico.<sup>234</sup>*

---

233 VV.AA.(2008) 「美術手帳 vol.60 No.913」 美術出版社. p.61

234 Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p. 29

Aunque el nombre de Rinpa acierta en conceder a Kôrin el protagonismo, ahora sabemos que, de alguna manera, fue Hôitsu quien lo originó todo; su puesta en valor de la obra de Ogata Kôrin hizo que muchos otros pintores tomaran a éste como referencia, concentrando todo su talento en la producción de *flores y pájaros*.

*El comienzo de una conciencia Rinpa puede localizarse, con cierta seguridad, un siglo después de la muerte de Kôrin; con la destacable publicación en 1815 de las Cien obras de Kôrin (Kôrin hyakuzu), compiladas por Hôitsu con la asistencia de su pupilo Suzuki Kiitsu. Esta edición de xilografías en dos volúmenes, que recogía hasta noventa y nueve ilustraciones, fue el resultado del trabajo de inmersión de Hôitsu sobre la obra superviviente de Kôrin en Edo. Si bien creó el libro como un tributo personal hacia un artista que había cambiado su propia visión artística, las Cien obras de Kôrin también sirvieron como un recetario de los temas y las prioridades estilísticas de la estética Rinpa. El volumen (que fue seguido en 1826 por una doble secuela con 103 ilustraciones más) fue reeditado en múltiples ediciones y se convirtió en una fuente de referencia para artistas de diversas afiliaciones estéticas, provocando, ya en el siglo diecinueve, una proliferación de trabajos al estilo Kôrin tanto por profesionales como por artistas amateurs.*<sup>235</sup>

Y además de reconocerle toda su labor documental, hay quien otorga a Hôitsu parte del valor creativo de *Rinpa*. En esta línea, dentro de una revisión de este movimiento artístico para los *Cuadernos de Bellas Artes* 美術手帳, la autora Hoshi Yoriko apunta;

*Creo que el fenómeno Rinpa en Edo se manifiesta de manera más característica en los dibujos de libélulas y mariposas, así como en la descripción de las flores*

---

235 Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. p.31.



*marchitas de Hôitsu. Fue él quien modificó los objetivos que hasta ahora estaban centrados en el diseño y la decoración, para orientarlos hacia un aire más moderno.*<sup>236</sup>

---

236 VV.AA.(2008) 「美術手帳 vol.60 No.913」 美術出版社. p. 61

## 7. EL BOTÁNICO Y EL FLORISTA

6.1 El célebre naturalista Jean-Baptiste Lamarck,<sup>237</sup> en su obra *Flore Française*,<sup>238</sup> hace una interesante comparativa entre las funciones y objetivos del *botánico* en relación a los del *florista*. El primero es un enamorado de la naturaleza; dedica su tiempo a observar y a conocer los propósitos de los vegetales. Es uno de los que pueden pasarse horas contemplando la germinación de una semilla de judía... El *florista*, sin embargo, se ocupa principalmente de la estética; no le interesan en absoluto los dogmas científicos y acaba manipulando y trastocando la flor a su antojo. Podría decirse que su único propósito es el de alcanzar la belleza y la elegancia.

*La fleur pleine, flos plenus, est le but vers lequel tendent les loins du Fleuriste, dont les intérêts sont à tous égards séparés de ceux du Botaniste. Le premier, en effet, plus jaloux de jouir que de connaître, appelle continuellement l'art au secours de la Nature, pour exciter celle-ci à des efforts inconnus, et ménager à l'oeil des surprises par la nouveauté des couleurs et par le luxe pompeux des ornements: il sacrifie tout au brillant et à l'apparence [...].*

*Le Botaniste, au contraire, uniquement attentif à étudier, à épier la Nature, se plaît à la contempler dans cette naïve simplicité, plus précieuse sans doute que ces agréments dont on en l'embellit que par la contrainte [...].*

*Une grande partie des fleurs qui naissent à l'aide de la culture, sont donc de véritables monstres végétaux; mais la multiplication ou le développement contre nature des parties simples, qui, dans le règne animal, produit des difformités choquantes, en fait ici qu'ajouter à l'individu de nouvelles grâces et un nouveau prix pour ceux qui se bornent à la satisfaction momentanée du coup d'oeil; au*

---

237 Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet de Lamarck (1744–1829) Naturalista francés. Se adelantó a Charles Darwin al formular la primera *teoría de la evolución biológica*. Acuñó además el término *biología* para designar la ciencia de los seres vivos.

238 M. le Chevalier de Lamarck (1779) *Flore Française*. Imprimerie Royale. Paris

*reste, la Botanique n'aura jamais rien 'a craindre de l'art du Fleuriste.*<sup>239</sup>

En el panorama artístico japonés la botánica siempre ha sido feudo de los letrados; los que en Japón se conocían bajo el nombre de *bunjin* 文人. Amaban la naturaleza tal cual, sin pose ni artificio, con las posibles irregularidades e imperfecciones que pudiera presentar cualquier brizna de hierba. Lo que hacían los *bunjin* era, en definitiva, poco más que ser sincero ante la naturaleza, porque es que para ellos la belleza artística partía de los mismos preceptos naturales de los que participaría cualquier criatura viva.

*Les chefs-d'oeuvre sont bêtes. Ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes.*<sup>240 241</sup>

Precisamente es ese aire informal y sencillo era lo que los *bunjin* habían aprendido de sus vecinos de la China Song.<sup>242</sup> Estos artistas japoneses eran unos enamorados de aquel episodio de la China clásica donde la producción cultural giraba en torno a esa espontaneidad; a una atmósfera natural vinculada directamente con la *bêtise*.<sup>243</sup> La clave se encontraba en las esferas intelectuales,

---

239 Citado por Allain, Yves-Marie / Prouveur, Guy (2009) en *Monstruosités et Chimères du Monde Végétal*. Éditions Ellipses. Paris. p.69

240 *Las obras maestras son bêtes. Tienen el aire tranquilo como los productos mismos de la naturaleza, como los grandes animales y las montañas.*

241 Carta de Flaubert a Louise Colet. 27 de junio de 1852. En Flaubert, Gustave (1980) *Correspondance II*. Gallimard. Paris. p.119

242 Principios de los Song (siglos X–XI) La religión se somete a un profundo cambio y toda la sociedad, en consecuencia, se enfrenta al inmenso esfuerzo por entender el nuevo panorama cosmológico; el renacimiento confuciano y la revisión del budismo.

243 La palabra francesa *bêtise*, que solemos traducir como *estupidez*, a lo que hace alusión realmente es a la idea de *naturalidad*. Deriva etimológicamente de la *bête*, o lo que nosotros llamaríamos *bestia* o *animal*. En la Europa del siglo XIX se popularizó su uso para describir aquella cualidad espontánea de algunas mujeres que se despojan por un momento de cierta artificialidad y protocolo para decir alguna ingenuidad o tontería sana.

donde se respiraba un ambiente erudito que poetizaba absolutamente todo; la cultura era poesía, y *la gran poesía es esencialmente bête*.<sup>244</sup>

*Envidio a los japoneses por la increíble claridad de la que están impregnados todos sus trabajos. Nunca resultan aburridos ni hacen el efecto de haberlos realizado deprisa... Su estilo es tan sencillo como respirar. Son capaces de hacer una figura con solo unos pocos trazos seguros, que hace que parezca tan fácil como abrocharse el chaleco.*<sup>245</sup>

Los letrados japoneses no se complicaban demasiado. Pero lo cierto es que muchos de ellos parecían tener el don de alcanzar el refinamiento más exquisito con la ausencia total de virtuosismo. Se diría que para los bunjin el arte era poco más que el trazo primero; el más espontáneo y natural.

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
lloró de amor al divisar su Ítaca  
verde y humilde. El arte es Ítaca  
de verde eternidad, no de prodigios.*<sup>246 247</sup>

---

En el París decimonónico –donde la literatura trataba al arte con la misma pluma que a la mujer– se extrapoló la idea de la *bêtise* a la crítica artística, que comenzaría a calificar así aquellas obras que presentaban un aspecto natural e improvisado.

244 Palabras de Baudelaire (1846) citadas por Calasso, Roberto (2011) en *La Folie Baudelaire*. Anagrama. Barcelona. p.40

245 Palabras de Van Gogh citadas por Walther, Ingo (2000) *Vincent van Gogh 1853–1890*. Taschen. Alemania. p.27

246 Borges, Jorge Luis (1977) *Obra Poética, 1923–1977*. Emecé Editores. Buenos Aires. p.162

247 Borges, Jorge Luis (1899–1986) Escritor argentino, uno de los autores más influyentes del s. XX. Su segunda mujer, María Kodama, de ascendencia japonesa, tiene una profunda influencia en su obra.

Porque el prodigio, dicen, *es lo que excede de los límites regulares de la naturaleza*,<sup>248</sup> ¿y para qué cruzar esa línea cuando lo que se persigue es, precisamente, aquel espíritu natural y sencillo de la *bêtise*?

*«Quiero ser natural, quiero ser sincera», recuerdo que pensaba con todas mis fuerzas mientras posaba en silencio para el profesor. ¡Basta ya de leer tantos libros! Mi vida se está llenando de ideas sin sentido, me he convertido poco a poco en una persona pedante y orgullosa. Qué humillación.*<sup>249</sup>

Aunque por otra parte, la verdad es que lo que hacían muchos de los *bunjin* era esconder su torpeza técnica bajo la excusa de la *bêtise*, y esto, definitivamente, enfurecía a Fenollosa.<sup>250</sup> De hecho, no pudo más que explotar en su incendiario discurso *Bijyutsu Shinsetsu* 美術真説 (*la Teoría Real de las Bellas Artes*), donde ridiculizó la indisciplina de los *bunjin* para defender el academicismo japonés más estricto.

Pero hasta entonces, a aquellos intelectuales de vida bohemia y disoluta les había dado tiempo de pintar casi tantas flores y pájaros como les permitieron sus pocos momentos de sobriedad. Sin descuidar, por otra parte, aquel dogma que habían heredado de su vecino Zhang Yanyuan<sup>251</sup> 張彥遠:

*No te compliques. Persigue lo natural y lo corriente. Allí reside el alma de la Naturaleza.*

---

248 Definición de *prodigio* según la R.A.E.

249 Dazai, Osamu (2013) *Colegiala*. Impedimenta. Madrid. p.48

250 Ernest Francisco Fenollosa (Massachusetts, 1853 – Londres, 1908). Americano de ascendencia malagueña. Fue profesor de filosofía y economía política en la recién nombrada Universidad Imperial de Tokio 東京帝國大學. Es recordado principalmente por su enorme dedicación en la preservación de las artes tradicionales japonesas.

251 Zhang Yanyuan 張彥遠 (815–877)

La complejidad no tenía porqué ser un valor añadido a la obra. Las volutas, roleos y tantos otros adornos que despertaban la sensibilidad europea del momento, no tenían su equivalencia en el país de los *bunjin* 文人. Si no constituyera un anacronismo podríamos pensar que ya entonces habían hecho suyo el tan divulgado lema *Less is more* de Mies van der Rohe... Pero quedaban todavía muchos años para que el arquitecto alemán proyectara la casa Farnsworth en Illinois o el pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona.

Los literati habrían desplegado el canon artístico de lo mínimo desde otra referencia. Recordemos que tras la apariencia de *bêtes* se escondían los perfiles intelectuales más elevados y eruditos, y es de suponer que concían de sobra el Dao De Jing<sup>252</sup> 道德經, uno de los textos chinos más significativos de la Antigüedad. Más concretamente un breve verso atribuido a Laozi<sup>253</sup> que sentencia:

少則得

[*La escasez tiene el poder de la ganancia.*]<sup>254</sup>

**6.3** Y si tuvieramos ahora que completar el ejercicio comparativo con el personaje del *florista*, seguramente no encontraríamos mejor ejemplo que el del séquito de Ernest F. Fenollosa. Resulta que este americano, al poco de llegar a Japón, había conseguido aglutinar a lo que sería la masa conservadora del panorama artístico japonés. Todos ellos parecían sentir más simpatía por el oficio del *florista* que del *botánico*; su idea era la de lograr una escena que transgrediera los cánones

---

252 Dao De Jing 道德經 Es un texto clásico chino atribuido a Laozi.

253 Laozi 老子 s.VI a.C. Uno de los más destacados filósofos chinos y una de las figuras más relevantes de toda la cultura china. Su existencia histórica ha sido objeto de controversia, pero normalmente se le ha considerado contemporáneo de Confucio 孔子 (551–479 a.C.)

254 Traducción de José María Cabeza Lainez en (2011) *El Dao de la Arquitectura*. Comares. Granada. p.68

naturales, y no vacilaban si tenían que alterar algunos rasgos inherentes a la verdad natural. En muchas ocasiones sacrificaban la doctrina científica en aras de alcanzar la belleza artística. Su empeño, al fin y al cabo, era el de lograr una satisfacción espiritual y estética que estuviera por encima de la que nos ofrece la naturaleza. Y es que según Ernest Fenollosa, la esencia del arte no se encontraría en absoluto vinculada al naturalismo, de la misma manera que *la representación exacta no juega ningún papel en el arte gemelo de la música.*<sup>255 256</sup>

*A continuación expondré una tercera proposición, concretamente aquella que asegura que el arte no ha de ser definido según su parecido a la naturaleza. Esto es bastante opuesto a la opinión de casi todos. Mucha gente, ya sean artistas o no, suponen que la idea del arte es copiar la naturaleza, y juzgan así la excelencia según el grado de parecido a la naturaleza. Pero es un grave error, por diversas razones.*

*Primero, hay necesariamente límites impuestos por el propio intento de imitación de la naturaleza, por las propias circunstancias del momento así como por el material del que se dispone...*

*Mi segundo argumento es que si el arte se define en la copia de la naturaleza, entonces cualquier cosa en la naturaleza debe de ser arte. Pero ciertas cuestiones en la naturaleza pueden resultar realmente feas. Podemos hacer que el koto chirríe, o imitar el sonido al limpiarse la nariz, pero desde luego que no sería arte musical... Y del mismo modo en la pintura. Podemos copiar sujetos artísticos de la naturaleza y hacer así arte, pero no es la naturaleza la que define el arte. Y*

---

255 Fenollosa, Ernest F. (1928) *Bijutsu Shinsetsu* 美術新説. en *Meiji Bunka Zenshû* 明治文化全集. Ed. Yoshino Sakuzô 吉野作造. Tokyo. Nihon Hyôronsha 日本評論社. Vol.12. pp.159-174

256 “Hoy, sin embargo, podríamos hablar de música natural basada en la imitación de sonidos de la naturaleza, como por ejemplo en los compositores Tan Dun y Toru Takemitsu.” Cabeza Láinez, José María (2009) *Ernest Francisco Fenollosa y la quimera del Japón* en *Temas de Estética y Arte XXIII*. Sevilla.



*así puede verse cuando el artista elige solo uno de los muchos aspectos que puede dibujar.*

*Mi tercer argumento es que si fuera verdad, la fotografía sería el mejor arte, y manifiestamente no lo es. Porque a veces lo no artístico es fotografiado por el artista con la idea de conseguir un mejor resultado – que la naturaleza.*

*Mi cuarto argumento es que, si es cierto que la imitación define el arte, entonces debería de definir cualquier tipo de arte. Y está claro que no define a la poesía, la cual necesita de la imaginación, y donde una descripción veraz de la naturaleza podría convertirse en una prosa intolerable...*

*Mi quinto argumento es que, lo artístico de la naturaleza puede ser copiado, pero cosas que no corresponden a la naturaleza pueden ser artísticas también. Así como en la poesía imaginativa. El poeta es el creador, y en la pintura es el artista quien modifica la naturaleza según su criterio artístico ajeno a lo natural.*

*Pintamos dragones, hombres en las nubes, ángeles con alas, etc. ¿Acaso no son arte? Si podemos crear algo artístico que no se encuentra en la naturaleza, entonces el arte no puede definirse según su parecido con la naturaleza.*

*Es por eso que copiar la naturaleza no es el objetivo del arte, ni tampoco hace mejor a una obra artística.<sup>257</sup>*

Lo asombroso fue que esta pesada herencia occidental no constituyó un obstáculo en su empeño de salvaguardar el arte tradicional nipón. Más bien fue al contrario. Al final fue esta impronta europea lo que le sirvió de base a Fenollosa – *el florista* para nosotros– para levantar su particular defensa de las artes japonesas. Y así fue como en poco tiempo, las doctrinas filosóficas de Hegel habían encontrado acomodo entre cierto sector artístico, y las ideas de lo *bello artístico*

---

257 Fenollosa, Ernest F. (1928) *Bijutsu Shinsetsu* 美術新説, en *Meiji Bunka Zenshū* 明治文化全集. Ed. Yoshino Sakuzō 吉野作造. Tokyo. Nihon Hyōronsha 日本評論社. Vol.12. pp.159-174

sobre lo *bello natural* fluían con una sorprendente soldura entre la sociedad japonesa más conservadora.

Como no podía ser de otra manera, los artistas tradicionales del Japón Meiji, encabezados por los últimos representantes de la escuela Kanô,<sup>258</sup> empatizaron en seguida con Ernest Fenollosa. Kanô Hôgai 狩野芳崖<sup>259</sup> por ejemplo, ya casi al final de su vida, se sintió especialmente identificado con este discurso y entró a formar parte, junto con Okakura Kakuzo 岡倉覚三 y Hashimoto Gahô 橋本雅邦,<sup>260</sup> del inseparable séquito del aclamado extranjero.

---

258 El apellido Kanô 狩野 articuló el linaje más conocido del arte japonés.

259 Kanô Hôgai 狩野芳崖 (1828–1888) Fue uno de los últimos pintores del linaje Kanô.

260 Hashimoto Gahô 橋本雅邦 (1835–1908) Fue, junto con Kanô Hôgai, uno de los últimos pintores del linaje Kanô. Además de su actividad artística, Hashimoto Gahô se dedicó a impartir clases de pintura en la Academia de Bellas Artes de Tokyo 東京美術学校 (la actual Universidad Nacional de BB.AA. y Música)

## WATANABE SEITEI

6.4 El virtuoso artista Watanabe Seitei 渡辺省亭<sup>261</sup> fue el encargado de escenificar este revisionismo de la pintura tradicional japonesa en el mundo occidental. Llegó en 1878 a París, coincidiendo con la Exposición Universal, y se dice que sus propósitos eran los de introducirse de lleno en el círculo de los impresionistas. Pero en esta historia, Watanabe Seitei era *el florista*; y los impresionistas, que plantaban sus caballetes en los campos y disfrutaban de la pintura *au plein air*, eran *los botánicos*.

Al poco de llegar a Europa, Watanabe Seitei se vio obligado a admitir que su pintura requería otro contexto. El carácter delicado y virtuosista de *las flores y los pájaros* del pintor japonés debía trabajarse en un estudio, bajo el refugio de las inclemencias del tiempo. El célebre marchante Tadamas Hayashi 林忠正,<sup>262</sup> con muchas más tablas que Seitei ante los protagonistas del París de la época, se percató del asunto y se ocupó de organizarle nuevos contactos a su amigo y compatriota. Edmond de Goncourt<sup>263</sup> describe en su famoso diario la *curiosa e instructiva* tarde del 28 de noviembre de 1878 en la que se presentaron Hayashi y Seitei en casa del crítico de arte Philippe Burty.<sup>264</sup> Allí les esperaban, entre otros invitados, Edgar Degas, Édouard Manet y Giuseppe de Nittis.<sup>265</sup> Tras una

---

261 Watanabe Seitei 渡辺省亭 (1851–1918) Pintor de flores y pájaros exclusivamente. A veces, en documentos y escritos franceses de la época, aparece con el nombre de Sei-Tei, o Sho-Tei.

262 Tadamas Hayashi 林忠正 (1853–1906) Fue uno de los grandes comerciantes del París del s.XIX. Introdujo el arte japonés en el circuito artístico francés impulsando el fenómeno del *Japonisme* en toda Europa.

263 Edmond de Goncourt (1822–1896) Escritor naturalista francés. Su *Diario* es un testimonio imprescindible para conocer la sociedad intelectual parisina del s.XIX. Asistido por Tadamas Hayashi escribió varios libros sobre la estampa japonesa: *Utamaro* (1890) y *Hokusai* (1896).

264 Philippe Burty (1830–1890) Crítico y coleccionista de arte. En 1874, acuñó la palabra *Japonisme* para hacer referencia a la fiebre por el arte y la estética japonesa.

265 Giuseppe de Nittis (1845–1884) Pintor impresionista italiano. Fijó su residencia en Francia, desde donde se empapó de la ola parisina del *Japonisme*.

demostración de las técnicas artísticas japonesas, Watanabe Seitei ofreció a cada uno de los presentes una obra de flores y pájaros. Posiblemente Degas fue quien más valoró aquel detalle, ya que tan solo la aguada dedicada al pintor de bailarinas ha sobrevivido hasta nuestro días.<sup>266</sup> Quizá por eso también Degas fue el único que quiso corresponder al generoso pintor japonés con un boceto improvisado, pero cuentan los que presenciaron el momento que, avergonzado por su torpeza, prefirió deshacerse del dibujo antes que entregarle tan miserable obra.<sup>267 268</sup>

El regalo de Seitei a Degas lleva el nombre del pintor parisino en la dedicatoria en japonés, acompañado de la firma de Seitei. En la escena aparecen dos golondrinas en el centro de la composición, posadas sobre una rama en flor que atraviesa el formato en diagonal. Quizá Seitei, viéndose identificado en los hábitos viajeros de estas aves, eligiera las golondrinas como el mejor motivo para esta ocasión. Pero también hay que tener en cuenta que este pájaro habría permanecido en el corazón de Seitei como recuerdo de la tierra que dejaba atrás. Y es que la profundidad significativa de las golondrinas no se limitaba a su condición migratoria. Estas aves albergaban además otro secreto, ya que golondrina en japonés se dice *tsubame* y se escribe con el carácter de origen chino 燕. Lo curioso es que esta misma letra puede leerse como *kakitsubata*, es decir, iridácea; las famosas flores del cuento de Ise de las que tanto hemos venido hablando a lo largo de esta tesis.

Seitei representa estas golondrinas sobre papel washi. Un papel utilizado en bruto, sin imprimir. La tradición japonesa normalmente recomienda preparar el soporte antes de intervenir en él. Y no solo el papel; sino también la seda o la

---

266 El 16 de noviembre de 1918 el *Clark Institute*, en Williamstown (Massachusetts) compró la obra bajo el título de *Escuela Japonesa. Pájaros*.

267 de Goncourt, Edmond /de Goncourt, Jules (1956) *Journal*. Paris. vol. 2. pp. 806-807.

268 Arayashiki, Toru (1988) *Degas and Hayashi Tadamasu: Notes on Their Friendship*. En *Edgar Degas. Exhibition Catalogue*. Isetan Museum of Art. Tokio. pp.253-54.

madera habría de imprimirse para que la superficie se trabajase mejor. No obstante, en esta ocasión el papel se utilizaría tal cual. Al fin y al cabo el washi es un papel fuerte, fabricado a partir de las larguísimas fibras de la corteza del *kôzo*<sup>269</sup> 楮 que suelen aguantar bien cualquier tipo de pintura.

Es cierto que la obra dedicada a Degas no estaba debidamente preparada, pero a partir de las palabras de Edmond de Goncourt, intuimos que el kakemono que Seitei regaló a Philippe Burty sí que había sido imprimado de manera más ortodoxa que el anterior. Al fin y al cabo Monsieur Burty era el anfitrión de la fiesta, y Watanabe Seitei posiblemente querría corresponderle de una manera especial; con *un grand panneau à l'aquarelle, un vrai kakemono*.<sup>270</sup>

6.5 En primer lugar el papel se imprimiría con *dôsa* 礬水, que es una solución de cola de colágeno animal a la que se le añade una pequeñísima parte de alumbre, que ayuda a que se adhiera a la fibra del papel. Una vez seco, el soporte está listo para ser intervenido. No obstante es costumbre trabajar con el papel ya pegado a otro soporte sobre el que se expondrá o en el que se guardará la obra final. Ese fue el caso del kakemono que Seitei dedicó a Burty.

Hay veces en las que el papel se cose o se clava directamente al segundo soporte, pero Seitei solía pegar una superficie a la otra. Lo hacía con *shôfu* 正麩, una especie de pasta de almidón y gluten que se extraía de la harina de trigo. Aquel pegamento artesanal es un estupendo adherente para materiales nobles, que se había venido utilizando principalmente en carpintería y en construcción. Su elaboración era muy compleja y requería de varios días, pero una vez listo solo había que extender la pasta blanca resultante entre las dos superficies que quisiéramos pegar.

Así procedería Seitei en el kakemono que pintó aquel día en casa de Burty... un

---

269 *kôzo* 楮 *broussonetia kazinoki*. Arbusto que puede alcanzar unos cuatro metros de altura y de cuya corteza se fabrica el papel *washi*.

270 Goncourt, Edmond de / Jules de (1956) *Journal*. Vol. II. París.

kakemono ya desaparecido,<sup>271</sup> pero que hoy, gracias al preciso testimonio de Goncourt, podemos recuperar en nuestra imaginación.

*Chez Burty, nous avions la représentation dans les coulisses, de l'élaboration, pleine de ficelles, d'un grand panneau à l'aquarelle, poussé au dernier fini: d'un véritable kakemono.*<sup>272</sup>

Goncourt también nos revela el material con el que contaba el pintor de pájaros. Parece ser que Seitei traía preparados unas barritas de pigmentos, seguramente aglutinados con *nikawa*<sup>273</sup> 膠, que los utilizaría a modo de pastel. Uno de ellos era la gutagamba, un amarillo terroso que Seitei conocería como *tôô* 藤黄, pero con más protagonismo el azul azurita –el *gunjô* 群青 – quizás porque Seitei seguía teniendo en mente las iridáceas de Kôrin...

Estas pinturas las habría preparado con base de miel. Era la manera más habitual de trabajar la aguada en el París decimonónico, y puede considerarse como la única concesión que el artista japonés permitió al modo de proceder occidental.

*Disons d'abord qu'un dessin, pour être précieux au Japon, doit être dessiné sans aucune reprise du trait, sans aucun repentir. On attache même une certaine importance à la rapidité du faire, et le compagnon du peintre alla regarder l'heure à la pendule, quand il commença. L'artiste japonais s'était muni cette fois d'un coupon de soie gommée presque transparent, se fabriquant pour cet usage au Japon seulement, et le coupon de soie était tendu sur un châssis de bois*

---

271 Ni siquiera Manuela Moscatiello (investigadora en la Université Paris-Sorbonne), que ha dedicado años de investigación y esfuerzos para encontrar esta obra, ha conseguido localizarla.

272 de Goncourt, Edmond (1898) *La maison d'un artiste*. Tome second. Eugene Fasquelle. París. p. 356.

273 *nikawa* 膠 cola de colágeno animal.

*blanc. Sauf deux ou trois bâtons de couleur, parmi lesquels il y en avait un de gomme-gutte et un autre d'un bleu verdâtre, l'aquarelliste se servait de couleurs au miel, de couleur européennes. D'abord, pour commencer, ce fut au milieu du panneau comme toujours un bec d'oiseau devenant un oiseau, puis encore trois autres becs, trois autres oiseaux: le premier grisâtre; le second au ventre blanc, aux ailes vertes; un troisième ayant l'apparence d'une fauvette à tête noire; le quatrième avec du rouge dans le cou d'un rouge-gorge. Il ajouta à la fin, au haut de son panneau, un cinquième grimpeur, un calfat au bec de corail. Ces cinq oiseaux furent exécutés avec le travail le plus précieux, et presque avec le froufrou révolté de leurs plumes. Et c'était charmant de voir notre Japonais travailler, tenant deux pinceaux dans la même main: l'un tout fin, et chargé d'une couleur intense, et filant le trait; l'autre plus gros et tout aqueux, élargissant la linéature et l'estompant; tout cela, avec des prestesses d'escamoteur debout devant sa petite table aux gobelets.*<sup>274</sup>

Seitei, como cabría de esperar de cualquier artista japonés de la época, trabajaba alternando dos pinceles que sostenía con la misma mano. El primero, el *mensôfude* 面相筆 era un pincel muy fino. Cargado de tinta densa, se utilizaba para tensar las formas del dibujo. El segundo pincel era el *kumadorifude* 隈取筆, mucho más grueso y abierto, aunque también más corto. Solía mantenerse impregnado de agua, y se utilizaba para diluir la tinta o para extenderla sobre el soporte.

Al hilo de esto, y según intuimos del relato de Goncourt, para dibujar el tronco del árbol Seitei se decide por el *tsuketate* 付け立て. Se trata de una técnica que evidencia la fragilidad de la frontera entre el dibujo y la pintura en la tradición japonesa. Consiste en trazar la línea del dibujo inmediatamente después de aplicar una ligera aguada. El resultado es que el trazo que estructura la figura queda suavemente diluido en la humedad de la pincelada anterior, produciendo así un

---

274 de Goncourt, Edmond (1898) *La maison d'un artiste*. Tome second. Eugene Fasquelle. París. pp. 356-357.

efecto sorprendentemente realista.

Por eso la necesidad de tener los dos pinceles a mano, porque muchas veces uno no tiene más tiempo para reaccionar que el que tarda el papel en absorber la humedad.

*Les oiseaux paraissant terminés, Watanobé Seï Sé a jeté dans un coin des feuilles, des bouts de branchages, sans le dessin des branches. A ce moment, d'un gros pinceau sans couleur et trempé d'eau, il a mouillé le fond resté vierge de toute coloration, en épargnant, autour des oiseaux, de petites déchiquetures, laissées par lui sèches, dans le papier mou. Le panneau a été séché, un moment, à la flamme d'un journal dans la cheminée, et retiré lorsqu'il conservait un rien d'humidité. Alors brutalement, et comme sans souci de la délicatesse de son dessin, il a laissé pleuvoir, sur tout son panneau, de gros pâtés d'encre de Chine, qui, étendus avec un blaireau, ont tout à coup mis la plus douce demi-teinte autour des branchages et des oiseaux, enfermés dans une couche de neige faite miraculeusement par les espèces d'archipels, gardés secs dans le papier. Puis, quand le panneau a été ainsi préparé, ainsi avancé dans certaines parties, ne voilà-t-il pas que notre peintre japonais s'est mis à le laver à grandes eaux, donnant, sur la tête colorée des oiseaux, de petits coups de pouce amortissants et ne laissant sur le papier que la vision effacée de ce qui y était tout à l'heure. Et le panneau est encore une fois remis au feu et retiré mollet, et l'artiste indique le tronc tortueux par un large appuiement, mais interrompu, mais cassé, et pique avec la plus grande attention, dans le vide et l'effacement, les petites fleurs rouges d'un cognassier du Japon, ne plaçant qu'au dernier moment la valeur noire de son dessin, la tache intense à l'encre de Chine du tronc de l'arbuste. Et ç'a été encore des lavages, des séchages, des reprises, des relavages, au bout desquels le lumineux et moelleux dessin était parachevé, tirant de tout ce travail dans l'humide quelque chose du joli flottement des contours que l'on voit en un dessin*



*baissant dans l'eau d'une cuvette de graveur, et sans que, - selon l'expression d'un peintre, - dans cette chose soufflée se sente la moindre fatigue.*

*Je revoyais ces jours-ci ce kakemono, dont Watanobé Seï Se a fait cadeau à Burty, et j'admirais l'art doux et délicat de ce dessin noyé dans un si charmant brouillard gris, et où cependant tout est dessiné, achevé, fini. La merveille de nature, que ces cinq grimpeaux, et la perfection et la vie de leur plumage, et l'intelligente opposition, au milieu de la sautillante allure des quatre bien portants, de la pose frileuse et ratatinée du petit malade, la tête rentrée dans le soulèvement de ses plumes en boule. Du reste, le dessin a été enlevé avec amour: l'artiste japonais était véritablement exalté par le plaisir admiratif qu'il nous voyait prendre à son travail; et le lendemain il disait à son compagnon que c'était la seule soirée en France qui lui eût rappelé une soirée de dessin du Japon.<sup>275</sup>*

**6.5** Watanabe Seitei se reconoció, de alguna manera, en aquel pintor de bailarinas. Por eso creemos que los pájaros de Seitei tenían más que ver con las *petits rats* de Degas que con los salvajes campos de Barbizon... De hecho casi podría decirse que se trataba de *pájaros de interior* más que de bestezuelas.

La verdad es que tanto Seitei como Degas eran totalmente urbanitas. Lo que realmente les entusiasmaba a ambos era el trabajo tranquilo de estudio y la vida artificial de la ciudad. En una ocasión, antes de aquel encuentro, una señora le dijo a Degas, como anunciando una noticia a la que él debía ser sensible: “Mi hijo pinta; una pintura muy sincera frente a la naturaleza...” “¿Qué edad tiene su hijo, señora?” “Está por cumplir quince años.” “¡Tan joven y ya es sincero frente a la naturaleza!” exclamó Degas. “¡Lo siento, señora, es un caso perdido...”<sup>276</sup>

Pero se dio la paradoja de que, mientras Seitei perseguía el porte y los modales

---

275 de Goncourt, Edmond (1898) *La maison d'un artiste*. Tome second. Eugene Fasquelle. París. pp. 357-359

276 Calasso, Roberto (2011) *La Folie Baudelaire*. Anagrama. Barcelona p.215

distinguidos de Degas, éste empezaba a soñar con una imagen de un Japón natural y salvaje. Así, y dado que todo el mundo tiene derecho a contradecirse, Degas comenzó a anhelar el aire *bête* que intuía en la tradición artística japonesa. Por eso entonces, sorprendido al ver que un estudiante japonés había llegado a París para estudiar pintura en la *École des Beaux-Arts*, Degas le reprende diciendo:

*Quand on a la chance d'être né au Japon, qu'a-t-on à faire de venir se mettre sous la férule des professeurs de l'institut du coin du quai?*<sup>277 278</sup>

Seitei tuvo que dejar un poso importante en la memoria del pintor parisino. Todas las referencias que se hacen a este cambio de tendencia de Degas son posteriores al encuentro con el pintor japonés. Parece ser que es a partir de ese momento cuando Degas relaja su mirada y se dedica a la sencillez de los desnudos cotidianos.

*Jusqu'à présent, le nu avait toujours été représenté dans des poses qui supposent un public. Mais mes femmes sont des gens simples... Je les montre sans coquetterie, à l'état de bêtes qui se nettoient.*<sup>279</sup>

Una de las piezas que mejor puede representar la tímida *conversión* de Degas fue *baño de mujeres*<sup>280</sup> 女湯 de Torii Kiyonaga<sup>281</sup> –a quien el pintor francés llamaba *le*

---

277 *Teniendo la fortuna de haber nacido en Japón, ¿por qué venir aquí y someterse a la disciplina del profesorado de este rígido instituto?*

278 Lafond, Paul (1918) *Degas*. H. Floury Editeur. Paris. p.148.

279 *Hasta ahora, el desnudo había sido siempre representado con poses pensadas para un público. Pero mis mujeres son gente sencilla... Las muestro sin coquetería, en el estado salvaje en el que nacieron.*

280 Kiyonaga, Torii (1787) *Onnayu* 女湯. En occidente esta obra se conoce más comúnmente bajo el nombre *Interior de una casa de baño*.

281 Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1752–1815) Fue un destacado grabador *ukiyo-e* de la escuela Torii.

*grand dessinateur*-. Se trata de una elaborada composición en la que aparecen varias mujeres desnudas disfrutando de las distintas fases del baño japonés. Degas había adquirido esta obra mediante Hayamasi Tadamasu, el mismo que le presentó a Seitei y quien ya le había procurado más de un libro de *ukiyo*e a cambio de algunas de sus pinturas. Hoy solo han sobrevivido dos estampaciones a color de esta xilografía, y una de ellas fue precisamente la que estuvo durante años colgada sobre la cabecera de la cama del pintor parisino.

## EPÍLOGO

**8.1** En el Japón contemporáneo parece estar consolidándose la idea de *sati* como una de las muchas modas que aparecen entre los jóvenes preocupados por llevar una vida natural y saludable. Podría decirse que es un desarrollo del concepto anterior de la *bêtise* y de la vida en contacto con la naturaleza, pero llevado a un panorama mucho más actual.

*Sati* es un término sánscrito que hace referencia a la conciencia. Los japoneses lo suelen escribir en su silabario fonético como サテイ, aunque también es frecuente encontrárselo con la letra *nen* 念. Esta letra puede traducirse como pensamiento o sentimiento, pero su etimología nos ofrece una imagen mucho más interesante. El radical situado en la parte inferior es el de corazón, mientras que la parte superior sugiere la idea de encerrar o cercar. Podría traducirse de muchas maneras, pero la más personal sería la de «*el corazón como albergue*».

*Sati* es la conciencia, o la *plena conciencia*. Se trata de la facultad psicológica que aparece tras la práctica continuada de la contemplación y la meditación. No vamos a dedicar esta tesis a profundizar sobre este concepto budista, pero sí parece necesario resaltar que los jóvenes japoneses están retomando el contacto con la cultura del karma de la que ya parecía que se habían desligado. Lo cierto es que cada vez con más frecuencia se ofertan excursiones a retiros espirituales, y los *yoga holidays* se están popularizando entre una población que está recuperando la conciencia de los beneficios de llevar una vida contemplativa y saludable. Lugares como Hakone,<sup>282</sup> que tradicionalmente han acogido a viajeros y a demás amantes de la naturaleza, ahora ven que reciben a chicos y chicas de universidades tokiotas que aprovechan las vacaciones para descansar en ryokan<sup>283</sup> y hacer yoga en la montaña.

En ese sentido, si extrapolamos las características principales de estas

---

282 Hakone 箱根 ciudad de la prefectura de Kanagawa de gran riqueza natural. Está situada junto al monte Fuji.

283 ryokan 旅館 hotel tradicional japonés que surgió para albergar a los numerosos viajeros durante la era Edo.

actividades, no nos encontramos demasiadas diferencias con las experiencias que podrían haber vivido los letrados del capítulo anterior. Al fin y al cabo seguimos hablando de lo mismo; del espíritu natural de las *bêtes*, de la vida en la comuna de Barbizon, de las jornadas de pintura *au plein air*... Se trata en definitiva de la observación y la contemplación de la naturaleza; del perfil del artista como *alma contemplativa*.

Y es que los artistas, que siempre han sido los más comprometidos con este tipo de veneración hacia la naturaleza, se han lanzado decididamente a este ejercicio de contemplación del elemento natural. Ahora miran de manera distinta, con una visión más aguda y analítica, y eso inevitablemente se ha venido traduciendo a todo el proceso plástico. Citemos de una vez las palabras de Su Dongpo<sup>284</sup> 蘇東坡 que ilustran su idea de agudeza visual de una manera tan oportuna:

*Antes de pintar un bambú, hace falta que el bambú crezca en el interior de uno mismo. Entonces, con el pincel en la mano y la mirada concentrada, la visión aparece pronto ante los ojos. ¡Atrapémosla cuanto antes con nuestras pinceladas, porque puede desaparecer tan súbita como la liebre ante los pasos del cazador!*<sup>285</sup>

Este intenso cultivo del alma contemplativa ha dejado, como vemos, una tremenda influencia en las representaciones paisajísticas, pero quizá en mayor medida está dejando su impronta en el arte de *flores y pájaros*.

**8.2** Como no puede ser de otra manera, el alma contemplativa se refleja en la figura del pájaro como modelo. Y si en los primeros capítulos el ave se encontraba

---

284 Su Dongpo (1036–1101) pseudónimo de Su Shi 苏轼. Escritor, poeta y pintor de la dinastía Song.

285 citado por Crespo García, Ana (1997) en *El Zen en el Arte Contemporáneo*. Mandala Ediciones. Madrid. p. 50

refugiado entre la vegetación, en esta ocasión el animal prescinde de su morada y toma el protagonismo de la escena frente al elemento vegetal. Es el carácter del alma contemplativa lo que lo enfrenta a la inmensidad; el pájaro abre las alas y pone, como dijo san Juan de la Cruz,<sup>286</sup> *el pico al aire*.

*Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene color determinado; la quinta, que canta suavemente, las cuales ha de tener el alma contemplativa.*<sup>287</sup>

A pesar de que el poeta de Fontiveros estaría completamente ajeno a estas cuestiones artísticas, nos revela en este texto una excelente *imagen* del cultivo de la contemplación. Utiliza la figura del pájaro para enumerar las condiciones que habría de tener todo aquél que anhele conocimiento. Con todo, advierte además que el camino a seguir no debe ser otro que el que profesan las aves; el camino de la contemplación y de la observación de la naturaleza. Y es que, ciertamente, la búsqueda de conocimiento se ha de perseguir siempre de cara a la naturaleza.

La plena conciencia, que hemos esbozado en el punto anterior, está también vinculada a la inmensidad a la que se enfrenta el pájaro imaginado por san Juan de la Cruz. Sería *como el pájaro que canta espontáneamente y se identifica con el Universo*,<sup>288</sup> que interpretaba Zhuangzi<sup>289</sup> 莊子 ya en el siglo IV a.C.

*Aquella niebla rosa fluía lentamente por entre los árboles, pasaba por encima del camino, acariciaba la pradera y envolvía mi cuerpo suavemente. Hasta el último*

---

286 San Juan de la Cruz (1542–1591) Religioso y poeta místico.

287 San Juan de la Cruz. *Dichos de Luz y Amor*.

288 citado por Cheng, François (2008) en *Vacío y plenitud*. Siruela. Barcelona. p.85

289 Zhuangzi 莊子 (siglo IV a.C.). Es el más reconocido pensador taoista después de Laozi.

Fue él quien despertó sin saber si había soñado que era una mariposa, o si era una mariposa soñando ser una persona...

*mechón de mi cabello quedó iluminado por ella. Pero lo que más me llamó la atención fue que el cielo estaba precioso. Por primera vez en mi vida, quise expresarle mis respetos a aquel cielo. Justo en ese momento supe que creía en Dios. Ese color, el color de aquel cielo, ¿cómo se llamará? El color de una rosa. El de un incendio. El del arcoíris. El de las alas de un ángel. El de un monasterio. No, no era ninguno de esos colores tan vulgares. Era algo todavía más divino. Pensé con tanta fuerza: «Quiero amar a todo el mundo», que casi me entraron ganas de llorar. Contemplando el cielo fijamente, pude ver cómo iba cambiando poco a poco. Cada vez se tornaba más azul. Yo no hacía más que suspirar, y me entraron ganas de desnudarme allí mismo. Además, las hojas y la hierba nunca me habían parecido tan hermosas. Las toqué con cuidado. Me gustaría poder llevar una vida hermosa.<sup>290</sup>*

El acto de la contemplación es un ejercicio que perseguía la mirada interior como primer fin; es decir, volvemos a la *plena conciencia*. En este sentido podría decirse que esta práctica llegaría a su grado más elevado cuando se reconoce, o se cree reconocer, al propio individuo (al observador) en la naturaleza (en lo observado).

En ese sentido, todas nuestras representaciones pictóricas megalómanas vienen originadas por una perspectiva de nosotros mismos como continente de la inmensidad, de manera que, mientras conectan con el ejercicio de grandeza, se repliegan hacia el mundo del artista:

こだま

*Eco*

「おーい」と淋しい人 *¡Hey! Grita el hombre solitario*

「おーい」と淋しい山<sup>291</sup> *¡Hey! responde la montaña solitaria.*

---

290 Dazai, Osamu (2013) *Colegiala*. Impedimenta. Madrid. p.53

291 [longdream.wordpress.com](http://longdream.wordpress.com) / Ogiwara Seisensui



## Seisensui<sup>292</sup>

En otras palabras, apuntamos a lo que refiere a la identificación del individuo con la magnitud de la naturaleza. En este poema de Seisensui el *hombre solitario* – el alma contemplativa– se reconoce en su horizonte: *la montaña solitaria*. Se trata, en definitiva, de un ejercicio donde la imaginación va y viene; desde una grandiosa escena hacia un elemento mínimo.

遠山が	<i>La lejana montaña</i>	
目玉にうつる	<i>se refleja en los ojos</i>	
とんぼかな <sup>293</sup>	<i>de la libélula.</i>	Issa <sup>294</sup>

Un elemento diminuto, como son los ojos de la libélula, contienen una escena inabarcable presentada en el poema como una montaña lejana. Se reproduce ese acto de identificación de los dos polos: la magnitud y lo mínimo. Se trata de una gimnasia mental, un ejercicio que imagina a la miniatura como continente de la inmensidad:

<i>A los caballos no les gustan los espejos, sí los reflejos en el agua. Es raro mi caballo, se contempla en el ojo de los tucanes.</i> <sup>295</sup>	José Viñals <sup>296</sup>
--	----------------------------

---

292 Seisensui Ogiwara 荻原井泉水 (1884–1976) Poeta haiku. Fue además maestro del genial poeta Taneda Santôka 種田山頭火 (1882–1940)

293 藤井圀彦 (1999) 俳句を読もう・芭蕉から現代までの二六八句」さえら書房. p.114

294 Issa Kobayashi 小林一茶 (1763–1828). Poeta japonés. Se le considera como uno de los *cuatro maestros haiku de la historia* (junto con Bashô, Buson y Shiki)

295 Viñals, José (2002) *El elogio de la miniatura*. La Poesía, señor hidalgo. Barcelona. p.36

296 José Viñals (1930–2009) Poeta hispano-argentino.

**8.3** Volviendo a Japón, un poco atrás en el tiempo, cuando las luces de Edo se apagaban, nació Kenji Miyazawa<sup>297</sup> 宮沢賢治. Miyazawa, uno de los más célebres escritores japoneses, recogería en sus cuentos un amplio surtido de *imágenes* del Japón más profundo, sugiriéndolas en su literatura pero también en algunos de sus dibujos.

La historia de *La estrella del halcón nocturno*<sup>298</sup> es especialmente oportuna para ilustrar la idea del alma contemplativa. El halcón nocturno, que no el halcón peregrino, es un ave por lo general despreciada. Hasta los nombres que le damos en castellano son horribles: chotacabras, gallinaciega, engañapastores... Miyazawa sin embargo hace protagonista a este desgraciado pájaro, que por saberse odiado, vuela hacia las estrellas huyendo de las hostilidades de su entorno.

*Y con los ojos llenos de lágrimas alzó de nuevo la mirada al cielo.*<sup>299</sup>

Allí, en las alturas de vértigo su cuerpo alcanzará la sublimación<sup>300</sup> y su corazón la paz. Quien fuera halcón nocturno se convierte entonces en un cuerpo celeste; en una estrella que contemplará desde el cielo el mundo que hasta ese momento había habitado.

*Se vió cómo su cuerpo se transformó en una luz azul, como el fuego del fósforo, para prender en silencio.*<sup>301</sup>

---

297 Kenji Miyazawa 宮沢賢治 (1896–1933) Escritor y ferviente budista nacido en Hanamaki, en la deprimida prefectura de Iwate, al norte de Japón. Su temprana muerte se produjo tras una fase de deterioro originada por el fallecimiento de su hermana.

298 Yodaka no Hoshi よだかの星

299 宮沢賢治(1989)「銀河鉄道の夜」新潮社

300 Sublimación (en sus dos acepciones):

1. tr. engrandecimiento, exaltación.

2. tr. *Fís.* Paso directo del estado sólido a vapor.

301 宮沢賢治(1989)「銀河鉄道の夜」新潮社

## El halcón nocturno

*La verdad es que el halcón nocturno es un pájaro feo. Tiene manchitas en la cara que parecen salpicaduras de miso,<sup>302</sup> y cuando abre el pico las comisuras se deslizan hasta los oídos dejando al descubierto una boca descomunal. Además sus patitas son tan enclenques que le impiden andar siquiera un metro de distancia.*

*Los demás pájaros lo desprecian sólo con verlo. La alondra, por ejemplo, a pesar de no ser un pájaro especialmente bonito, se cree muy por encima del halcón nocturno. Al atardecer, cuando las dos aves se cruzan, la alondra le vuelve la cara con desprecio y se regocija en su superioridad. Otros pájaros, en voz bajita, cuchichean en su propia cara:*

*—Vaya bicho raro... Ahí está otra vez. Menudo adefesio. Es la vergüenza de las aves.*

*—¡Mira! ¡mira cómo abre el pico! Para mí que es familia de las ranas, seguro.*

*Así estaba el panorama. Sin embargo el halcón peregrino, que no el halcón nocturno, provocaba unas reacciones bien distintas. Con sólo escuchar su nombre, todos estos pajaritos temblaban de miedo; la cara se les cambiaba de color, se les encogía el cuerpecito y huían a esconderse tras las hojas de los árboles. Pero resulta que el halcón nocturno no imponía el mismo temor que el halcón peregrino.*

*Nuestro halcón nocturno era el hermano mayor de un bonito martín pescador y de un colibrí, precioso como una gema. El colibrí bebía el néctar de las flores, el martín pescador comía los peces que pescaba, y el halcón nocturno se alimentaba de los insectos que atrapaba.*

*El halcón nocturno no tenía ni garras afiladas ni pico mordaz, por lo que no infundía ningún miedo. Así, incluso las aves más débiles podían campar a sus anchas a su alrededor.*

*Efectivamente, parece que de halcón tiene más bien poco, por lo que resulta extraño que se le dé tal nombre. Pero la verdad es que sus alas sí que son asombrosamente fuertes; y cuando el halcón nocturno planea, corta el aire con semblante realmente majestuoso. Sin olvidar que también su canto es extraordinario; ciertamente como la*

---

302 miso 味噌 pasta de soja fermentada, generalmente de color marrón.

*voz del más poderoso rapaz.*

*Al halcón peregrino le daba coraje compartir nombre y vivía siempre irritado por ello. Increpaba constantemente al halcón nocturno y le insistía una y otra vez en que se cambiara de nombre.*

*Una tarde el halcón peregrino fue a buscar al halcón nocturno a su casa.*

*—¡Hey! ¿Estás ahí? Todavía no te has cambiado el nombre? ¡No tienes vergüenza! ¡Pero si tú y yo no tenemos nada en común! yo puedo volar allá donde me parezca bajo el cielo azul; tú, sin embargo, si no es un día nublado y oscuro no eres capaz ni de salir de casa. ¡Mira mi pico y mis garras! ¡Mírame y dime si acaso nos parecemos en algo!*

*—Señor halcón peregrino. Eso es imposible. El nombre no es algo que me haya puesto yo. Mi nombre me ha sido impuesto por los designios divinos.*

*—Nada nada, dices que tu nombre ha venido del cielo, pero lo cierto es que tanto halcón, como nocturno, los has tomado sin permiso. Así que ¡cámbiatelos!*

*—Señor halcón. Le digo que eso es imposible.*

*—¡Qué va a ser imposible! Verás, te voy a dar un buen nombre. ¿Qué tal Ichizô? No está mal, ¿verdad? Venga, cámbiate el nombre. Ahora tienes que anunciar que pasas a llamarte Ichizô. Bien, cuélgate en el cuello un cartel que ponga Ichizô y ve casa por casa diciendo en voz bien alta que a partir de ahora te llamarás así.*

*—No puedo hacer eso.*

*—Sí que puedes. ¡Hazlo! Te doy hasta pasado mañana al amanecer. Si hasta entonces no lo has hecho, ten por seguro que te cojo y te mato. Piénsatelo bien. Pasado mañana, al amanecer, me pasaré casa por casa para comprobar si verdaderamente todas las aves saben de tu nuevo nombre. Si has olvidado una sola casa ya sabes lo que te espera.*

*—¡Pero si eso es imposible! Antes de hacer lo que me pides, casi preferiría morir. Mátame ahora y terminaremos antes.*

*—Bueno, bueno, tú piénsatelo. Al fin y al cabo Ichizô no es tan mal nombre. —El halcón peregrino abrió sus alas y se fue volando hacia su nido.*

*El halcón nocturno cerró por un momento los ojos y pensó.*

*(Por qué todo el mundo me detesta de esa manera. Será porque parece que tenga manchitas de miso en la cara, o porque mi pico parece como rajado. Y eso que hasta ahora no he hecho nada malo. Una vez un pollito de ojiblanco se cayó del nido. Yo lo cogí y lo devolví a su nido. La madre me apartó de su cría como si fuera un ladrón y se rió de mí cruelmente. Y ahora quieren que me cuelgue un cartel con el nombre de Ichizô y me haga llamar así...)*

*Empezó a oscurecer y el halcón nocturno salió de su nido. Las nubes se sostenían bajas y despedían tremendos destellos. El ave volaba al nivel de las nubes bajo un silencioso cielo.*

*Y así, inesperadamente el halcón nocturno abrió su pico, tensó las alas, y atravesó el cielo con semblante de flecha. Algunos pequeños insectos entraban en su garganta.*

*Cuando parecía que su cuerpo alcanzaba el suelo, alzaba de nuevo el vuelo hacia el cielo. Las nubes se tornaban color gris y la montaña al horizonte se veía roja como el fuego. Cuando nuestro halcón despeja su mente, cree cortar el cielo en dos con su vuelo.*

*Un escarabajo pelea con fuerza dentro de la garganta del ave. El halcón nocturno lo acaba engullendo y un escalofrío le recorre la espalda.*

*Las nubes ya son completamente negras, las montañas del este aparentan de color rojo dejando un panorama estremecedor. El pecho se le sobrecoge y vuelve a alzar el vuelo hacia las alturas.*

*De nuevo otro escarabajo entra en su boca. Comienza a arañar las paredes del esófago del ave. En un esfuerzo imposible lo traga atropelladamente. Un aliento de pánico le sobreviene, y lanza un llanto. Lloro, a la vez que revolotea sobre el cielo.*

*(Ah, son tantos los escarabajos y tantos los insectos alados a los que cada noche les arrebato la vida. Y yo, que sólo soy uno, y que voy a terminar mis días a manos de un halcón. Qué sinsentido... Dejaré de comer insectos y así morir. Aunque antes de eso me atrape el halcón... ¡No! Voy a volar lejos, lejos hacia las alturas.)*

*La montaña extiende el manto bermellón como si fuera agua que fluye por la ladera, y ahora, hasta las nubes parecen que también arden en rojo.*

*El halcón nocturno voló en dirección al lugar donde encontraría a su hermano, el martín pescador.*

*Justo en ese momento el martín pescador se despertaba para ver el espectáculo de color que ofrecía la montaña lejana que se le antojaba en llamas. Entonces vió a su hermano, el halcón nocturno, y le dijo:*

*—¡Hermano! ¡Hola! Acaso tienes prisa por algo?*

*—No, pero esta vez voy a un lugar lejano, así que me he acercado a verte antes de marchar.*

*—¡Hermano, no puedes irte! El colibrí también está lejos y yo me quedaría solo!*

*—No me queda otra opción. Por favor, no insistas. Y escucha esto; procura no pescar más peces de los que necesitas para vivir, ¿vale? ¡Adiós!*

*—Hermano, pero ¿qué ha pasado? ¡Al menos espera un momento!*

*—No, no tiene sentido que me quede por más tiempo. Despidete del colibrí de mi parte. Adiós. Ya no nos veremos más. Adiós.*

*El halcón nocturno volvió a su casa llorando. La corta noche de verano llegaba a su fin.*

*Las hojas de los helechos absorbían la niebla del amanecer y temblaban verdes y frías. El halcón nocturno chirriaba alto. Ordenó su nido, se acicaló las alas y las plumas, y de nuevo salió volando.*

*La niebla desaparecía cuando los rayos del sol nacían por el este. A pesar del fuerte resplandor, el halcón nocturno se dirigió hacia el sol con total determinación.*

*—Oh sol, por favor, llévame hacia donde estás. No me importa morir abrasado. Incluso yo, a pesar de mi fea figura, provocaré al menos un pequeño destello de luz al quemarme. Llévame como sea contigo, por favor.*

*Por mucho que volaba el sol no se acercaba. Por el contrario parecía que se alejara cada vez más.*

*—Así que tú eres el halcón nocturno. Ya veo, ha tenido que ser duro... Sabes que no puedes volar durante el día. Vuelve esta noche y pídeselo a las estrellas.*

*Al ir a hacer una reverencia, el halcón se destabilizó y cayó sobre las plantas del prado. Entró en un profundo sueño. Su cuerpo revoloteaba entre una estrella roja y otra amarilla, y el viento le llevaba en volandas por lugares desconocidos; hasta que el halcón peregrino llegaba y le atrapaba.*

*De repente algo frío le salpicó en la cara. El halcón nocturno abrió los ojos. Una gota de rocío había caído desde una hoja de un joven junco<sup>303</sup>. Se hizo completamente de noche y el cielo se tornó de un azul oscuro desde donde brillaban todas las estrellas. El halcón nocturno voló hacia las alturas. También hoy parecía en llamas la montaña. Volaba entre ese débil reflejo del fuego imaginado y la fría luz de las estrellas. Revoloteaba sin rumbo decidido. Despejó entonces su mente y se dirigió a esa preciosa constelación Orion del oeste, hacia la que volaba mientras gritaba a viva voz.*

*—¡Estrella, pálida estrella del oeste! ¡Haz lo que sea para llevarme contigo! No me importa morir abrasado!*

*Orion cantaba canciones heroicas e ignoraba al ave.*

*El halcón nocturno, al borde de la desesperación, perdió el equilibrio. Antes de caer, no obstante, remontó el vuelo y continuó su marcha. Se dirigió ahora a la constelación del Can Mayor del sur, hacia la que volaba mientras gritaba a viva voz.*

*—¡Estrella, estrella azul del sur! ¡Haz lo que sea para llevarme contigo! No me importa morir abrasado!*

*El Can mayor, mientras despedía destellos azules, morados y amarillos, le dijo:*

*—No digas tonterías. ¿Qué te crees que eres? ¡si no eres más un pájaro! Para llegar aquí con tus alas harían falta millones de años.*

*El halcón nocturno suspiró con pesadumbre. Comenzó a caer a bandazos, pero de nuevo consiguió retomar el vuelo. Despejó entonces su mente y se dirigió a la Osa Mayor del norte.*

*—¡Estrella azul del norte! ¡Haz lo que sea para llevarme contigo!*

*La Osa mayor le dijo flojito:*

---

303 En el original la planta no es un junco, sino un *Miscanthus sinensis* すすき. También llamado *Pasto Susuki*.

*—No es algo que debas decidir tan rápido. Piénsatelo con la cabeza fría y entonces ven. Lánzate, por ejemplo, al mar donde flote un iceberg, y en caso de no haber tal mar, zambúllete en un vaso de agua con hielo.*

*El halcón nocturno suspiró con pena. Comenzó a caer a bandazos, pero de nuevo consiguió retomar el vuelo. Se dirigió entonces al este, y gritó a la constelación Aquila, que se encontraba al otro lado de la vía láctea.*

*—¡Estrella blanca del este!. ¡Haz lo que sea para llevarme contigo! No me importa morir abrasado!*

*Aquila le dijo con aires de grandeza:*

*—No, no. De eso ni hablar. Para llegar a ser una estrella tienes que tener cierta clase. Además, también tendrías que ser inmensamente rico.*

*Al halcón nocturno se le acababan ya las fuerzas y caía estrepitosamente. Cerró las alas y dejó que su cuerpo cayera a plomo. Pero a menos de medio metro de que sus enclenques patitas tocaran el suelo, de repente, se alzó como una bengala. Entró en las alturas, se sacudió el cuerpo, y se le pusieron las plumas como escarpas, como cuando un águila ataca a un oso.*

*Gritó con todas sus fuerzas. Sonaba realmente como ese águila. Los pájaros que dormitaban en el prado y en las arboledas cercanas se despertaron, y temblando, levantaron la vista hacia el cielo.*

*El halcón nocturno subía y subía a lo más alto del cielo. La montaña bermellada se divisaba ya como si fueran las ascuas de un cigarrillo. El halcón subía y subía.*

*Su pecho se congelaba blanco mientras que subía hacia el frío. Conforme se reducía el aire, las alas se afanaban más y más.*

*A pesar de eso el tamaño de las estrellas seguía siendo el mismo. La respiración del halcón se había convertido en un fuelle. El frío y la escarcha se clavaban en el ave como una espada. Las alas se acabaron entumeciendo del frío. Y con los ojos llenos de lágrimas alzó de nuevo la mirada al cielo.*

*Así fue, ese fue el fin del halcón nocturno. No sabía si bajaba o si subía, si estaba*



*del revés o del derecho. Pero sus sentimientos encontraron paz y, a pesar de tener el pico manchado en sangre y de estar vencido a un lado, su rostro parecía insinuar una sonrisa.*

*Pasó bastante tiempo y el águila nocturna abrió de golpe los ojos. Se vió cómo su cuerpo se transformó en una luz azul, como el fuego del fósforo, para prender en silencio.*

*A su lado se encontraba la constelación de Casiopea. Y la luz pálida de la vía Láctea brillaba justo detrás.*

*Y así continuó ardiendo la estrella del halcón nocturno. Y seguirá ardiendo por mucho que pase el tiempo.*

*Aún hoy continúa ardiendo.*

También el relato de *la pulsatilla* おきなぐさ, donde se reproduce la conversación entre una alondra y dos flores que esperan su final, es otro de los episodios que permanecen anclados en el imaginario colectivo japonés.

Las dos flores están esperando el momento en que un vendaval las eleve a las alturas del cielo; como si estuvieran deseando desvanecerse en el aire en un empeño por identificarse con la *inmensidad*.

*Ya partimos hacia un lugar lejano. ¿Qué viento nos llevará...? es lo que estamos pensando desde hace un rato.*<sup>304</sup>

La alondra, con la misma inquietud, persigue el vuelo de las pulsatillas sin lograr alcanzar el clímax de las flores; como un reflejo vivo de aquel *pájaro solitario* que describía san Juan de la Cruz en sus *Dichos de Luz y Amor*.

*La alondra subió al cielo como una bala, y cantó una afilada y breve melodía.*<sup>305</sup>

---

304 宮沢賢治(1989)「注文の多い料理店」新潮社

305 *Ibid.*

## La pulsatilla

*Fíjate en esa flor. Parece una especie de vaso de seda de color negro, de un negro parecido al del vino. Y bajo la flor, ¿qué hará esa hormiga yendo y viniendo con tanto ahínco?*

*—Oye ¿a tí te gusta la pulsatilla?*

*Y la hormiga responde con fuerza.*

*—Me encanta. Pero ¿es que acaso hay alguien a quien no le guste?*

*—Bueno... al ser una flor tan negra...*

*—Es cierto que a veces parece negra, pero también es verdad que hay veces que se vuelve tan roja que pareciera que tuviera los pétalos ardiendo.*

*—Vaya vaya. ¿acaso es así como veis las hormigas a la pulsatilla?*

*—Yo diría que, cuando cae la luz del sol, se vuelve completamente roja a los ojos de todos.*

*—Ya entiendo. Es que la perspectiva que tenéis vostras las hormigas, desde tan abajo, hace que veáis las flores al trasluz, y por eso veis la pulsatilla de ese color.*

*—Y la hoja, y el tallo, ¿acaso no son preciosos? Con esos pelillos de delicada plata... Cuando alguno de nosotros cae enfermo no tenemos más que coger algunos de esos pequeños hilos con los que acariciarle.*

*—¿Ah sí? vaya, ya veo que a vosotras os encanta la pulsatilla, ¿eh?*

*—Así es.*

*—Bueno, me despido. ¡Cuídate!*

...

*Y al otro lado, en un terreno abierto en el bosque de los cipreses negros hay un monstruo de las montañas. Está sentado sobre un árbol caído que apunta hacia el sol y parece que está intentando comerse un pájaro que acaba de despedazar. Pero ¿por qué tendrá la mirada clavada en el suelo? ¿qué habrá visto que hasta se ha olvidado del pájaro que se iba a comer? Pues es una pulsatilla. Una flor que se mece con el viento en medio de este campo abierto.*

...

*Recuerdo una mañana del año pasado, justo por estas fechas, en la que soplaba un agradable viento. Fue al sur de la granja de Iwai, en el lado oeste de la región más al oeste de los siete bosques.*

*Entre la hierba seca dos pulsatillas ya tenían ese suave capullo negro. Una resplandeciente nube blanca se rompía en pedacitos pequeños, se deshizo y se fue volando hacia el este. El sol salía y se volvía a esconder por entre las nubes, y relucía con una luz tan blanca que pareciera un espejo de plata. También dirigía su resplandor hacia las profundidades del cielo azul como si de una enorme piedra preciosa se tratase.*

*La nieve de las montañas ardía completamente blanca, en el prado de enfrente se proyectaban reflejos amarillos y pardos rojizos, y al otro lado, las tierras de labrantía parecían parches cuadrados del color del milano.*

*Las dos pulsatillas, dentro de esa magia de la transformación de la luz, hablaron, y lo hicieron con una voz más baja que la que se escucha en los sueños.*

*—Mira, las nubes van a tapar al sol de nuevo. El campo cultivado de más allá ya está en sombra.*

*—Vienen corriendo, qué rápido ¿verdad?, también los pinos se han cubierto. Y ya los han pasado de largo.*

*—Ya llega, ya llega. qué oscuridad. De repente todo se ha quedado en profundo silencio.*

*—Sí, pero las nubes ya han sobrepasado la mitad del sol. Enseguida aclarará.*

*—Ya se ve el sol. Y ya nos ilumina.*

*—¿Que no! Ya verás como ya vienen las nubes otra vez. Mira, los álamos del otro lado están a oscuras.*

*—Sí. La verdad es que parece una linterna giratoria.*

*—Sí, mira. Encima de la nieve de la montaña hasta las nubes resbalan. Allí. Se*

*mueven más lento que por aquí.*

*–Ya bajan. Ahora sí que va rápido, parece como si se estuviera resbalando hacia aquí. Ya ha llegado a la base de la montaña. ¡Vaya! ¿hacia dónde habrán ido? Les he perdido la pista.*

*–Qué raro... ¿de dónde saldrán las nubes? Fíjate que el cielo del oeste es claro y brilla. Y además siempre sopla el viento. Y a pesar de eso nunca se queda sin nubes.*

*–¡Qué va!. Si es allí de donde aparecen las nubes. Mira, allí ha salido una pequeña nube. Seguro que ahora se hace mayor.*

*–Ah, es verdad, se ha hecho más grande. Ya es del tamaño de un conejo.*

*–Poco a poco se va acercando. ¡Qué rapidez! Se ha hecho más grande, como un oso polar.*

*–Otra vez cubre al sol. Oscurece, es bonito ¿eh? ¡Ah, qué bonito! La depresión de la nube parece como decorada con un arco iris.*

*Al oeste, a lo lejos, cantaba con todas sus fuerzas una alondra. Ahora el viento la ha empujado hasta el lugar donde están las dos pulsatillas.*

*–Qué incordio que haya viento hoy, ¿verdad?.*

*–¡Vaya, señora alondra!. Bienvenida. Hoy debe de ser muy fuerte el viento por las alturas, ¿eh?*

*–Así es. Un viento terrible. Al abrir el pico de par en par el viento chilla como cuando se hace sonar un botellín de cerveza con la boca. Ni siquiera cantar se puede.*

*–Ya me imagino. Pero desde aquí la verdad es que el viento parece hasta divertido. A nosotras nos gustaría poder volar también, aunque solo sea por una vez.*

*–Vosotras haréis mucho más que eso, ya lo veréis. Esperad dos meses más. Entonces, lo queráis o no, tendréis que emprender el vuelo.*

...

*Y pasaron dos meses. A mitad del camino para ir a la aldea Gomiyoujin, me pasé un momento por aquel lugar.*

*La colina estaba completamente verde y las flores de litospermo parecían las pupilas azules de un niño. El pasto y la avena silvestre del prado de Koiwai brillaban con reflejos dorados, y el viento soplaba con fuerza desde el sur.*

*Las dos pulsatillas primaverales mecían su pompón de pelos plateados. Cuando volteaban las hojas claras de los álamos y el prado empezaba a brillar verde, los pelitos plateados de las dos pulsatillas comenzaron a temblar dando la impresión de que fueran a emprender el vuelo.*

*Entonces la alondra sobrevoló bajo la colina y vino.*

*—Hola, hoy hace buen tiempo. ¿Qué tal? Ya mismo estaréis volando, ¿no?*

*—Sí, ya partimos hacia un lugar lejano. ¿Qué viento nos llevará...? desde hace un rato estamos pensando.*

*—¿Y qué tal? ¿Os desagrada salir volando?*

*—En absoluto. Nosotras ya hemos acabado nuestro trabajo.*

*—¿No teneis miedo?*

*—No, al volar, donde quiera que vayamos estará repleto de luz del Sol. Aunque nos separemos en el vuelo, o caigamos sobre el agua, siempre el Dios Sol nos estará mirando.*

*—Así es. No hay nada que temer. Yo tampoco sé hasta cuando estaré en este prado. Si el año que viene continúo por aquí, construiré mi nido por esta zona.*

*—Bien, gracias. ¡Ah! ¡Qué desasosiego! Seguramente sea el próximo viento. Adiós alondra.*

*—Yo también parto. ¡Adiós alondra!*

*—Bien, adiós. ¡Id con cuidado!*

*Vino un bonito viento transparente. Primero pasó por entre los álamos, levantó, como una ola, la piel de la avena joven y subió por la colina.*

*Las pulsatillas brillaron y se movieron como si bailaran. Y gritaron.*

*—¡Adiós alondra, adiós a todos! ¡Gracias, oh, Sol!*

*Y entonces, justo como cuando una estrella estalla y se dispersa, sus cuerpos se*

*desvanecían, y cada pelito plateado resplandecía blanco. Y así fueron volando hacia el norte como insectos alados.*

*La alondra subió al cielo como una bala, y cantó una afilada y breve melodía.*

...

*Y yo pienso. ¿Por qué no fue la alondra hacia el norte, adonde fueron los pelitos de las pulsatillas, y sin embargo fue directamente hacia el cielo? Sin duda fue porque el alma de las pulsatillas fueron al cielo. Y cuando no pudo seguirlas, les regaló esa pequeña canción de despedida.*

*Entonces, ¿qué habrá pasado con las dos pequeñas almas de las pulsatillas que fueron al cielo? Yo diría que se han convertido en esas dos pequeñas estrellas a las que llaman variables. Y creo que es así porque éstas a veces son negras, y ni siquiera se ven desde el observatorio astronómico, y otras veces, sin embargo, se ven brillando de un rojo intenso. Tal y como dijo la hormiga.*

## CONCLUSIONES



1 Sakai Hôitsu, uno de los grandes artistas de los que hemos hablado en este trabajo, veía pivotar su vida entre dos fenómenos; la flor y el pájaro. El propio apellido familiar no podría augurar nada distinto; Sakai 酒井 significaba pozo de sake, donde la letra sake 酒 se construye sobre la idea del *agua de las aves...*<sup>306</sup> Por otra parte, ya hablamos de su controvertida relación con su *primera flor*,<sup>307</sup> una prostituta que además tenía nombre de ave; un pajarillo llamado Shoran 小鸞, que nunca se supo demasiado bien si se ubicaba dentro del terreno de la imaginación o del mundo real.

Parece que en Japón cualquier asunto giraba en torno a la flor y el pájaro. Estos dos elementos constituían una cosmología que lo condicionaba todo; la manera de habitar la naturaleza, de construir el hogar... se trataba de una impronta tan profunda que marcó inevitablemente la tradición artística de aquel país.

Ante este panorama no habría nadie que hubiera podido desligarse de esta marcada tendencia. Sakai Hôitsu no era una excepción, pero tampoco Kôrin, Sôtatsu, Seitei... todos los personajes más relevantes de la cultura japonesa estaban supeditados a esta particular manera de entendimiento.

*Es por eso que nuestra conclusión primera, la más contundente y clara, es que la cultura japonesa es la cultura de la flor y el pájaro.*

Después de varios años recorriendo aquel archipiélago es como uno se da cuenta de que Japón podría interpretarse bajo este filtro lingüístico, el de una sinécdoque que extiende su significado hasta describir todo un país: *flores y pájaros*. Este es nuestro intento de atrapar toda la tradición japonesa en una palabra, en un solo concepto.

Se trata de una conclusión muy personal, una idea que se nos ha ido presentando poco a poco desde diferentes insinuaciones. Y así es como se ha ido



---

306 Los radicales semánticos en los que se puede desglosar la letra *sake* 酒 son el del agua 氵 más el signo del pájaro 酉.

307 Oiran 花魁, o primera flor, era como se conocían en Yoshiwara a las damas de compañía.

conformando uno a uno los diferentes capítulos; en el intento de cercar cada proposición que nos sugería el encuentro entre la flor y el pájaro. Al final cada capítulo desgrana y analiza un concepto intuído por nuestra experiencia a la vez que evocado de alguna manera por la vegetación y los animales.

Y no solo se trata de un intento de interpretación, sino que además proyectamos esta definición de Japón como oposición a la tradición china. Quién sabe porqué, pero lo cierto es que China sí que ha sido interpretada con más claridad y precisión. Hay cierto consenso en definir China a través de su tradición paisajística; la de sus montañas y ríos. Normalmente son las Cinco Montañas Sagradas las que dan forma a la significación de todo el país, pero es en general la silueta de las interminables cordilleras las que permanecen en la cabeza de todo aquel que sueña con China. La profesora Joan Qionglin Tan,<sup>308</sup> por ejemplo, describe así lo que para ella es la imagen de su tierra:

*El carácter chino 山, literalmente 'montaña', puede ser escrito como  en la Escritura del Oráculo sobre Huesos o  en la escritura de timbre, la escritura más antigua todavía usada en los sellos artísticos de China. El ideograma pictórico de 'montaña' anima a imaginar que la idea se enmarca sobre el horizonte, con una sucesión de colinas y valles que suben y bajan. Mirando un mapa de China, uno puede fácilmente darse cuenta de que China es grande y montañosa, un país basado en la agricultura, sin ningún océano cerca pero con numerosos ríos. El paisaje se caracteriza por comprender cordilleras de enormes montañas que van de este a oeste y de norte a sur. Uno nunca está lejos de las montañas en China. Dentro de esta espectacular topografía, están las 'Cinco Grandes Montañas', también conocidas como las 'Cinco Montañas Sagradas del Taoísmo', que se localizan en la parte central del país, y toman el nombre de cada uno de los puntos cardinales. La mitología de*

---

308 Joan Qionglin, Tan. Doctora por la Universidad de Gales y Profesora de la Universidad de Hunan. Es además miembro de la Royal Asiatic Society del Reino Unido.

*la creación de China cuenta que estas montañas sagradas surgieron a partir del cuerpo del creador Pan Gu, que separó así la Tierra de los Cielos.*<sup>309</sup>

Tenemos por tanto esta inmensidad de *montaña y agua* frente a la miniatura de *flores y pájaros*; dos parejas de palabras que, por sus cualidades casi opuestas en cuanto a su dimensión formal, presentamos aquí como una visión bipolar de un entendimiento completo de la naturaleza.

2 Al hilo de esta primera conclusión surge el convencimiento de que, en Japón, *el grado más elevado de belleza y refinamiento procede directamente de la naturaleza y no de creaciones del hombre.*<sup>310</sup> Podríamos decir que es el mundo natural el que ha venido marcando el patrón de la elegancia artística a lo largo de toda la tradición japonesa.

En este sentido, cuando García Llansó se propuso trazar un modelo de templo sintoísta, describió de la siguiente manera el Kitano-Tenjin 北の天神 (refiriéndose al KitanoTenmangû 北野天満宮<sup>311</sup>)

*Situado en las afueras de la ciudad, con la que se comunica por medio de una hermosa avenida, bordeada de altísimos mástiles destinados á sustentar en las grandes festividades esféricos faroles de papel, hállase casi oculto, cual la mayor parte de los templos japoneses, por un frondoso bosque, cuyos árboles de obscuro y espeso ramaje, contribuyen á aumentar el misterio de aquel lugar destinado al*

---

309 Joan Qionglin, Tan (2009) *Han Shan, Chan Buddhism and Gary Snyder's Eco-poetic Way*. Sussex Academy Press. Eastbourne. p.47

310 Cabeza Lainez, José María. *Ernest Francisco Fenollosa y la quimera del Japón*. Real Academia de BB.AA. de Santa Isabel de Hungría. Sevilla. 2009. p.410

311 KitanoTenmangû es templo sintoísta situado en Kioto. Se fundó en en año 947 y rinde culto al dios Tenjin 天神; la deidad de la poesía.

*recogimiento y á la oración.*<sup>312</sup>

Al igual que este templo se oculta tras el follaje, la obra gráfica japonesa intenta pasar desapercibida. Y es que en eso consiste; en que el dibujo descansa en un rincón de la casa como lo hace la enorme arquitectura del Kitano Tenmangû en los campos de Kioto, o como la cigarra de Hokusai se resguardaba entre los pétalos del lirio...

Lo cierto es que Japón es, posiblemente, el único lugar en el que se espera que una obra de arte pase desapercibida, o que al menos no llame demasiado la atención.

*Ya no me apetece ir a ningún sitio. Aunque solamente sea para acercarme a los baños públicos que están al lado de casa, elijo momentos como el anochecer. No me apetece que nadie me mire a la cara. Incluso en pleno verano, siento como si el blanco de mi yukata resaltase más de lo normal en la oscuridad del atardecer, como si llamase demasiado la atención. Me paso el día muerta de la vergüenza. Últimamente ha estado haciendo mucho más fresco, y ya va siendo época de abrigarse, así que sacaré el kimono de otoño, hecho de tela oscura. Pronto llegará el otoño, luego vendrá el invierno, la primavera y de nuevo estaremos en verano, y entonces tendré que volver a ponerme el yukata de color blanco, el mismo que llevo ahora. Si mi situación no ha cambiado por entonces, no sé si seré capaz de seguir adelante.*<sup>313</sup>

Y si pensamos en el hogar japonés, a veces es incluso difícil distinguir un objeto artístico de los demás utensilios cotidianos. En la casa de mi familia política, por ejemplo, es costumbre dejar madurar las piezas de fruta aún verdes en el

---

312 García Llansó, Antonio (1903) *Dai Nipon*. Manuales Soler. Barcelona. pp.131-132

313 Dazai, Osamu (2013) *Colegiala*. Impedimenta. Madrid. pp.13-14

*tokonoma*,<sup>314</sup> compartiendo altar con las preciadas obras de arte de su humilde patrimonio. Por eso no es extraño ver su pequeña escultura de un tanuki acompañada de una sandía en verano o de algunas ciruelas en otoño.

Podría decirse que en Japón el arte se esconde, se retira de la primera fila y se sitúa en un terreno más prudente y discreto. La idea pasa por que el entorno disimule la entidad del objeto artístico, por buscar un contexto de cierta apariencia natural, sin una elaborada puesta en escena, y por supuesto, sin esa exagerada pretenciosidad tan del gusto occidental... Por eso el empeño de Tanizaki de proponer una luz cruda, a veces cercana a la penumbra, donde la obra descansa sin sentirse acosada.

También Borges reflexionó en este sentido. El autor de *El Aleph*, que visitó Japón en dos ocasiones, hablaba de aquel país a través de su literatura –*que ejerce la insinuación y que ignora la hipérbole*–,<sup>315</sup> decía. Por eso hay que estar tan pendiente... y es que a veces lo más elevado puede sugerirse desde el escenario más sencillo y cotidiano.

Cuando pasa eso, cuando distinguimos un dibujo entre las tinieblas del *tokonoma*, colgada sobre una sobria pared de adobe prensado con trazas de paja, es cuando experimentamos la verdadera magnitud de la obra. Puede que sea una sensación parecida a la de encontrar la salida del *delicado laberinto*<sup>316</sup> del que hablaba Borges. Se trata de la magia de la revelación, del regocijo por el descubrimiento. Ahí es donde radica *el drama minúsculo*.

Por eso nuestro propósito ha sido el de poner en valor el mismo hecho del hallazgo. Hemos tratado de presentar la obra de arte como un producto del

---

314 El *tokonoma* 床の間 es un pequeño espacio de la sala principal de la casa japonesa que se eleva ligeramente sobre el resto de la habitación. Se utiliza como una especie de altar en el que se suele colocar alguna pieza artística, así como también flores, frutas y demás objetos de valor patrimonial o sentimental.

315 Gasio, Guillermo (1988) *Borges en Japón: Japón en Borges*. Eudeba. Buenos Aires.

316 *Ibid.*

descubrimiento y la sorpresa, como una realidad que alcanza su excelencia en cuanto a que la distinguimos entre lo cotidiano. De eso trataba todo, de trabajar sobre la satisfacción que experimentamos cuando descubrimos un secreto. Pensamos definitivamente que es así como se entiende cualquier pieza artística en aquel país; del mismo modo que cuando nos conmovemos al distinguir un pequeño nido de gorriones entre el follaje del limonero de nuestro jardín...

3 Intuíamos que el valor de la obra gráfica de flores y pájaros residía en su narrativa. Partiendo de esa idea hemos ido describiendo y analizando todas las historias que nos sugerían las estampas. Al final parece ser que, efectivamente, lo realmente importante en la obra era el argumento. Todo giraba en torno a un guión escrito para los dos protagonistas; la flor y el pájaro. Es ahí, en el diálogo entre los dos personajes donde se concentraba toda la profundidad artística.

Esta reflexión choca de alguna manera con la tendencia actual de vincular flores y pájaros al terreno meramente decorativo.<sup>317</sup> Por lo tanto, no podíamos más que justificar nuestra nueva propuesta con un argumento contundente. De alguna manera cada capítulo se convierte en aval de nuestra teoría en cuanto a que cada uno expone un punto concreto, una idea determinada que surge a partir de estos diálogos entre flores y pájaros. Pero más allá de todo esto, antes de poder hablar de la conversación entre aquel crisantemo de Mishima y la abeja, hemos tenido que apostar por la conciencia en las flores.

Las flores, y las plantas en general, razonan y actúan en consencuencia. A pesar de que todavía no haya consenso científico pensamos que no hay lugar para la duda. Tiene que ser así. Darwin ya nos lo insinuó en *The power of the movement in plants* y ahora también Stefano Mancuso apunta con todo su arsenal hacia esa dirección.

---

317 Hacemos referencia a la tesis marcada por Ernest Fenollosa –centrada principalmente en el virtuosismo técnico– así como a las investigaciones más actuales de Joan Stanley-Baker y Christine Guth –que ponen su énfasis en la sociología de las artes–.

Nosotros, desde una perspectiva artística, hacemos nuestra particular apuesta para otorgar a las flores esa capacidad de raciocinio que se les niega. Cada obra que hemos ido escuriñando en nuestra trayectoria lo avala. En todos los encuentros entre flores y pájaros que hemos analizado el vegetal tenía mucho que decir. Incluso en alguna ocasión hemos intuido hasta un beso, como en los líquenes de aquellos pinos de Kamisaka Sekka... Por eso proponemos las flores como un elemento capaz de reflexionar y de interactuar con los demás seres vivos. Y desde ese empeño insistimos en que es así como se deberían representar siempre a las flores.

4 Por otra parte, y al margen de estas conclusiones teóricas, creemos que también podría ser relevante nuestra aportación en el terreno documental. En primer lugar destacaríamos la traducción de dos obras completas de Kenji Miyazawa, de las que no se conoce ninguna publicación en español. De la misma manera que tampoco hay precedente de la traducción al castellano que hemos realizado de la prolija sección de poemas sobre el otoño del *shin-kokin-wakashû* 新古今和歌集.

Al hilo de esto, nos gustaría resaltar también otros detalles, como el poema escrito por Shoran en chino clásico sobre la obra de Sakai Hôitsu, algún pequeño fragmento del Ise monogatari 伊勢物語, así como otros poemas sueltos de Issa, Buson, Saigyô, Bashô y Seisensui, que quizás el lector considere significativos precisamente porque también en su mayoría eran hasta ahora inéditos en nuestro idioma.

Y más allá de estas aportaciones literales, hay ciertas anécdotas y curiosidades que hemos elaborado a partir de textos japoneses y que ahora, por primera vez, están a disposición del público occidental. Se trata de aportaciones puntuales que enriquecen la biografía de los artistas sobre los que hemos escrito. La batalla de sake de Hôitsu, por ejemplo, o el picnic de Kôrin... son episodios que hasta ahora

eran inaccesibles para aquellos lectores ajenos a la lengua japonesa.



## GLOSARIO

**ao** 青 azul (o verde, según el contexto).

**asaji** 浅茅 *imperata cylindrica*. Cisca. Hierba de la familia de las poáceas con una característica inflorescencia en espiga.

**bunjinga** 文人画 ch. *wenrenhua*. lit. *pintura de letrados*. Escuela de pintura y dibujo que tenía como referencia a los intelectuales de la China Song.

**byôbu** 屏風 lit. *protector del viento*. Significa biombo.

**chô** 蝶 mariposa. La letra está compuesta por el radical de insecto 虫 más el de hoja 葉.

**dessan** デッサン dibujo. Deriva de la palabra francesa *dessin*.

**Dejima** 出島 lit. *isla para salir*. Era una isla artificial situada en la bahía de Nagasaki donde se permitía el comercio internacional.

**dôsa** 礬水 solución de 10g de colágeno animal por 300cc de agua que se utiliza para imprimir el papel *washi*. Ver *nikawa*.

**e** 絵 dibujo, pintura o estampa.

**Edo** 江戸 (ciudad) lit. *puerta a la bahía*. Nombre que recibió Tokio hasta la restauración Meiji (1868)

**Edo** 江戸 (periodo) Época de la historia japonesa que se extiende desde 1603 (cuando se ubicó la capital en la ciudad de Edo) hasta la restauración Meiji (1868)

**ekotoba** 絵詞 lit. *dibujo palabra*. Obra gráfica en la que aparece un texto acompañado de un dibujo explicatorio.

**emaki** 絵巻 / emaki 絵巻物 obra gráfica que al desenrollarse deja al descubierto una escena narrada en horizontal.

**engawa** 縁側 galería exterior de la casa orientada al sur.

**fusuma** 襖 puerta corredera que separa una habitación de otra en la casa tradicional japonesa.

**ga** 画 lit. *trazo*. Sinécdoque que extiende su significado a dibujo, pintura o estampa.

**Ginkakuji** 銀閣寺 lit. *pabellón de plata*. Hace referencia al templo de Kioto Jishôji 慈照寺.

**gunjô** 群青 pigmento azul azurita.

**hagi** 萩 *Lespedeza japonica*. También conocido como trébol japonés.

**haiga** 俳画 poema y un dibujo en una misma composición. La primera letra

俳 significa *interpretación* y que deriva floral que consiste en aderezar flores de *haiku*; y la segunda letra 画 significa cortadas en apariencia natural. trazo o dibujo.

**haiku** 俳句 poema breve de tres versos, de cinco, siete y cinco moras.

**hana** 花 flor.

**hanami** 花見 lit. *Contemplación de flores*. Costumbre de celebrar el comienzo de la primavera reuniéndose con los familiares y amigos bajo los cerezos en flor.

**hanga** 版画 estampa, grabado.

**hashira** 柱 pilar de la casa japonesa que soporta la estructura del techo y sobre el que se pliegan las puertas correderas.

**hiragana** 平仮名 silabario fonético *kana* que en la escritura japonesa se utiliza en combinación con *kanji* y *katakana*.

**hitsu** 筆 lit. *pincel*. Se escribe tras el nombre del artista indicando así el autor de la obra.

**hondô** 本堂 sala principal del templo budista donde se encuentra el altar.

**hototogisu** 杜鵑 *cuculus poliocephalus*. Cuco chico. Ave cuculiforme natural de Asia.

**ikebana** 生け花 lit. *flor viva*. Arreglo

**inkoku** 陰刻 grabado en hueco. Puede aplicarse también para los sellos en los que la firma aparece en negativo (ver *yôkoku*).

**inyô** 陰陽 ch. *yinyang*. Una pareja de palabras opuestas que representan la parte sombría de una montaña y la ladera sobre la que da el sol. Se trata de una sencilla dualidad que ha servido de matriz para toda la trayectoria del pensamiento oriental.

**johakyû** 序破急 concepto de modulación y movimiento que se aplica a un amplio rango de artes.

**jiku** 軸 vara de madera sobre el que se enrolla el dibujo. En el *akejiku* es lo que, con su peso, hace que la obra permanezca extendida. En botánica hace referencia al tallo de la flor.

**jikutasuke** 軸助 trozo de papel que se adjunta al *jiku* del *kakemono* para reforzarlo en su caída.

**kachô** 花鳥 ch. *huāniǎo*. Obra artística que presenta un encuentro entre un animal pequeño y una planta.

**kachôga** 花鳥画 obra gráfica de flores

y pájaros.

**kachôgyochû** 花鳥魚蟲 palabra formada por las letras de flor-pájaro-pez-insecto, para hacer referencia a la idea de *kachô* en una significación más amplia.

**kaiga** 絵画 dibujo, pintura o estampa. Ver *e* 絵 / *ga* 画

**kakejiku** 掛軸 / kakemono 掛物 obra gráfica que se cuelga en la pared del *tokonoma* de la casa tradicional japonesa.

**kakiga** 花卉画 corriente artística que representaba exclusivamente flores y otras plantas.

**kana** 仮名 lit. *escritura falsa*. Escritura silábica japonesa creada mediante la simplificación de las letras chinas (ver *kanji*). Existen dos tipos: *hiragana* y *katakana*.

**kanji** 漢字 ch. *hànzì*. Letras de origen chino utilizadas en la escritura japonesa. Además del contenido fonético, aportan, por sí solos, contenido semántico.

**Kanôha** 狩野派 la escuela de pintura y dibujo que dominó la escena artística japonesa desde el s.XV hasta finales de

Edo.

**kansubon** 卷子本 obra gráfica que, a diferencia del *kakejiku*, se recoge enrollándose en horizontal como el *emaki*, pero que suele ser más larga que este último.

**karesansui** 枯山水 jardín de grava blanca de ciertos templos budistas vinculados a la secta Zen. Literalmente significa *paisaje seco*.

**katakana** カタカナ escritura *kana* que trae su origen de un intento de transcripción fonética del lenguaje chino durante la época Heian. Hoy se utiliza para extranjerismos y para términos científicos.

**kaya** 萱 techumbre muy pesada compuesta de ramas y vegetales secos.

**kiku** 菊 crisantemo.

**Kinkakuji** 金閣寺 lit. *pabellón de oro*.

Es como se conoce popularmente al Rokuonji 鹿苑寺, el *templo del jardín de ciervos*. Templo budista zen en Kioto.

**kinpekishôhekiga** 金碧障壁画 pintura sobre pared o puerta corredera en la que se utilizaba pan de oro para el fondo y pigmentos brillantes (malaquita, azurita, etc) para los

motivos principales.

**koi** 鯉 variedad ornamental de carpa que se divide a su vez en diferentes tipos según el colorido.

**komainu** 狛犬 perros guardianes que protegen la entrada del templo sintoísta y budista.

**koshihikari** 越光 variedad de arroz de mayor popularidad en Japón, creada por la combinación de la cepa *nôrin n.1* más la *nôrin n.22*.

**kôzo** 楮 *broussonetia kazinoki*. Arbusto de cuya corteza se extraen las fibras para fabricar papel *washi*.

**kumadorifude** 隈取筆 pincel grueso y corto. Se utilizaba generalmente cargado de agua para diluir y esparcir el pigmento.

**makimono** 巻物 lit. *cosa enrollada*. Manuscritos o dibujos que se guardan enrollados en bobina.

**makurakotoba** 枕詞 lit. *palabra almohada*. Recurso literario de la poesía *waka* que consiste en responder con una expresión consensuada el uso de según qué palabras. v.g. si se nombra Izumo 出雲 el poema deberá terminar con la palabra yakumo 八雲.

**megane-e** 眼鏡絵 lit. *dibujo-lente*.

Dibujo realizado en perspectiva cónica. El nombre hace alusión al *nozokimegane*.

**meishoe** 名所絵 obra gráfica (generalmente grabado) en la que se representa la vista de un paraje célebre.

**mensôfude** 面相筆 pincel muy fino. Cargado de tinta densa, se utilizaba para tensar las formas del dibujo.

**miso** 味噌 pasta salada de soja fermentada. Contiene enzimas y aminoácidos que favorecen la digestión.

**môgû** 没骨 lit. *sin hueso*. Corriente pictórica china que prescindía de las líneas de dibujo que suelen reforzar la estructura y el contorno de la figura.

**momijigari** 紅葉狩り lit. *caza de las hojas rojas*. Costumbre de celebrar la llegada del otoño visitando parajes que se vuelven especialmente bellos con el cambio de color de las hojas.

**monogatari** 物語 cuento o historia.

**mononoaware** 物の哀れ hace referencia al sentimiento de tristeza y melancolía que ciertas cosas infunden en nosotros. Se suele relacionar con la sensibilidad por lo efímero.

**mujô** 無常 impermanencia. Una de las *tri-laksana* del budismo.

**nadeshiko** 撫子 *dianthus*. Flor de cinco pétalos, generalmente rosa, que se conoce popularmente como clavel o clavelina.

**nanga** 南画 lit. *pintura del sur* (ver *bunjinga*).

**nihonga** 日本画 lit. obra gráfica japonesa. Es un tipo de aguada con pigmentos aglutinados con *nikawa* y sobre papel *washi*. Se trata de una revisión del arte tradicional japonés desde los cánones de la postmodernidad.

**nikawa** 膠 cola de colágeno que se extrae generalmente de la esquena y las espinas de pescados. Se utiliza como aglutinante para muchas pinturas. Se utiliza en una proporción de 30g de cola por 170cc de agua. Ver *dôsa*.

**nishikie** 錦絵 estampación a color.

**nozokimegane** 覗き眼鏡 una especie de versión primigenia del estereoscopio mediante el cual se fomentaba la sensación de tridimensionalidad cuando se contemplaban dibujos y grabados realizados en perspectiva cónica.

**oiran** 花魁 lit. *primera flor*. Era como se conocían en Edo a las damas de compañía.

**okinagusa** おきなぐさ pulsatilla. Flor acampanada, de pétalos velludos y con plumosas cabezuelas de semillas.

**pachinko** パチンコ máquina japonesa de juegos de azar. Entre la clásica tragaperras y el pinball.

**ran** 鸞 ave de la mitología china parecida al fénix. También tratada ampliamente en el imaginario japonés.

**rinpa** 琳派 concepto reciente con el que se ha pretendido aglutinar a un grupo de artistas decorativos de flores y pájaros que seguían una línea semejante. La letra *rin* 琳 deriva de Kôrin, y *pa* 派 significa corriente o movimiento artístico.

**Ryôanji** 龍安寺 lit. *templo del dragón en calma*. Templo budista de la secta Zen, en Kioto. Es especialmente famoso por su *karesansui*.

**ryokan** 旅館 hotel tradicional que surgió para albergar a los numerosos viajeros durante la era Edo.

**sadô** 茶道 ceremonia del té. Actividad cultural que se desarrolla en torno a la

preparación y degustación del té.

**sake** 酒 licor de arroz. Letra formada por el radical de agua 氵 más el signo del pájaro 酉.

**sakoku** 鎖国 lit. *país encadenado*.

Prohibición de entrar o salir del país bajo pena de muerte (1633–1853). Se erradicó toda forma de comercio exterior excepto en el puerto de *Dejima*.

**sansui** 山水 ch. *shānshuǐ*. lit. *montaña y agua*. Representa la idea de *paisaje*.

**sasa** 笹 género botánico del bambú, originario de China.

**sashibon** 冊子本 libro tradicional japonés formado por varios papeles pegados o cosidos uno a continuación del otro, y que plegados asemejan la apariencia de un libro occidental.

**shikikachôzu** 四季花鳥図 obra gráfica de flores y pájaros en las que quedan representadas las cuatro estaciones.

**shinto** 神道 lit. *camino de los dioses*. Religión autóctona japonesa en la que se considera a todos los elementos naturales como deidad.

**shioame** 塩飴 caramelo japonés con base de sal.

**shôfu** 正麩 pegamento elaborado con el gluten y el almidón de la harina de trigo.

**shôji** 障子 tabique móvil formado por una estructura de tablillas de madera dispuestas a modo de rejilla, sobre la que se extiende una lámina de papel encerado.

**sôchûga** 草虫画 corriente artística en la que se representaban insectos y plantas.

**sôgenga** 宋元画 obra japonesa influenciada por la pintura Song.

**sosho** 草書 lit. *escritura de plantas*. Se trata de la escritura cursiva, la más utilizada en los textos que a veces se escriben junto con la obra gráfica japonesa.

**sugido** 杉戸 puerta corredera realizada de un solo panel de cedro japonés. Puede aparecer en bruto, pero generalmente están decoradas con motivos de flores y pájaros.

**suibokuga** 水墨画 ver *sumie*.

**sumi** 墨 tinta compuesta por el pigmento *negro humo* aglutinado con *nikawa*. La conocemos popularmente como tinta china.

**sumie** 墨絵 dibujo o pintura realizado

con este tipo de tinta.

**susuki** すすき *miscanthus sinensis*.

También llamado pasto susuki.

**suzume** 雀 *passer montanus*. Gorrión molinero.

**Takagamine** 鷹ヶ峰 lit. *cúspide del balcón*. barrio de los artesanos y artistas de Kioto durante los comienzos del periodo Edo.

**tanuki** 狸 perro mapache. Es un animal muy presente en el folclore japonés.

**tarashikomi** 垂らし込み lit. *verter dentro*. Recurso pictórico que consiste en aplicar pintura concentrada sobre una superficie todavía húmeda.

**Tenjin** 天神 deidad sintoísta de la poesía, la literatura y el estudio.

**tenugui** 手ぬぐい pañuelo japonés con motivos tradicionales que hacen alusión a la estación del año y a la región en la que uno se encuentra.

**tôô** 藤黄 gutagamba. Pigmento amarillo terroso.

**tokonoma** 床の間 pequeño espacio de la sala principal de la casa japonesa que se eleva ligeramente sobre el resto de la habitación. Se utiliza como una especie

de altar en el que se suele colocar alguna pieza artística, así como también flores, frutas y demás objetos de valor patrimonial o sentimental.

**torii** 鳥居 lit. *donde habitan los pájaros*.

Portal que precede a la entrada de un templo sintoísta.

**Tosaha** 土佐派 escuela de dibujo y pintura contemporánea a *kanoha*.

Enfocó su producción artística en el *yamatoe*.

**tsuketate** 付け立て técnica pictórica que consiste en trazar la línea del dibujo inmediatamente después de aplicar una ligera aguada.

**tsukimi** 月見 lit. *vista de la luna*.

Tradicción de celebrar el equinoccio de otoño contemplando la luna llena.

**uguisu** 鶯 *horornis diphone*. Ruiseñor japonés.

**ukiyo** 浮世絵 lit. *dibujo del mundo flotante*. Estampa japonesa que surgió en *Edo* y que mostraba los aspectos más disolutos y libertinos de la sociedad de la época.

**ume** 梅 ciruelo. Por extensión también puede referirse a la flor del ciruelo y a su fruto.



**urushi** 漆 laca japonesa. Producto de trabajar la resina extraída del árbol de la laca o *toxicodendron vernicifluum*.

**waka** 和歌 poema breve compuesto por cinco versos, de los cuales el primero y el tercero constarían de 5 moras y los demás de 7.

**washi** 和紙 papel japonés. También llamado *papel de arroz*, aunque su origen no provenga del cereal, sino de la corteza del *kôzo*.

**yamaotoko** 山男 monstruo de las montañas. Personaje popular del imaginario japonés de tamaño superior al hombre que vive en las montañas en estado salvaje.

**yamatoe** 大和絵 corriente artística que nace durante el periodo Heian y que representa motivos exclusivamente japoneses.

**yojijukugo** 四字熟語 composición de cuatro letras, cada una cargada de significado, sobre las que se construye una idea más amplia.

**yôkoku** 陽刻 grabado en relieve. Puede aplicarse también para los sellos en los que la firma aparece en positivo (ver *inkoku*).

**Yoshino** よし野 zona montañosa al sur de Nara donde muchos ermitaños profesaban una vida solitaria.

**Yoshiwara** 吉原 lit. *prado de la suerte*. Barrio de Edo dedicado a los vicios.

**yodaka** 夜鷹 halcón nocturno. También llamado chotacabras, engañapastores o gallinaciega.

**yukata** 浴衣 traje tradicional. Generalmente fabricado de algodón, es mucho más ligero y fresco que el kimono. Se utiliza principalmente durante las fiestas estivales.

**yuki** 雪 nieve.

**yukimishôji** 雪見障子 un tipo de *shôji* preparado para abrirse solo en su parte inferior, con la idea de poder contemplar la caída de los primeros copos de nieve del invierno.

## BIBLIOGRAFÍA

- de Aguiar e Silva, Victor Manuel (1975) *Teoría de la Literatura*. Gredos. Madrid.
- Arayashiki, Toru (1988) *Degas and Hayashi Tadamasu: Notes on Their Friendship*. En *Edgar Degas. Exhibition Catalogue*. Isetan Museum. Tokio.
- Bachelard, Gaston (1975) *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- Baudelaire, Charles-Pierre (1868) *Curiosités Esthétiques*. Michel Lévy Frères. París.
- Benedict, Ruth (2006) *El crisantemo y la espada*. Alianza. Madrid.
- Borges, Jorge Luis (1977) *Obra Poética, 1923–1977*. Emecé. Buenos Aires.
- Bouquillard, Jocelyn (2007) *Hokusai. Treinta y seis vistas del monte Fuji*. Electa. Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (1993) *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.
- Cabeza Lainez, José María / Tiao Chang, Amos ih (2011) *El Dao de la Arquitectura*. Comares. Granada.
- Cabeza Lainez, José María (2009) *Ernest Francisco Fenollosa y la quimera del Japón*. En *Temas de Estética y Arte XXIII*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla.
- Cabeza Lainez, José María (2013) *Lighting features in japanese architecture*. En *Lessons from vernacular architecture*. Routledge. Oxon.
- Calasso, Roberto (2011) *La folie Baudelaire*. Anagrama. Barcelona.
- Carpenter, John T. (2012) *Designing nature: the Rinpa aesthetic in japanese art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.
- Cheng, François (2008) *Vacío y plenitud*. Siruela. Barcelona.
- Crowley, Cheryl (2003) *Collaboration in the "Back to Bashō" Movement: The Susuki Mitsu sequence of Buson's Yahantei school*. En *early modern japan: an interdisciplinary journal*. v.11. n.2. EMJNet.
- Crespo García, Ana (1997) *El zen en el arte contemporáneo*. Mandala. Madrid.
- Daisetsu T. Suzuki (1996) *El zen y la cultura japonesa*. Paidós Iberica. Barcelona.
- Darwin, Charles / Darwin, Francis (1880) *The power of movement in plants*. John

Murray. Londres.

- Dazai, Osamu (2013) *Colegiala*. Impedimenta. Madrid.
- Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós Iberica. Barcelona.
- Eberhard, Wolfram (1983) *Dictionnaire des symboles chinois*. Segbers. Paris.
- Fahr-Becker, Gabriele (1994) *Grabados japoneses*. Taschen. Múnich.
- Fenollosa, Ernest F. (2000) *Epochs of chinese and japanese art*. Ediciones ICG Muse. New York.
- Flaubert, Gustave (1980) *Correspondance II*. Gallimard. Paris.
- Frédéric, Louis (1996) *Le Japon: Dictionnaire et Civilisation*. Robert Laffont. Francia.
- García Llansó, Antonio (1903) *Dai Nipon*. Manuales Soler. Barcelona.
- Gasio, Guillermo (1988) *Borges en Japón: Japón en Borges*. Eudeba. Buenos Aires.
- de Goncourt, Edmond / Jules (1956) *Journal. Vol.2*. París.
- de Goncourt, Edmond (1898) *La maison d'un artiste*. Tome second. Eugene Fasquelle. París.
- Gorer, Geoffrey (1943) *Japanese Character Structure*. The Institute for International Studies.
- Gropius, Walter / Ishimoto, Yasuhiro / Tange, Kenzô (1960) *Katsura: Tradition and creation in japanese architecture*. Yale University Press.
- Guth, Christine (2009) *El arte en el Japón Edo*. Ediciones Akal. Madrid.
- Hearn, Lafcadio (2008) *En el Japón espectral*. Alianza. Madrid.
- Hearn, Lafcadio (2009) *Japón. Un intento de interpretación*. Satori Ediciones. Gijón.
- Ikegami, Eiko (2005) *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Joan Qionglin, Tan (2009) *Han Shan, Chan Buddhism and Gary Snyder's Eco-poetic Way*. Sussex Academy Press. Eastbourne.
- Jung, Carl G (2002) *El hombre y sus símbolos*. Caralt. Barcelona.

- Keene, Donald (2003) *Appreciations of Japanese Culture*. Kodansha International. Japón.
- Krauss, Nicole (2010) *La gran casa*. Salamandra. Barcelona.
- Lafond, Paul (1918) *Degas*. H. Floury Editeur. Paris.
- Liddell, C.B. (sep. 2013) *Nihonga: without the hand over the eye*, en *The Japan Times*.
- Locke, John (1985) *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Orbis. Madrid.
- Loti, Pierre (2006) *Madama Crisantemo*. Ediciones del Viento. A Coruña.
- M. le Chevalier de Lamarck (1779) *Flore Française*. Imprimerie Royale. Paris.
- Mendes Pinto, Maria Melena (1993) *Biombos Namban*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa.
- Menzies López, Antonio José (2009) *Cultura del Paisaje en la China tradicional: Arqueología y orígenes del concepto de Paisaje*. Colección de Estudios Asiáticos. Comares.
- Mishima, Yukio (2005) *El Pabellón de Oro*. Planeta. Barcelona.
- Mori Ôgai (2001) *Vita sexualis*. Trotta. Madrid.
- Nohara, Komakichi (1936) *The true face of Japan*. Jarrolds. Londres.
- Okakura, Kakuzo (2010) *El libro del té*. El taller del libro. Madrid
- Pedrola, Antoni (2006) *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Ariel. Barcelona.
- Pérez Villalta, Guillermo (2006) *Once Cuentos*. TF editores. Sevilla.
- Pessoa, Fernando (1989) *Poemas escogidos*. Plaza & Janés. Barcelona.
- Rilke, Rainer Maria (1958) *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Losada. Buenos Aires.
- Ruiz Carrasco, Francisco Javier (2007) *El arte Nanban y la introducción del procedimiento del óleo en Japón*. Universidad de Granada. (Artículo)
- Sanz Yagüe, Montserrat (2011) *Frente al Pacífico*. Isla del naufrago. Segovia.
- Stanley-Baker, Joan (2000) *Arte Japonés*. Destino. Barcelona.

- Tanizaki, Junichiro (2003) *El elogio de la sombra*. Siruela. Madrid.
- Tompkins, Peter / Bird, Christopher (1994) *La vida secreta de las plantas*. Diana. México D.F.
- Van Gogh, Vincent (1999) *Cartas a Theo*. Idea books. Barcelona.
- VV.AA. (2004) *Root apices as plant command centres: the unique 'brain-like' status of the root apex transition zone*. *Biologia*. 59/Suppl. 13. Bratislava.
- VV.AA. (2006) *Plant neurobiology: an integrated view of plant signaling*. Trends in Plant Science. v.11. n.8. Cell press. Elsevier. Londres.
- VV.AA. (edición de Fahr-Becker, Gabriele) (2007) *Arte Asiático*. Editorial H.F. Ullmann. Barcelona.
- VV.AA. (1999) *The rise in modern Japanese Art*. Shorewood Fine Art Books. Connecticut.
- Waley, Arthur / Shônagon, Sei (2005) *The pillow book of Sei Shonagon*. Kessinger. Montana.
- Walther, Ingo (2000) *Vincent van Gogh 1853–1890*. Taschen. Múnich.

- 小林忠(2004)「酒井抱一と江戸琳派の美学」至文堂
- 小泉保(1998)「日本語教師のための言語学入門」大修館書店
- Fenollosa, Ernest F. (1928)「美術新説」明治文化全集.吉野作造.日本評論社. vol.12
- 福田和彦(1992)「歌麿」KK ベストセラーズ
- 藤井圀彦(1999)俳句を読もう・芭蕉から現代までの二六八句」さえら書房
- 池上英子(2005)「美と礼節の絆：日本における交際文化の政治的起源」NTT出版
- 松尾知子/岡野智子(2011)「酒井抱一と江戸琳派の全貌」求龍堂
- 榊原悟(2007)「江戸絵画万華鏡」青幻舎

- 神原吉郎(2007)「神坂雪佳の世界」平凡社
- 竹内昭(2005)「芭蕉発句に見る〈自己言及性〉の視点」法政大学学術  
機関リポジトリ
- 玉蟲敏子(2008)「酒井抱一・生涯と作品」東京美術
- 宮沢賢治(1989)「注文の多い料理店」新潮社
- 宮沢賢治(1989)「銀河鉄道の夜」新潮社
- VVAA.(2008)「美術手帳 vol.60 No.913」美術出版社
- VVAA.(1983)「ボストン美術館所蔵日本絵画名品展」 Nippon television  
Network Corporation
- VVAA.(2009)「美しいアジアの玉手箱」読売新聞社

- 国際日本文化研究センター      [nichibun.ac.jp](http://nichibun.ac.jp)
- 法政大学学術機関リポジトリ      [repo.lib.hosei.ac.jp](http://repo.lib.hosei.ac.jp)
- JAANUS      [aisf.or.jp/~jaanus/](http://aisf.or.jp/~jaanus/)