

XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2011.

El jardín Heian: entre la cultura y lo salvaje.

Roberto Toscano.

Cita:

Roberto Toscano (2011). *El jardín Heian: entre la cultura y lo salvaje. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/496>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mesa 79: SOCIEDAD Y NATURALEZA EN PERSPECTIVA HISTÓRICA**Coordinadores:** Claudia Andrea Gotta (CEEMI-UNR)

José María Mendes (ISHIR/CEHIR-UNRN)

Título de la ponencia: El jardín Heian: entre la cultura y lo salvaje**Autor:** Roberto Toscano (FCH-UNICEN)**DNI:** 20408971roberaton@hotmail.com

Autorización para publicar: Si, deseo publicar la ponencia en el CD de las jornadas.

Se puede decir que todo jardín, a lo largo de la historia, ha sido un espacio transicional entre cultura y naturaleza. Revela la tensión producida entre la sociedad y la naturaleza. En mayor o menor medida, lo natural aparece allí domesticado. Por supuesto, hay matices. En el jardín renacentista italiano o en el jardín clásico francés es evidente la abstracción, la geometrización, el predominio de elementos arquitectónicos y escultóricos. Dichos jardines expresan no se alejan demasiado del mundo social. En el otro extremo podemos situar al jardín paisajista inglés, pero sobre todo, es el jardín chino y japonés el que mejor evidencian su carácter naturalista y su apariencia agreste, más allá de que estén lejos de ser espacios no manipulados.

El jardín japonés en sus inicios es el punto de intersección entre la cultura china y la nativa, entre una religión salvacionista y expansiva como el budismo y sus diversas vertientes y el nativo shintoísmo, en ocasiones denominado “religión de la naturaleza”; es el resultado además de una necesaria adaptación al espacio japonés, y de las posibilidades económicas del poder imperial y cortesano, como así también, y esto es fundamental, la manifestación en el espacio de una mirada particular sobre la naturaleza y la posición del ser humano en ella.

Nos abocaremos entonces a desentrañar el proceso de configuración del jardín en sus primeras evidencias tangibles en tierras japonesas, esto es, en el denominado período Heian (794-1185). Este constituye el último período de la época antigua japonesa; luego será sucedido por los períodos de gobierno de facto o shogunados de la época medieval y moderna.

La naturaleza y las visiones religiosas

La fundación en el 794 de Heian-Kyo, “Capital de la paz y la armonía” (actual Kyoto), constituyó la quinta mudanza en 100 años de la sede imperial. La dimensión

relativamente colosal de la misma (casi 2500 hectáreas) teniendo en cuenta el reducido espacio llano japonés, y la demanda de materiales de construcción (principalmente madera) provocaron seguramente efectos de consideración sobre el medio natural. Más aún si tenemos en cuenta las regulares reconstrucciones que tuvieron que realizarse de los edificios, templos y palacios más significativos debido principalmente a incendios, sin soslayar los efectos de fuertes tormentas y terremotos.

No hay datos ciertos sobre tamaño impacto, lo cierto es que para una ciudad que llegó a tener cerca de 100000 habitantes ya a inicios del siglo X, el uso de madera para la construcción, cocina y calefacción debió tener efectos negativos de consideración sobre los bosques de montaña que rodeaban el valle.

Ahora bien, ¿podemos encontrar alguna consideración al respecto de esta “agresión” al bosque en las visiones preponderantes de la época? A grandes rasgos, en la filosofía budista las plantas en general se consideraron tradicionalmente en la categoría de “no sintientes” y antítesis de los “seres sintientes”, dotados de mente y conciencia, de naturaleza búdica y por ende, capaces de convertirse en budas, esto es lograr la iluminación. Paralelamente a la introducción del budismo en Japón en el siglo VI, en China florecieron algunos puntos de vista que tendían a eliminar esa dicotomía, de acuerdo a la visión de que ambas categorías eran partes esenciales de la Realidad Absoluta, y por ende, compartían ambas intrínsecamente la naturaleza búdica. Aunque nos suene ridículo al sacarlo de contexto, hubo graves discusiones filosóficas acerca del estatus ontológico de las plantas y no sintientes en general (incluyendo objetos inanimados) y su capacidad para realizar prácticas espirituales y como resultado, obtener la iluminación, en especial por parte de representantes de la escuela japonesa Tendai aunque también por exponentes de la otra gran escuela del período: el budismo esotérico Shingon. Ambas doctrinas fueron traídas de China a comienzos del período Heian. Esta visión acerca de las plantas tenía sus detractores y es difícil sacar conclusiones acerca de su influencia en la realidad, generando acciones de tipo ambientalista. Luego veremos como se apeló a argumentos más llanos a la hora de proteger o no determinado bosque.

La otra gran mirada es la atribuible a la tradición del Shinto, la religión nativa. Como primera característica encontramos la gran valoración que se tiene por ciertos árboles y la naturaleza en general, animados o inanimados. Aún hoy, cuando visitamos

un santuario Shinto causa admiración el bosque de imponentes Sugi¹ que enmarcan el espacio. Los japoneses iniciaron la edificación de santuarios shinto luego de la llegada del budismo y su arquitectura grandilocuente. Primitivamente y por lo general, se realizaba una simple delimitación del lugar considerado sagrado y para la ocasión de un ritual, casi siempre de tipo agrario. Aunque es difícil situar históricamente el desarrollo de estos cultos en la naturaleza, los indicios e investigaciones definen al shinto primitivo como la etapa del shinto natural, un culto que podríamos definir como animista o politeísta, enmarcado en el escenario agreste.

Es de remarcar que los espíritus de la naturaleza o *kami* se asociaban con determinados animales, rocas y árboles; rara vez se los consideraba a estos como los mismos dioses. Simplemente eran el vehículo del *kami*, su cuerpo. En los santuarios es común ver un gran árbol rodeado con una soga sagrada o *shimenawa*. Ese es el medio con que se marca y se ata al árbol con el espíritu del *kami*, con lo invisible.

La irrupción del budismo significó entonces la introducción de una nueva mirada (o mejor dicho, nuevas miradas) con respecto al mundo vegetal o natural que se superpuso con el sentimiento nativo del shinto. Hubo desde el comienzo intentos de asimilación exitosos, también surgieron los recelos y enfrentamientos que supusieron la llegada de un culto extranjero, por supuesto en el proceso político de centralización encarado como una asociación entre el estado imperial y el budismo, la nueva religión estatal. Desde esa época, el incremento del número de templos budistas, tanto en la capital como en las provincias originó una gran necesidad de madera, especialmente de árboles de gran tamaño. Estos en muchas ocasiones formaban parte de un santuario natural, por lo cual había que justificar su uso de una manera que no creara grandes tensiones. Fueron frecuentes los sueños en donde una divinidad le indica a un monje budista usar la madera del árbol de un santuario. Tales “autorizaciones divinas” formaron parte de necesidades materiales y al mismo tiempo vehiculizaron la conquista religiosa del culto nativo por parte del budismo. En la instancia de la fundación de Heian-Kyo, ese tipo de conflictos lógicamente revivieron, y es en ese contexto que las autoridades budistas expresan un discurso más simple para contrarrestar la reacción. Para dar un ejemplo, en 827, el emperador Junna (786-840) enfermó y los médicos-curanderos explicaron que era como consecuencia de la maldición del *kami* Inari (una deidad del arroz venerada en el sudeste de la capital desde hacía algunos siglos). La

¹ La *Cryptomeria* japónica, es una conífera de hoja perenne que se compara a menudo con la secoya gigante. Alcanza los 70 metros de altura y su tronco puede llegar a los 4 metros de diámetro.

maldición había sido proferida por haberse cortado árboles de su santuario para la construcción del templo Toji, uno de los dos templos iniciales de Heian-kyo, pertenecientes a la secta Shingon. Se solucionó el problema nombrando a Inari protector del Toji y haciéndolo acreedor por ende a ofrendas y culto por ello mismo.

En este sencillo episodio vemos las implicancias que relacionan visiones de la enfermedad, del poder de las instituciones religiosas, los territorios sagrados y sus economías. El problema ambiental o el respeto hacia los árboles por sí mismos no parecen haber sido aquí lo más importante.

Hasta aquí resultará útil retener estas consideraciones con respecto a elementos naturales y además tener en cuenta el fuerte proceso de sincretismo, resultado de la interacción social entre facciones religiosas que tendieron a amalgamarse con el correr del tiempo y las situaciones vividas. Estas manifestaciones religiosas relacionadas con el mundo natural aparecerán en ese espacio transicional que es el jardín de la villa aristocrática.

Heian-kyo, urbanismo y geomancia

Durante el siglo VIII, los continuos cambios de capital eran motivados por lo que comprendían como una “degradación de la energía”. En ocasiones prevalecía la visión shintoísta acerca de la pureza, la muerte era uno de los acontecimientos que contaminaban un lugar, luego, la muerte del emperador urgía la erección de un nuevo sitio. De esa forma se relacionaban intrínsecamente el reinado de un emperador con el nacimiento y desarrollo de una nueva ciudad. Esta costumbre se modificó a fines del siglo VIII, siguiéndose en esa oportunidad el modelo chino de construir capitales permanentes. Desde ese punto de vista la fundación de Heian-Kyo fue todo un éxito ya que permaneció como sede de la corte imperial hasta 1868, año en que la capital se trasladó a Edo, la actual Tokyo.

¿Por qué se eligió ese lugar para asentar la nueva capital? De acuerdo a la cultura aristocrática que había tomado de China gran parte de su bagaje, los conocimientos geománticos fueron determinantes. El *feng shui*, que en Japón se le llama *Fu sui* era una disciplina que permitía conocer o determinar el mejor lugar para instalar una ciudad, una casa, o una tumba. Ese conocimiento de tipo intuitivo estaba estrechamente ligado con el cultivo de las artes de la adivinación y la predicción.

Según la crónica japonesa, cuando el emperador Kammu mandó a un grupo de

funcionarios a inspeccionar el área a unos 35 kilómetros hacia el norte de Nara estos concluyeron al poco tiempo que el lugar era ideal para el emplazamiento de la nueva ciudad ya que cumplía con los requerimientos de la geomancia china.

La cuenca estaba rodeada por montañas por el norte, el este y el oeste, cuyas alturas máximas no superaban los 800 metros de altura y mantenían un promedio de 200. La pendiente desciende suavemente desde el noreste al suroeste, unos 50 metros en 10 km.. El valle se abre al sur. Para los entendidos en geomancia todas estas condiciones aseguraban que los llamados Cuatro Guardianes estuvieran en equilibrio. La configuración de un lugar se describe en base a cuatro animales reales y fantásticos: El Fénix o Pájaro rojo, la Tortuga negra, el Dragón azul y el Tigre blanco. La disposición de los guardianes en un emplazamiento, ya sea una casa o una ciudad es como sigue: la tortuga atrás (norte), el fénix adelante (sur), el dragón a la izquierda (este) y el tigre a la derecha (oeste). Encontrar la configuración ideal entonces consiste en identificar a esos guardianes en el terreno. En el caso de la capital Heian ellos son: el Dragón azul en el este, representado por el río Kamo, la Tortuga Negra que vivía en las montañas del norte llamadas Funaokayama; el Tigre Blanco para lo cual se trajo agua de una vertiente y se la canalizó de manera que corriera paralela al límite oeste de la ciudad; finalmente el Pájaro Rojo (Suzaku) al sur donde se encontraba el gran estanque Oguraique. La Tortuga Negra (las montañas más altas) tiene la función de impedir que el viento más fuerte disperse el *chi*, la energía. El estanque del sur cumple la función de retener la energía. El dragón, relacionado con las aguas en movimiento, fue fácilmente identificado con el río Kamo y las colinas protectoras del este. El tigre blanco es “el que se agazapa” según antiguas fuentes chinas; por esa razón su protección debe ser más baja que la del este.

En un nivel más práctico y comprensible para nuestra mirada occidental, podemos agregar otra característica fundamental para la elección de Heian-Kyo: la disponibilidad de recursos hídricos. Tres ríos atraviesan el valle, además las montañas también proporcionan abundantes vertientes de agua que eran utilizadas en los jardines. Esta situación crea un ambiente protegido por montañas que tiene efectos climáticos concretos. Las mismas crean una barrera que impide la entrada de los fríos vientos invernales. A su vez se establece un ambiente húmedo para que prospere el musgo, elemento tan característico de los jardines.

A nivel urbanístico, la ciudad de Kyoto fue trazada siguiendo el ejemplo de la antigua capital china Chang'an, capital de la dinastía Tang (hoy Xi'an). Como su modelo,

tenía forma de rectángulo; el eje norte-sur era más largo que el este-oeste. El primer eje dividía a la ciudad en mitades iguales y coincidiendo con el mismo se encontraba una avenida, la avenida Suzaku (fénix); que se extendía desde el portal de entrada del palacio imperial hasta el límite sur de la ciudad en el portal Rajoumon². En las ciudades chinas este portal sur era el más importante; como toda la ciudad estaba rodeada por murallas para protegerse de los enemigos externos, era el único acceso a la misma. En Japón, por su condición de aislamiento, las ciudades jamás se amurallaron por lo cual el portal Rajoumon tenía un valor puramente simbólico.

El límite sur de la ciudad estaba custodiado por dos templos situados a cada lado del portal, el templo Saiji en el oeste y el Templo Toji al este. El tendido de las calles de la ciudad se estableció en forma de grilla cuadrículada. En el límite norte de la ciudad se encontraba el palacio imperial que, al igual que la ciudad, estaba orientado hacia el sur. Esta orientación es beneficiosa más allá de toda superstición: en el hemisferio norte resulta lógico asentar edificios, realizar jardines y emplazar los cultivos mirando hacia el sur, por donde el sol hace su recorrido diario.

La ubicación del palacio en el norte de la ciudad tenía una fuerte connotación simbólica de origen continental. En el modelo chino, dicha ubicación era el resultado de una correspondencia cósmica con la estrella polar, la única que parece mantenerse fija en el cielo a través del tiempo. Las constelaciones se mueven alrededor de esa soberana celeste y la analogía con el poder en la tierra es clara; allí todos los asuntos sociales e incluso los fenómenos naturales giran en rededor del emperador. Yendo a una menor escala, el sillón del emperador también estaba situado en el norte del edificio principal del palacio. Tal residencia tenía forma de sillón, con dos alas laterales perpendiculares al salón principal que abrazaban el *niwa*, un gran espacio vacío central cerrado por muros. Esa disposición que protegía de los fríos vientos del norte y se abría a la calidez solar, era la reproducción en una escala menor del auspicioso emplazamiento de la ciudad de Kyoto. El modelo se multiplicaba a su vez en las residencias aristocráticas de la ciudad, solo que en este caso se abrían hacia un jardín con lago e islas que se encontraba a continuación de un pequeño *niwa* propiamente dicho. En esos casos la arquitectura y el diseño de los jardines creaban artificialmente la disposición de los Cuatro Guardianes mencionados. Un seto, un muro, un pabellón, una línea de altos y

² También llamada Rashomon, ese es el título de la película del mismo nombre que le valió a su director, Akira Kurosawa el Oscar a la mejor película extranjera en 1950. La misma está ambientada en la Kyoto del siglo XII.

tupidos árboles se emplazaban como en la escenografía de un teatro para representar a la Tortuga Negra o al Tigre Blanco.

Dada la importancia dada a la geomancia y tomando como ejemplo a la organización imperial de los Tang, se creó en la época Heian una oficina de gobierno llamada Onyo Ryo. La misma formaba parte de lo que modernamente conocemos como Ministerio del Interior, en una burda aproximación por supuesto. Su misión era contribuir a la armonía de la ciudad y el Estado, estudiando las relaciones entre los fenómenos naturales terrestres, los astronómicos y la sociedad humana. Sus prácticas estaban inscriptas dentro de la geomancia, abarcando con ella la astronomía, la astrología, la meteorología, el establecimiento del calendario y diversas formas de predicción. Desde ese macro punto de vista, lo natural y lo humano, el cielo y la tierra, lo animado e inanimado, se contemplaban como un único conjunto que, siguiendo variados preceptos, debería funcionar en armonía.

El jardín, microcosmos de naturaleza y sociedad

En Heian kyo las surgentes eran fácilmente disponibles. La medida estándar de los terrenos de las villas aristocráticas era de 120 x 120 m (tal unidad de mensura se denominaba *cho* y equivale a una hectárea y media aproximadamente). Esas superficies y condiciones físicas posibilitaban a los nobles construir un jardín de tamaño considerable con pequeña cascada y un arroyuelo que se dirigía al estanque. Este se encontraba al sur de la residencia, y era alimentado por la surgente situada en el noreste de la propiedad. Con el tiempo, estos paraísos urbanos llegaron al tope de las posibilidades espaciales de realización, por lo cual se comenzó a buscar lugares en los suburbios. Al pie de las montañas circundantes se realizaron varias villas aristocráticas e imperiales, muchas de las cuales pasaron a ser templos budistas a la muerte de su propietario.

Como cajas encastradas unas dentro de otras, la ciudad se disponía ante el entorno como la residencia al jardín. Todas las residencias aristocráticas del período Heian estaban construidas con el estilo *shinden* (se le denomina así por el nombre de su pabellón principal). Las mismas también se disponían mirando hacia el sur y tenían forma de sillón, ya que dos alas perpendiculares al del *shinden*, que hacía como respaldo, se constituían como los dos brazos del mismo. Lo que abrazaban era precisamente el jardín, punto focal de toda la residencia. Este jardín se componía de un estanque con

islas y vegetación y se desarrollaba inmediatamente por detrás del *niwa*, un espacio vacío de uso originalmente ceremonial y también social situado entre el *shinden* y el jardín.

Los antiguos japoneses llamaban a ese espacio ajardinado, que tanto se identificaba con la naturaleza del país en sí, con una pequeña palabra compuesta: *senzui*, montaña y agua, derivada de la china *shanshui* con idéntico significado. La expresión usada antiguamente cuyo concepto era similar al del término naturaleza era *shotoku no senzui*, significando *shotoku* algo así como la constitución innata o esencial. Por ello *senzui* en una de sus acepciones terminó denotando íntegramente a la concepción de naturaleza. El motivo resulta obvio para el japonés: la montaña - agua se impone a sus sentidos. Preponderan sobre el resto de los elementos físicos que la componen. Constituyen su esencia. Podríamos decir que para el habitante del archipiélago, su naturaleza inmediata es la naturaleza por excelencia.

El primer tipo de jardines en la larga historia del jardín japonés es entonces el denominado paradisíaco, con estanque, islas, puentes, un conjunto de plantas, rocas y elementos arquitectónicos. El mismo, más allá de su evidente naturalismo, está lejos de ser una mera circunscripción de un espacio salvaje, al contrario, la mano humana ha actuado con arduo esmero y dedicación para lograr ese efecto. No por ello es una réplica de la naturaleza, sino que el diseño del jardín sigue los lineamientos de estructuras naturales, que a su vez, fueron elegidas por su carácter y belleza.

Una fuente excepcional para el estudio del jardín de la época y sus características estéticas y proyectuales, como así también sus connotaciones geománticas y religiosas es el Sakuteiki, o Tratado sobre la realización de jardines. Es el texto conocido más antiguo a nivel mundial que trata sobre el arte de los jardines en forma exclusiva³. Podríamos decir que el Sakuteiki abarca amplios aspectos del diseño, siempre y cuando consideremos dentro del mismo cuestiones mágicas y religiosas que escapan a la concepción y práctica contemporánea.

Su autor fue Tachibana no Toshitsuna (1023-1094), miembro de una de las cuatro grandes familias de la época Heian, junto con los clanes Fujiwara, Genji y Heike. Para la época de la confección del Sakuteiki, el clan Tachibana había perdido buena parte del poder que ostentaba siglos atrás, la familia Fujiwara detentaba la autoridad

³ Las referencias textuales más antiguas sobre el arte de los jardines aparecen en el siglo I con las cartas de Plinio el Joven, aunque se refieren al cuidado de la villa agrícola en general con su sector de jardín ornamental.

política gracias a su imbricada relación con la familia imperial. Los linajes con sus diferentes ramas estaban muy entremezclados por haber proporcionado varias emperatrices, por ende, madres imperiales. Toshitsuna aparentemente fue en realidad un hijo ilegítimo de Fujiwara no Yorimichi (992-1074), regente por varias décadas, adoptado por un gobernador de provincia. Alcanzó el cuarto rango en la corte y se desempeñó como Director de la Oficina Imperial de Construcciones, la cual tenía a su cargo también la creación y mantenimiento de los jardines. Lo importante es tener en cuenta el marco relacional de Toshitsuna para comprender el vasto campo de acción que poseía en los más altos niveles de la sociedad japonesa, condición de su labor como diseñador de jardines y fuente de los conocimientos esotéricos que poseía al respecto.

Así es, el Sakuteiki expresa un conocimiento secreto que se transmitía oralmente de maestro a discípulo desde hacía varios siglos. Su base se corresponde con el arte chino del jardín, que había ingresado a Japón supuestamente en el siglo VI o VII. De todas formas, ya en la época de Toshitsuna el arte paisajístico presentaba rasgos originales de la cultura nativa. Idéntico proceso se había dado en casi todas las facetas de la cultura, en particular desde la interrupción de los lazos diplomáticos y comerciales a mediados del siglo IX y más aún con la caída de la dinastía Tang en el 907 y la posterior disgregación política.

De haberse perdido el Sakuteiki, quizás tendríamos otra visión del jardín Heian, ya que de todos los elementos compositivos que destaca el más importante no encaja con nuestra imagen de jardín verde: se trata de la roca. El tratado comienza con la frase: *ishi wo taten koto*, que se puede traducir como “el arte de asentar las rocas”. Esa es la definición de jardinería para la cultura japonesa; el buen jardinero-paisajista, es aquel que posee todos los conocimientos acerca de donde y como colocar las rocas. No se trata de simple técnica, la intuición es fundamental. Tachibana advierte al lector que se debe “seguir el requerimiento de la roca”. Esto hay que comprenderlo en el marco antes explicitado de una cultura que considera sagrada a la naturaleza, o mejor dicho, ciertos árboles, montañas y rocas son especiales porque allí reside lo divino.

En el caso de las rocas, cada una tiene su carácter particular, admiten determinada agrupación, deben situarse en el lugar preciso y su forma puede representar a determinada deidad budista. Así rocas solitarias, agrupaciones que delinean cascadas y otras composiciones dispuestas sobre montículos artificiales o en el estanque, pueden representar lugares santos de la tradición, deidades y tríadas budistas, formadas por un Buda y sus dos ayudantes de acuerdo a la convencional representación iconográfica.

Dice el Sakuteiki al respecto: “Todas las cascadas son ciertamente expresiones de una Trinidad Budista: las dos rocas de los costados, a la izquierda y derecha de la roca dominante, probablemente representa a los ayudantes de Buda...”(p.175). En el capítulo referente a tabús, aconseja lo siguiente: “No coloques una Trinidad Budista de manera que mire directamente a la residencia principal. Pon su cara ligeramente hacia un lado. Violar este tabú es terriblemente desafortunado”(p.189). En los anteriores fragmentos aparece claramente el simbolismo religioso de ciertas composiciones y su presencia viva en el jardín, ya que tienen la fuerza (de acuerdo a la visión que transmite el autor del Sakuteiki) de provocar efectos negativos. Las composiciones triádicas, que a cualquier observador profano solamente le llamarían la atención por su cualidad estética, constituyen la marca en el jardín de la religión dominante y de la connotación mágica que puede tener la misma.

El Sakuteiki también revela la importancia dada a la geomancia, la cual trata básicamente de determinar el flujo correcto de las energías telúricas, llamadas *ki* en japonés, evitando o minimizando por un lado las interrupciones y por el otro incorporando o favoreciendo disposiciones que aseguren su natural y libre recorrido. Esas disposiciones atañen a la ubicación de determinadas especies de árboles, de ciertas rocas y el origen y dirección del curso de agua en relación a la residencia. Dice el Sakuteiki: “Cuando uno trata de seleccionar un sitio con correctas condiciones geománticas, hay que recordar que el lugar sobre la izquierda de donde fluye el agua es llamado la Tierra del Dragón Azul”(p.176). El dragón azul es una de las correspondencias cardinales de la geomancia. La aplicación práctica se refiere en el párrafo que le sigue:

De acuerdo a las escrituras, se considera a la curva interna del arroyo del jardín como el vientre del dragón. Feliz aquel que construya su casa sobre el vientre del dragón. Opuestamente, el exterior de la curva es la espalda del dragón y se considera muy infortunado (p.176).

Aquí vemos como diversos contenidos que hacen al diseño del jardín se entrelazan con el porvenir del dueño de la residencia, el cual representa el papel humano en relación al mundo, incorporando en esa visión tanto lo visible o lo material como lo invisible. Este último aspecto se centra en la idea del *ki* y tiene el peso suficiente en esa sociedad para ser tomado en cuenta tan seriamente como consideramos hoy los saberes

técnicos de un arquitecto a la hora de construir una casa. Podemos resumir que el Sakuteiki no era un mero compendio de supersticiones, sino un manual de diseño paisajístico concebido según la cosmovisión imperante en la época Heian, según la cual todos los niveles de la realidad están profundamente imbricados.

En cuanto a la relación entre arte paisajístico y naturaleza, el tratado es muy claro al inducir la constitución en el espacio relativamente menor del jardín un mundo vasto y silvestre: “Selecciona varios lugares dentro de la propiedad de acuerdo a la forma del terreno y el lago, y crea una atmósfera sutil; reflejando una y otra vez la propia remembranza de la naturaleza salvaje” (p.153)

Como condición importante del arte paisajístico, se expresa la idea de imitar a la naturaleza en las expresiones más apreciadas por los antiguos nipones, no lo natural por sí, y además con la condición de poner en juego la creatividad particular: “Visualiza los paisajes famosos de nuestro país y comprende sus puntos más interesantes. Recrea la esencia de esas escenas en el jardín, pero hazlo en forma interpretativa, no estricta”(p.153).

La antigua urbanización de Heian-Kyo permitía a la población poder observar claramente el paisaje conformado por las colinas boscosas que envolvían la ciudad. Ese entorno y la introducción del mismo en la ciudad mediante los jardines, eran fuente de inspiración para las artes, practicadas claro está por quienes pertenecían a la aristocracia. Distintas artes reproducían los cambios estacionales, tan marcados en el archipiélago. En el jardín podía uno contactarse con la naturaleza salvaje y sus ciclos en una forma más plena, confortable e ideal, ya sea viendo los cerezos en flor, la coloración otoñal, la nieve invernal o la luna llena en diferentes épocas del año.

Era justamente lo que cambia, el acontecimiento de la naturaleza, aquello que era tomado como uno de los temas principales por el arte textil, la pintura y la poesía fundamentalmente, y todo ello en el espacio más cercano donde se relacionaba la aristocracia Heian con la naturaleza: el jardín.

Desde lo más minúsculo como cultivar un bonsái, pasando por la composición de un pequeño jardín semicerrado adosado a la habitación de descanso, hasta la realización del gran jardín meridional con estanque, los aristócratas introdujeron en su espacio cotidiano un receptáculo de naturaleza, aunque artificializada. La presencia del jardín, independientemente de su tamaño potenciaba el arte de la poesía, hasta puede decirse que se realimentaban mutuamente, y ambas artes contribuían al desarrollo cultural y a la edificación de un placer estético en la antigua capital.

Prácticamente ninguno de los jardines y residencias del período Heian han quedado en pie. Una de las pocas construcciones y jardines que se pueden contemplar hoy es el del templo Byodoin en Uji, a escasos kilómetros de Kyoto. Originalmente fue una villa rural propiedad de Fujiwara Michinaga, a su muerte fue reconvertido en templo budista por su hijo Yorimichi en 1052. Es de destacar que este último fue el padre del autor del Sakuteiki.

El jardín y el conjunto arquitectónico recrean un mundo ideal de naturaleza religiosa. Estaban inspirados en el paraíso de Buda Amida, una entidad eje de la devoción de la Escuela Budista de la Tierra Pura, la cual continúa en la actualidad. En los templos de la misma se recreaba a través de la exuberancia vegetal, el lago, los animales y su delicada arquitectura, ese paraíso al que eran conducidos los devotos al morir, emanando así una naturaleza cercana a lo metafísico. El templo y el jardín que la rodea es una especie de espacio transicional entre este mundo y el otro.

Este complejo sirve de referencia para tener un vislumbre del jardín Heian pero hay que observar que a diferencia de las residencias seculares, el jardín de los templos amidistas se encuentran al este de la edificación, ya que el oeste donde se encuentra el templo es el punto cardinal donde en la cosmología de la escuela se encuentra la Tierra Pura.

Más allá de este ejemplo vivo del jardín Heian, casi la totalidad de las evidencias pertenecen al campo literario. A través de su estudio es posible reconstruir el aspecto que mostraban esos espacios y más que nada descubrir las actividades de la nobleza que se realizaban en los mismos e inspirados a su vez por ellos. Una de las más conocidas es el Genji Monogatari atribuido a Murasaki Shikibu, en menor medida podemos citar el denominado Libro de la Almohada, de Sei Shonagon entre otros.

El Makura no Soshi o Libro de la Almohada fue compuesto hacia el año 1000. Comprende vivencias íntimas, observaciones y descripciones de la vida cortesana, como así también apuntes sobre lugares, árboles, flores, festivales y pequeños viajes, entre otros. El padre de Sei Shonagon fue un noble reconocido como poeta, Kiyohara no Motosuke. Ella se casó o convivió con un integrante de la familia Tachibana y también se la relaciona con integrantes de la familia Fujiwara.

Fue dama de honor al servicio de la Emperatriz Teishi o Sadako, primer consorte del Emperador Ichijo (980-1011), monarca con el cual la cultura Heian llega a su cenit, al igual que el poder de los regentes Fujiwara. Ichijo fue conocido por su predilección por la música y la literatura; no es casual que bajo este emperador se produjeran obras

como las citadas ya que se organizaban en el ámbito cortesano próximo a la pareja imperial verdaderos salones culturales. La segunda consorte de Ichijo fue Soshi, a cuyo servicio encontramos a la dama de honor Murasaki Shikibu.

Estamos ante unas circunstancias difíciles que el Libro de la Almohada no parece expresar. El reinado del emperador Ichijo enfrentó varios problemas de diversa índole, primero un gran tifón en el 989, luego una epidemia en el 995 acabó con la vida de una decena de nobles influyentes. Entre ellos se encontraba el padre de la emperatriz Sadako; por el recambio político que advino luego, una nueva consorte fue dada al emperador en el 1000. Esa situación anómala concluyó con la muerte de la primer emperatriz al dar a luz ese mismo año. Esas circunstancias oscurecieron los últimos años de la vida de Sei Shonagon, aunque su obra tiene un matiz por lo general alegre ya que se concentra en su etapa como dama de honor.

Las múltiples imágenes de la naturaleza que transmite Sei Shonagon en sus misceláneas demuestran una gran sensibilidad hacia el entorno, incluyendo el itinerario del sol y la luna, de las estaciones, los diferentes momentos del día, árboles y sus floraciones, determinados montes, llanuras, bosques, mares, estanques, ríos, cascadas, hierbas, flores silvestres y cosas que le conmueven, cuando “Tarde, en otoño, las gotas de rocío que brillan como perlas de todo tipo sobre las cañas del huerto”(El libro de la Almohada, p.250) o “al anochecer, cuando el viento sopla entre los bambúes, al borde del río”(p.250), y también,

Una choza destartalada donde trepa y se engancha el lúpulo, con un jardín donde crecen a porfía la artemisia y la malva loca, cuando el claro de luna las ilumina sin dejar un rincón umbrío y el viento dulcemente sopla (p.251).

Sacando el texto fuera de su ámbito de producción, podríamos imaginarnos que la autora vive en un ambiente rural pero no, la mayoría de los escritos está tomando como referencia el mundo pequeño del palacio y alguna que otra excursión a los suburbios de la ciudad. Además, la autora demuestra un profundo conocimiento de infinitas variedades vegetales con sus particularidades de momento y color de floración, tamaño, color de las hojas, usos y localización. En todo caso, nunca hay alusiones a la naturaleza en su totalidad, sino a sus múltiples expresiones cotidianas, cíclicas o extraordinarias.

Diversas situaciones retratadas hacen posible reconstruir los diversos elementos paisajísticos existentes en el palacio, como pequeños jardines particulares y agrupaciones de árboles, arbustos y enredaderas apreciados por su floración, vallados de bambú y setos que delimitan diferentes espacios. También hay menciones de los jardines imperiales y otros jardines palaciegos.

Varios segmentos del texto denotan la confluencia de elementos naturales y culturales, como la escena palaciega en primavera cuando de repente ven los cerezos en flor y tienen que recitar los primeros poemas que les vengan a la mente, ante la presión del Emperador. Así el acontecimiento primaveral se convierte en paisaje para el séquito de damas de la corte que contemplan desde la residencia, gracias a su arquitectura abierta al exterior. La imagen les remite a la memoria de viejos poemas clásicos, que se ven obligadas a expresar en una mezcla de competición, examen y entretenimiento literario. Lo naturaleza simplemente ha sido el disparador de múltiples imágenes mentales que se suceden con el trasfondo fuera de foco de los cerezos en flor.

Un pasaje mínimo revela el proceso contrario, el de la naturaleza que se aprecia gracias a la poesía. Sei Shonagon comienza afirmando que “la flor del peral es la cosa más prosaica y vulgar del mundo (...) puede compararse al rostro de una mujer sin atractivos...”(p.117). Pero como los chinos admiraban la flor se vio estimulada a examinarla más de cerca, descubriendo sutiles características que le hicieron cambiar de opinión. Otras especies son valiosas para Sei Shonagon por su contenido mítico-religioso, como las flores de la Pawlonia o Kiri, ya que allí anida el ave fénix, según un mito taoista.

Así poesía y naturaleza, naturaleza y poesía se alimentan la una a la otra, desplegando una cultura altamente sensible, al menos según se desprende del relato de Sei Shonagon y Murasaki Shikibu.

Murasaki Shikibu, autora del *Genji Monogatari*, caracterizada como la primer novela de tono moderno, perteneció a una rama menor del clan Fujiwara. Por sus dotes literarias fue tomada en cuenta por Fujiwara Michinaga para servir a la segunda emperatriz, que sucedió a Sadako: Fujiwara Akiko o Shoshi (998-1074). La obra fue escrita durante su período en la corte, a partir del año 1004 y se continuó hasta su muerte, basándose en hechos, espacios y personajes reales. Entre los posibles nobles que pudieron inspirar al personaje del príncipe Genji, se encuentra el hermano de Sadako, Fujiwara Korechika (975-1010), quien pasó por algunas circunstancias similares a las encontradas en la historia.

En la obra, los eventos de la naturaleza van de la mano del estado de ánimo de los personajes, la lluvia, la nieve o la oscuridad de las noches frías. Todo ello va conformando un panorama general melancólico reforzado por el énfasis de Murasaki en el paso del tiempo, probablemente inducido por las creencias budistas de su época, que advertían sobre la llegada del *mappo*. El *mappo* era la época de la decadencia de la Ley budista, una época de caos y oscuridad que se manifestaba en la forma de epidemias, hambrunas, conflictos y catástrofes naturales.

Muchos de los títulos de los 54 capítulos en que ha sido agrupada la obra hacen referencia a árboles, flores, acontecimientos naturales, estaciones, la naturaleza es tanto escenario como agente del drama que se desarrolla. En el capítulo titulado “Mariposas” por ejemplo se describen diversos jardines con sus lagos, colinas artificiales, canteros, setos, canales, cascadas, pabellones, islas, rocas, diversidad de árboles, arbustos y flores. Esos son los componentes de la mansión Rokujo, situada cerca del límite este de la capital, la cual refleja el esplendor de los años de madurez de Genji. En la novela un completo panorama de los jardines palaciegos se va desplegando al punto de poder reconstruir un plan general que coincide con la organización puntualizada anteriormente cuando nos referimos a la geomancia. Gunter Nitschke (1999) ha advertido que, en relación a los jardines descritos en el capítulo “La Doncella” se desprende que:

...el príncipe Genji ve a sus damas como personificaciones de sus jardines preferidos (...) y que ha proyectado su palacio como un mandala⁴. Los cuatro jardines de sus cuatro damas preferidas se orientan de acuerdo con la dirección de su estación (p.52).

A cada dama le correspondía una estación del año y cada una tenía un jardín, localizado no en cualquier lugar arbitrario sino en el que le concernía de acuerdo a las leyes geománticas. De allí que Wybe Kuitert haya concluido al respecto que el detallado recorrido narrativo de los jardines palaciegos no constituyan una simple convención literaria, sino la pura descripción de una realidad. Una realidad que le resultaba cercana a Murasaki y de donde podía nutrirse para transmitir con infinita cantidad de elementos, tanto la disposición de los jardines como las actividades que se realizaban en ellos y las

⁴ Las representaciones geométricas del cosmos utilizadas en técnicas de meditación originadas en la India antigua.

sensaciones que provocaba en los afortunados y poderosos que habitaban en las residencias aristocráticas.

La palabra que aparece repetidas veces en la novela y que puede resumir el tipo de relación entre el ser humano y la naturaleza en la época Heian es *aware*, que se puede traducir como intensidad, sensibilidad, sentimiento. De allí deriva la expresión *mono no aware*, acuñada en el siglo XVIII por el erudito Motoori Norinaga, que se traduce como la sensibilidad de las cosas. Mono no aware, en el contexto que estamos estudiando, indica la sensibilidad, la mesurada sorpresa de lo inesperado, en donde uno toma conciencia de la transitoriedad y fragilidad del mundo, despertando el sentimiento de melancolía que impregnó el refinado mundo aristocrático del período Heian.

Hacia fines del siglo XI, el emperador Shirakawa (1053-1129) hizo construir una gran villa al sur de la capital, a escasos 10 km del Palacio Imperial. El lugar estaba cercano a la confluencia de dos ríos y aportaba una vista amplia del valle. La obra fue expandida por su nieto, el emperador Toba (1103-1156), llegando a alcanzar casi 200 hectáreas, una superficie relativamente grande para Japón. Disponía de un gran lago artificial de 50 hectáreas, y varios pabellones que se levantaban al norte del mismo, siguiendo la disposición tradicional “mirando” hacia el sur. Excavaciones efectuadas en la década del 60 debido a la pronta urbanización del área revelaron aspectos de su diseño. Sin embargo, lo que nos importa aquí son otro tipo de fuentes, que muestran las variadas relaciones con el entorno natural que desarrollaban los nobles que visitaban la villa.

A diferencia de los ejemplos anteriores, donde apelamos a un tratado, un diario y una novela, se pueden reconstruir diversos acontecimientos de la villa Toba gracias a los waka, poemas clásicos japoneses de 31 sílabas que se desarrollaron especialmente en el siglo X luego de la interrupción de las relaciones con China.

Algunas decenas de waka referidas a la villa Toba, ya en el último lapso del período Heian, revelan entre otras cosas, la predilección por las escenas otoñales, a diferencia de la poesía china donde existe una clara opción por la primavera. En el Genji Monogatari podemos encontrar otra alusión al respecto de esa diferenciación. También demuestran los poemas realizados en la villa el aprecio de los antiguos japoneses por el aroma de las flores del cerezo, sensibilidad que no ha perdurado, a diferencia de la apreciación visual de la floración.

Por los poemas de la villa desfilan imágenes del espejo de agua del gran lago, recorridos en botes y contemplaciones de la luna, cuadros de la flora nativa, de infimas

flores y hierbas silvestres. No todo era placentero, en las afueras de la capital Heian el contacto con las fuerzas de la naturaleza era más duro. Un noble escribe acerca de su escape a la villa para salirse de la ajetreada vida capitalina, y lamenta que una tormenta haya hecho la vida más dificultosa.

Resultan interesantes las actividades que proyectan la mirada hacia el exterior de la villa, mediante excursiones fluviales a lugares reconocidos por su belleza escénica en las cercanías de la capital o a la cercana Uji, para visitar el Templo del Fénix.

Otra actividad que ligaba al habitante de la villa con el entorno silvestre ejemplifica la articulación del triángulo naturaleza, poesía y jardín. Nos referimos al Senzai-awase, el cual Ito y Kawarada caracterizan como “la recreación ideal al aire libre, o juego natural, por movilizar los cinco sentidos como también el intelecto. Tales actividades mejoraron la conexión entre el jardín y el entorno natural del cual estaba separado por un muro”(2000, p.254).

El Senzai-awase era un concurso en donde dos grupos de nobles competían debiéndose internar en el campo en busca de flores silvestres que luego plantaban en pequeños jardines situados delante de los pabellones residenciales. También recolectaban insectos como grillos para luego introducir su sonido en el jardín. Luego llegaba el turno de la poesía, los participantes componían poemas que exaltaban los jardines realizados. Un jurado evaluaba tanto la composición del jardín como la calidad de los waka.

De esa forma el adentro y el afuera, lo natural y lo construido, naturaleza y cultura se entremezclaban, los concursos incrementaban el conocimiento y la conciencia del entorno, incorporándolo a su universo de significados mediante la poesía. La composición de wakas inducía a profundizar la observación y cultivar la sensibilidad hacia el medio natural, al mismo tiempo que el diseño del pequeño jardín particular fomentaba el sentido estético. En este último la naturaleza quedaba domesticada y con el poema surgía una necesaria mediación que paradójicamente, acercaba al objeto, pero este se confirmaba como tal, ablandando el nexo con la naturaleza real. Lo natural se transformaba en creación cultural.

Así hemos visto como en la composición del jardín intervienen elementos no visibles que pertenecen al campo religioso y filosófico, como así también a la disciplina altamente valorada del Fusui o geomancia.

También aflora en la historia trazada factores que hacen a la identidad japonesa y su ansia de perfeccionar lo incorporado del continente, generando construcciones culturales novedosas y particulares, intrínsecas a su propio espacio y desarrollo social y cultural.

Finalmente, el jardín japonés del período Heian constituye el lugar por excelencia donde los miembros de la aristocracia intentaban recrear la naturaleza y se contactaban con ella, utilizándolo como espacio de esparcimiento e inspiración para la creación cultural, especialmente la poética. Por tal motivo el jardín es una zona donde se producen múltiples intercambios, en el cual parecen ir de la mano los acontecimientos naturales con los eventos y estados internos humanos; es un espacio de transición, entre el mundo salvaje y el mundo urbano, entre naturaleza y cultura.

Referencias Bibliográficas

Badala, L. y Toscano, R. (2009). *Mito y simbolismo en el jardín japonés*. Rosario: Hipólita Ediciones.

Ito, T. y Kawarada, M. (2000). *Environmentalism in Japanese Gardens*. En Conan, M. (Ed.), *Environmentalism in Landscape Architecture* (pp. 245-268). Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Kuck, L. (1986). *The world of japanese garden*. New York: Walker/Weatherhill.

Nitschke, G. (1999). *El jardín japonés*. Colonia: Taschen.

(1994). *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*. Singapur: Academy ED.

Pinto Román, I.A., Gavidia Cannon, O. y Shimono, H.I. (Trad.y Ed.) (2002). *El libro de la almohada de la dama Sei Shonagon*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rambelli, F. (2001). *Vegetal Buddhas*. Kyoto: Scuola Italiana di Studi sull'Asia Orientale.

Satori Bhante, B. (1985). *El Shintoismo*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones.

Shikibu, M. (1255). *The Tale of Genji* (Trad. Seidensticker, E.) New York (1976): Alfred Knopf.

Takei, J. y Keane, M.P. (2001). *Sakuteiki, Visions of the Japanese Garden*. Boston: Tuttle Publishing.

Theodore de Bary, D.K. (Ed.) (2001). *Sources of Japanese Tradition* (2a ed.) New York: Columbia University Press.

Yamakage, M. (2006). *The essence of shinto*. Tokyo: Kodansha Internacional.

Young, D. y M. (2005). *The Art of the Japanese Garden*. Singapur: Tuttle Publishing.