

LA BELLEZA DEL DEVENIR NATURAL: APROXIMACIÓN (EST)ÉTICA A LAS ESTACIONES Y A LA RELACIÓN ENTRE SER HUMANO Y MUNDO NO-HUMANO EN ORIENTE

THE BEAUTY OF BECOMING IN THE NATURAL WORLD: AN
(AESTH)ETHICAL APPROACH TO THE SEASONS AND THE
RELATIONSHIP BETWEEN THE HUMAN AND NON-HUMAN
WORLD IN THE EAST

Aina S. Erice ©*

Investigadora independiente

Resumen: *Aunque los seres humanos compartimos una batería de preferencias estéticas de base biológica, nuestras respectivas culturas modelan el diálogo con nuestro entorno. La siguiente propuesta explora la relación entre Homo sapiens y naturaleza desde la óptica oriental (sobre todo japonesa), en la que el goce estético no puede desligarse del devenir natural, del ciclo estacional... temas plenamente afectados por la crisis climática actual. Tomando ejemplos de disciplinas artísticas como la pintura, el diseño de jardines o la ceremonia del incienso, veremos cómo modelan la percepción estética del entorno; cómo, en resumen, cultura estética y naturaleza dialogan en un contexto no occidental.*

Palabras clave: *belleza, estética en oriente, estética japonesa, naturaleza, belleza natural, artes, sentidos, estética del devenir.*

Abstract: *Although humans have a common set of aesthetic preferences rooted in our shared biology, culture also shapes the dialogue with our environments. The present work explores the relationship between Homo sapiens and nature from an oriental*

* La autora retiene el copyright de este trabajo y acuerda conceder una licencia de reproducción CC BY 4.0 a la revista Estudios Filosóficos. No se ha recibido financiación alguna para la elaboración del siguiente trabajo.

(mostly Japanese) perspective, in which aesthetic enjoyment is inextricably bound with natural becoming and the seasonal cycles —both issues strongly affected by our current climate crisis. Taking example from artistic disciplines such as painting, garden design or the incense ceremony, we shall see how these modulate the aesthetic perception of the environment; how, in short, aesthetic culture and nature dialogue in a non-Western context.

Keywords: *beauty, oriental aesthetics, Japanese aesthetics, nature, natural beauty, arts, senses, aesthetics of becoming.*

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.

—William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (1793)

Should we look at the spring blossoms only in full flower, or the moon only when cloudless and clear? To long for the moon with the rain before you, or to lie curtained in your room while the spring passes unseen, is yet more poignant and deeply moving. A branch of blossoms on the verge of opening, a garden strewn with fading petals, have more to please the eye.

—Yoshida Kenkō, *Tsurezuregusa* (s. XIV; trad. Meredith McKinney)

1. INTRODUCCIÓN

Mis estudios se desarrollaron en el mundo de las ciencias naturales occidentales y, aunque la historia nos enseña que son hijas de la filosofía, durante los últimos siglos no hemos cuidado mucho esta relación materno-filial, relegándola casi al olvido. Así pues, las siguientes páginas no pretenden hilvanar tesis innovadoras sobre el argumento de la intersección entre estética y naturaleza, sino más bien ofrecer una visión como investigadora interesada en el mundo de las artes y la belleza, amante de la naturaleza, y admiradora (además de estudiante *amateur*) de las culturas orientales, más concretamente la japonesa.

Según relata la historia de la filosofía occidental, la Estética como disciplina cristalizó a mediados del s. XVIII, con la publicación en 1750 de la obra *Aesthetica*, de Alexander Gottlieb Baumgarten. Más o menos por aquel entonces nacía también William Blake, artista y místico inglés quien afirmó que, una vez limpias, las “puertas de la percepción” que son nuestros sentidos nos permitirían aprehender el Infinito de la realidad. Sin embargo, Blake no parece haber imaginado tal proeza como algo sencillo —“un paño húmedo con líquido limpiacristales, un poquito de brío, y listos”—, pues a continuación

añade que el ser humano percibe todas las cosas “a través de las aberturas de su caverna”.

Imagino esta caverna en clave platónica como un lugar de oscuridad y de ignorancia, iluminado de vez en cuando por un rayo de luz mediante esos resquicios sensoriales que, según muchos filósofos de la tradición occidental, nos proporcionan un conocimiento sumamente imperfecto de la realidad.

Salvo excepciones, y apoyándonos en la intuición clásica¹, diremos que todo *Homo sapiens* posee cinco sentidos: tacto, gusto, olfato, oído y vista. A través de ellos percibimos la realidad que nos circunda, y la evaluamos según criterios que podríamos llamar *estéticos*, si nos atenemos al sentido literal de la palabra en griego αισθητικός: *aisthetikós*, “relativo a la experiencia sensible”, “susceptible de ser percibido por los sentidos”. A nivel evolutivo, estos criterios son fundamentales para la supervivencia de los seres vivos y los ecosistemas que conforman: de ahí que en biología hablemos de un sentido estético funcional, que está al servicio de la *fitness* evolutiva. Lo bello es atractivo, agradable a los sentidos, y a menudo está correlacionado con algún carácter cuya selección positiva tiene ventajas para los organismos vivos. No tiene cabida aquí el “desinterés” kantiano o la eliminación del factor utilitario que tanto peso tuvo a la hora de definir la experiencia estética en la filosofía occidental, y corren ríos de tinta sobre las bases biológicas que apuntalan nuestras ideas y preferencias canónicas sobre lo bello², desde índices de simetría hasta ratios de proporcionalidad en rostros juzgados más o menos atractivos³.

Desde este punto de vista, pues, podríamos decir que el mundo natural es la cuna y razón de ser de la estética. Sin embargo, es innegable que hace mucho tiempo que los seres humanos vamos más allá del hecho meramente fisiológico y declinamos la idea de belleza en un sinfín de modos distintos, enredándola –oponiéndola, combinándola, etc.– con otros conceptos altamente complejos como pueda ser el placer sensual o las artes.

Los discursos sobre la belleza, las artes y la experiencia sensorial están presentes desde la raíz misma de la tradición filosófica en occidente, hallándose ampliamente elaborados en los diálogos platónicos. Con todo, las argumentaciones de Platón a veces toman derroteros sorprendentes para las mentes poco

¹ A pesar de que la mayoría de tradiciones admiten la existencia de cinco sentidos en los seres humanos, existen culturas que añaden alguno u otro más, como la propiocepción (capacidad de sentir la posición relativa de nuestro cuerpo, ligada al equilibrio y al movimiento; para su inclusión tradicional como “sexto sentido” en culturas africanas, véase Henry John DREWAL, “Senses in Understandings of Art”, en *African Arts* 38, n. 2 (2005) 1–96. <http://www.jstor.org/stable/3338079>.

² Véase un resumen en Ronald De SOUSA, “Is Art an Adaptation? Prospects for an Evolutionary Perspective on Beauty”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, n. 2 (2004) 109–18. <http://www.jstor.org/stable/1559195>.

³ Pamela M. PALLET, Stephen LINK y Kang LEE, “New “golden” ratios for facial beauty”, en *Vision Research* 50, n. 2 (2010) 149–154. <https://doi.org/10.1016/j.visres.2009.11.003>.

versadas en la materia, como puede suceder con su juicio sobre las artes (muy negativo) *versus* el ideal de Belleza que se ensalza, por ejemplo, en su *Banquete*⁴.

Pese a los milenios que nos separan de la Grecia clásica, la sombra de Platón es muy alargada, y nuestra tradición filosófica es heredera de muchas de sus ideas y axiomas de base, ya sea de forma parcial o total, consciente o inconsciente. Es corriente asumir, por ejemplo, que la Belleza existe como un ideal atemporal, una verdadera Forma platónica que se eleva por encima de su contexto y permanece inalterada. Incluso cuando admitimos que los cánones de belleza han cambiado a lo largo del tiempo, no ponemos en duda la existencia del canon mismo: su *contenido concreto* será variable, pero ello no atenta contra la validez de un ideal abstracto de Belleza (las características que una persona de Albacete juzgaba hermosas en el s. X quizá conformasen un canon de belleza algo diferente del nuestro, pero siempre canon abstracto será). Lógico e intuitivo, ¿verdad?

No obstante, esta concepción no es tan universal como podríamos pensar. Ilustrativa me parece al respecto la anécdota de un profesor de agronomía que se embarca en una encuesta informal para averiguar qué animales se consideraran más bellos⁵. Las respuestas que recoge en Estados Unidos son, para sensibilidades occidentales como la mía, bastante típicas: el animal más bello es el león, o el caballo, o el antílope. Pero al repetir el experimento en Japón, la cosa se complica: la gente no solo encuentra difícil la pregunta, sino que, cuando por fin da una respuesta, esta suele adoptar una forma distinta, algo así como “Veamos... ¿tal vez una bandada de pájaros que alzan el vuelo al atardecer?”⁶

Frente a una elección guiada por una idea de belleza animal abstracta y “absoluta”, se perfila una sensibilidad que presta más atención al contexto, a las circunstancias concretas que rodean al juicio estético; y al pobre encuestador le surgen serias dudas sobre cuán acertadas o adecuadas serían las comparaciones entre ambas modalidades de respuesta, si parten de concepciones de “belleza” tan distintas entre sí.

Así sucede que, de repente, una idea que nos parecía evidente empieza a no serlo tanto, los límites de su definición se emborronan, y nos damos cuenta de que las traducciones, por prácticas que resulten, dividen la realidad en

⁴ Nickolas PAPPAS, “Plato’s Aesthetics”, en ed. Edward N. ZALTA (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Otoño 2020), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/plato-aesthetics/>>.

⁵ Curiosamente, en el mundo de la conservación biológica se comenta el impacto que tiene la belleza o el carisma de determinados seres vivos a la hora de lograr financiar programas para su protección: es más fácil que la gente se emocione y quiera salvar de la extinción a un oso panda o a un lince que a un escarabajo (e idéntica tendencia existiría con el reino vegetal).

⁶ “Let me see ... maybe a flock of birds taking wing against the sunset?”. Citado en Shūji TAKASHINA, *The Japanese Sense of Beauty*, 1ª ed inglesa, Tokyo, Japan Publishing Industry Foundation for Culture (JPIC), 2018, p. 174.

fracciones de tamaño quizá parecido, pero cuyos bordes no siempre coinciden del todo.

Si ya podemos intuir esta imprecisión en las traducciones cuando manejamos lenguas que pertenecen, *grosso modo*, al mismo entorno cultural, ello resulta incluso más evidente cuando atravesamos los confines de nuestra cultura. Al sumergirnos en un contexto ideológico, filosófico y lingüístico independiente, el esfuerzo de traducción, así como el riesgo de caer en imprecisiones más o menos graves, es siempre mayor. Tal peligro aumenta, además, si tomamos una cultura que ha desarrollado *su* propio edificio conceptual sobre la belleza, las artes, la naturaleza y la ética.

Con todo, creo que vale la pena correr el riesgo si por el camino logramos enriquecer nuestra visión con una óptica, diría yo, complementaria a la occidental. Para ello, y aunque podríamos analizar un sinfín de tradiciones distintas, aquí me centraré en oriente y, más concretamente, en Japón, por ser la cultura que (aunque de forma siempre deficiente) mejor conozco; porque hace siglos que el país del sol naciente ejerce una poderosa fascinación sobre occidente; y porque en Japón, como decíamos, no solo se ha articulado un corpus notable alrededor de cuestiones estéticas, sino que estas aparecen indisolublemente vinculadas a la naturaleza, algo que lo convierte en un universo cultural de gran atractivo para mí.

Pero antes de empezar, esbozemos un breve eje cronológico con las principales etapas históricas que mencionaré a lo largo del texto, y sus características más relevantes para el tema que nos ocupa:

- Época Heian (794-1185). Poder político en la corte imperial (Kyoto), en manos de la clase noble (*kuge*). Cultura muy preocupada por el fenómeno estético.
- Época Kamakura (1185-1333). El poder político pasa a la clase guerrera (*buke/samurai*), se traslada la capital a Kamakura. Llegan escuelas budistas como el zen.
- Época Muromachi (1336-1573). Poder político en manos guerreras, pero con intentos por parte del emperador para recuperarlo; capital (la mayor parte del tiempo) en Kyoto. Inestabilidad creciente; consolidación de valores estéticos que hoy identificamos como típicamente japoneses.
- Época Sengoku (1467-1603)⁷. Unidad política fracturada, líderes guerreros en conflicto constante. Se desarrollan disciplinas como el arte del Té o el *ikebana*.
- Época Edo (1603-1868). Poder político en manos de la familia *samurai* Tokugawa, capital en Edo (actual Tokyo); gran estabilidad interna y florecimiento de la cultura, aislamiento autárquico de cara al resto del mundo.

⁷ Aunque la fecha de inicio está bastante aceptada, hay variaciones sobre la fecha final según los textos consultados. Puede observarse un solapamiento entre el fin de la época Muromachi y el período Sengoku. Otra etapa que suele salir al ruedo es la época Azuchi-Momoyama (1568-1600), pero no la incluyo por juzgarla innecesaria para la temática que nos ocupa aquí.

- Época Meiji (1868-1912). Devolución del poder político al emperador, apertura (forzada) a las potencias occidentales, encuentro con el Otro y modernización acelerada del país.

Los nombres y apellidos japoneses en el texto están escritos siguiendo la convención japonesa (primero el apellido, después el nombre).

2. LOS BORDES DESLEÍDOS DE LA TRADUCCIÓN: BELLEZA, ESTÉTICA Y NATURALEZA EN EL MUNDO ORIENTAL

Si imaginamos los idiomas como mapas que inventamos para navegar y comprender mejor la realidad en que vivimos (o algún aspecto de la misma), pronto nos damos cuenta de que tal vez todos los mapas sirvan para cumplir tal cometido, pero no son equivalentes entre sí. Y, allá donde hay conceptos y categorías cuyos nombres resultan fáciles de superponer, otros son increíblemente resbaladizos, como sucede con los que nos ocupan aquí y sobre los que vale la pena detenernos un momento.

Como he mencionado anteriormente, la *estética*, con el significado moderno que le atribuimos dentro del campo de la filosofía, no existía en occidente hasta el s. XVIII. Su aparición es incluso más tardía en Japón, a donde llega en la década de los 70 del s. XIX, tras la apertura forzada del país a influencias occidentales al iniciarse la época Meiji; se crea entonces la palabra *bigaku* (美学) para referirse al estudio (学) de lo bello (美). Durante este periodo, Japón se halla frente a la ingente tarea de asimilar y digerir el canon filosófico occidental, enfrentándose a múltiples desafíos conceptuales, como tener que diferenciar la artesanía (技術, *gijutsu*, funcional y práctica), del ideal de la creación artística (芸術, *geijutsu*), una separación que no pertenecía al universo nipón⁸. Ello no significa que no existiesen nociones muy concretas sobre lo bello, el mundo sensible y los sentidos, o “las artes”, concepto en sí mismo complejo y cambiante a lo largo de los siglos, y cuyo currículo en oriente y en occidente, pese a tener elementos comunes, no coincidía antes de la época Meiji.

Así pues, tengamos en cuenta que *estética*, *belleza* y *arte*, a pesar de tener traducciones modernas al japonés, no son categorías cuyos límites se ciñan con precisión a nuestras definiciones (y mucho menos si nos remontamos atrás en el tiempo hasta la época Heian o la cultura de Higashiyama). Por otro lado, tampoco los valores estéticos que suelen ensalzarse como “típicamente japoneses”

⁸ Los términos se han restringido más, existiendo un subconjunto dentro de las *geijutsu* que solo abarca pintura y escultura, las “bellas artes” en el sentido occidental (*bijutsu*). Esta palabra, al aparecer en 1973, amparaba música, literatura, pintura y escultura, pero para cuando se fundó la *Tokyo Bijutsu Gakkō* (Escuela de Bellas Artes de Tokyo) en 1887, su significado ya se reducía únicamente a las artes plásticas. S. Takashima, *op. cit.*, p. 194

—*mono no aware, wabi, sabi* o *yūgen*⁹ y que aparecen en la mayoría de discusiones sobre esta cuestión, son fáciles de traducir y comprender en toda su complejidad.

Nada de esto resulta sorprendente si consideramos el fuerte componente cultural que interviene en estas definiciones; pero ¿qué hay de la “naturaleza”? Un concepto tan estrechamente relacionado con el mundo real, extracultural, debería resultar menos problemático... ¿o no?

Desgraciadamente, a poco que escarbemos, descubrimos que su definición es tan complicada —o más— que las otras.

El término empleado hoy en japonés para referirnos a “la naturaleza” tal y como la pensaríamos en occidente es *shizen* (自然), aunque hay quien señala que no se trata de una correspondencia perfecta, pues en Japón no existiría una distinción neta entre el mundo humano y el no humano. No obstante, es esta una palabra de aplicación muy reciente al mundo “natural”: antes de la década de los 80 del s. XIX, no existía un solo vocablo que abarcara el campo semántico actual de *shizen*¹⁰, sino un amplio abanico de términos con significados que se solapan más o menos con la “naturaleza” entendida a la occidental¹¹.

Esto ya complica el estudio, pero la cosa empeora si tenemos en cuenta que el término *naturaleza* ni siquiera en occidente está exento de críticas, siendo sus contornos de lo más vagos y desleídos. En palabras de Peter Coates, sus significados pueden dividirse en cinco categorías históricas importantes:

La naturaleza como un lugar físico, sobre todo aquellas partes del mundo más o menos no impactadas por el ser humano [...]— y especialmente aquellas amenazadas por la actividad humana; la naturaleza como el conjunto de fenómenos que conforman el mundo o universo, incluyendo o no al ser humano; la naturaleza como una esencia, cualidad y/o principio que informa el funcionamiento del mundo o del universo; la naturaleza como inspiración y guía para la gente, y fuente de autoridad que gobierna los asuntos humanos; y, finalmente, la naturaleza como el opuesto conceptual de la cultura¹².

⁹ Así los recoge, por ejemplo, el artículo sobre estética japonesa en la *Enciclopedia de Filosofía* de Stanford (Graham Parkes y Adam Loughnane, “Japanese Aesthetics”, en Edward N. ZALTA (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Invierno 2018), <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/>.)

¹⁰ La palabra existía antes del s. XIX, pero se empleaba sobre todo como un adverbio o un adjetivo cuyo significado podría traducirse como “en sí mismo”, “de forma autónoma”, “espontáneamente”, etc. Para un análisis detallado, véase Federico MARCON, “Without Nature: Thinking about the Environment in Tokugawa Japan”, en Bonaventura RUPERTI, Silvia VESCO y Carolina NEGRI (eds.) *Rethinking Nature in Japan: From Tradition to Modernity*, Venecia, Edizioni Ca’Foscari, 2017, pp. 97-112.

¹¹ Algunos ejemplos serían *tenchi/ametsuchi* (天地, literalmente “cielo y tierra”), *fudō* (風土, para describir regiones locales, con su climatología, flora, fauna, costumbres sociales, etc.), *suijō* (水上, literalmente “aguas y tierras”), *sansui* (山水, “montañas y aguas”), etc. F. MARCON, *op. cit.*

¹² Peter COATES, *Nature: Western Attitudes since Ancient Times*, Cambridge, Polity Press, 1998, p. 3.

Ahí es nada. Si incluso entre hablantes de una misma lengua resulta complicado desenredar qué significado damos a la palabra “naturaleza”, ¿cómo no van a existir abismos de ambigüedades al trasladarla a otro idioma? Pese a ello, y aún a riesgo de caer en imprecisiones, a lo largo de las siguientes páginas emplearé los términos “natural” y “naturaleza”, confiando en que quien las lea sabrá, de forma más o menos intuitiva, a qué me refiero con ellos.

3. LA REALIDAD EFÍMERA: UNA VERDAD FILOSÓFICO-ESTÉTICA

Resulta difícil viajar a Japón en otoño o en primavera, y no darse cuenta de que la sociedad se vuelca en su celebración: avisos sobre el avance del “frente de floración” (桜前線, *sakura zensen*), carteles en estaciones de tren o de metro que retratan paisajes teñidos de rojo o inundados de flores, dulces de temporada... incluso los folletos turísticos se llenan de referencias estacionales por doquier. Esta apreciación cultural se ha alimentado a lo largo de los siglos hasta convertirse en lo que algunos llaman un verdadero “culto a las cuatro estaciones”, siendo estas un marco temático de referencia que organiza no solo actividades prácticas (siembra, cosecha, pesca de tal o cual especie marina, etc.) sino también las creaciones estéticas¹³.

Una de las primeras recopilaciones de poesía japonesa, el *Kokin wakashū* o *Kokinshū* (s. X), está estructurada en veinte libros temáticos, y los seis primeros son estacionales: dos dedicados a la primavera, con un total de 134 poemas; el siguiente consagrado al verano, con 34 poemas; dos más protagonizados por el otoño, con 145 poemas en total; y el último al invierno, con 29 poemas¹⁴. Salta a la vista, en primer lugar, que el peso poético de cada estación no es proporcional a su duración temporal, sino que ya se atisban preferencias por las estaciones “de transición”, primavera y otoño. Por otro lado, en estos poemas ya aparecen plantas y animales que quedarán vinculados a momentos estacionales concretos, como las flores de *ume* (*Prunus mume*), los brotes de sauce, el florecer de *sakura* (cerezos japoneses, múltiples especies del género *Prunus*) o el pájaro conocido como *uguisu* (*Horornis diphone*) para la primavera; el loto (*Nelumbo nucifera*), el *hototogisu* (cuco japonés, *Cuculus poliocephalus*) o el mandarino *tachibana* (*Citrus tachibana*), para el verano; la luna, los insectos, las clavelinas (*Dianthus* sp.), las ocas salvajes, el *hagi* (*Lespedeza* spp.) o las hojas coloreadas para el otoño; así como la nieve y el frío para el invierno.

En uno de los pasajes más famosos de la literatura lírica nipona, el recopilador de esta antología, Ki no Tsurayuki, escribe en el prefacio japonés el

¹³ HARUO SHIRANE, *Japan and the culture of the four seasons: Nature, Literature and the Arts*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.

¹⁴ LAUREL RASPLICA RODD y MARY CATHERINE HENKENTIUS, *Kokinshū: A Collection of Poems Ancient and Modern*, Boston, Cheng & Tsui, 2004, p. 21.

primer ejemplo de autoreflexión sobre el mester poético y sus peculiaridades en Japón:

Las semillas de la poesía japonesa yacen en el corazón humano y crecen como hojas de diez mil palabras. Muchas cosas acaecen a las gentes de este mundo, y todo aquello que piensan y sienten cobra expresión en la descripción de aquello que ven y escuchan. Cuando oímos el trino del *uguisu* entre las flores o la voz de la rana en el agua, sabemos que cada ser viviente tiene su propia canción.

Es la poesía aquella que, sin esfuerzo, mueve los cielos y la tierra, remueve los sentimientos de los dioses y los espíritus invisibles, suaviza las relaciones de hombres y mujeres, y calma los corazones de feroces guerreros¹⁵.

Desde el nacimiento de la poesía, que Ki no Tsurayuki sitúa en la época de los dioses, “se han compuesto muchos poemas cuando las gentes se sentían atraídas por las flores o admiraban los pájaros, cuando se conmovían ante la neblina o sentían el rápido desvanecerse del rocío”¹⁶.

Así pues, ya en el s. X hallamos continuas referencias al mundo natural –animales, fenómenos atmosféricos, plantas– no solo como fuente de inspiración, sino como *creador* de poesía (“cada ser viviente tiene su propia canción”). Se esboza también la sensibilidad hacia lo efímero, hacia la gota de rocío que se desvanece, algo que, si no se origina, al menos se ve reforzado por el hecho de que, en oriente, las principales escuelas de pensamiento religioso (budismo, taoísmo, varias ramas de la tradición hindú, etc.) son filosofías de proceso, más interesadas en el *devenir* que en el *ser*. Y, aunque en occidente hubo pensadores como Heráclito que habrían estado de acuerdo con esta posición, el *ser* pronto acabó por ganarle el pulso al *devenir*.

La creencia en un mundo de formas ideales, estáticas e inmóviles en su perfección trascendente, permea buena parte de la historia filosófica occidental desde tiempos antiguos, creencia que se presta a reinterpretaciones cristianas de la tradición grecorromana sin grandes dificultades. Nos movemos en un mundo de esencias inmutables y categorías cuyos límites no solo son fijos, sino a menudo también reflejo de la voluntad divina: de ahí la resistencia a aceptar teorías como la evolución darwiniana o la existencia de híbridos (fenómeno frecuentísimo en el mundo vegetal, que tantos problemas plantea a la filosofía occidental)¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Para un análisis del tratamiento de las plantas en la historia filosófica occidental y los quebraderos de cabeza que ha supuesto su peculiar forma de existir, véase Michael MARDER, *The Philosopher's Plant: An Intellectual Herbarium*, Nueva York, Columbia University Press, 2014.

No obstante, el pensamiento filosófico es capaz de idear sistemas completamente distintos al occidental, y así sucede en oriente, donde no se aspira –ni se cree tampoco– a una realidad inmutable y trascendente de formas ideales y estáticas. Lejos de embarcarse en una lucha contra el tiempo, se integra y se honra el componente temporal de la existencia. Tal actitud puede verse reflejada en prácticas que aparecen tan curiosas como conmovedoras a ojos occidentales, como una ceremonia de acción de gracias a las canas descrita por un visitante español a Japón en la década de los años 60¹⁸.

Este compromiso cultural con el devenir halla su reflejo también en la concepción de la belleza y los ideales estéticos a los que se aspira: se exalta lo fugaz y lo efímero, celebrando su naturaleza transitoria en lugar de intentar eliminarla.

Por ejemplo: en la tradición occidental es fácil detectar el anhelo por una eterna y paradisíaca primavera, anhelo representado en muchas obras pictóricas que retratan un *hortus conclusus*, un jardín cerrado donde la Virgen reposa sobre un prado florido, rodeada de rosas. En oriente, en cambio, abundan las pinturas en las que figuran las cuatro estaciones, representadas a través de sus plantas y animales característicos. Cierto es que en occidente tenemos obras que “comprimen” o ignoran los ritmos fenológicos naturales (sobre todo en géneros pictóricos como las guirnaldas de flores o los bodegones, en los que pueden yuxtaponerse flores o frutas que, en condiciones normales, no coinciden en el tiempo y en el espacio). Sin embargo, el caso oriental es completamente distinto, pues las estaciones se representan, sí, juntas, pero no revueltas: existe la voluntad de reunir las en un mismo espacio, pero preservando el elemento temporal, secuencial, según el cual el invierno da paso a la primavera que da paso al verano que da paso al otoño...

Con todo, no deja de resultar curioso que no todas las culturas orientales ensalzan del mismo modo la naturaleza y la estacionalidad en sus obras artísticas. Pese a que el reconocimiento y el aprecio por lo transitorio está presente en numerosas escuelas filosóficas hindúes (incluido el budismo, que nace en la India), la representación artística del mundo no-humano no despierta el mismo nivel de interés en el subcontinente indio si lo comparamos con China o Japón, donde la naturaleza se convierte en foco de reflexión, incluso en medio de expresión de conceptos filosóficos. ¿Quizá influya el hecho de que la estacionalidad en climas templados *encarna* el devenir, ese paso del tiempo, de forma muy clara, y por tanto invita a la mente a posarse en ella como locus de atención sobre estos conceptos?

Sea por el motivo que sea, lo cierto es que la estética en Japón y en China está fuertemente marcada por la idea de cambio, de devenir, y de ahí que

¹⁸ José M^a GIRONELLA, *El Japón y su duende*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976, 10^a ed., pp. 111-113.

resulte sencillo entablar relación con filosofías y prácticas religiosas que comparten esta misma creencia. Así, no sorprende la afinidad que existe entre las artes japonesas y el zen, una relación que se da desde tiempos medievales¹⁹: cuando esta rama del budismo llega desde China durante la época Kamakura (1185-1333), se importan también los aspectos monásticos que se valoraban en el continente y que, más allá de las ceremonias o las discusiones de *koan* y otros textos religiosos, también incluían la práctica de la caligrafía y la pintura en tinta china, la poesía, la elaboración de jardines o la preparación y el aprecio del té. No debemos olvidar que los monasterios requerían (y requieren) patronazgo de algún tipo para mantenerse económicamente, y las artes contribuirían a tales menesteres.

A este respecto no deja de resultar interesante que la idea de impermanencia, del cambio constante y del flujo como base ontológica de la realidad está empezando a introducirse incluso en el mundo de las ciencias naturales con el desarrollo de la *biología de procesos*. Esta concibe la realidad física no como una colección de entidades más o menos estáticas (“seres”) cuyo estado natural es el equilibrio, sino como una jerarquía de procesos (“devenires”) que, de forma rara y excepcional, se mantienen estables durante un tiempo para reintegrarse a continuación en el flujo universal de todo lo que existe. Hay quien sugiere, además, que esta aproximación no solo es un modelo que refleja mejor la realidad, sino que su aplicación tiene notables ventajas a la hora de recalibrar nuestra idea de qué es, cómo funciona y cómo cuidar mejor “la naturaleza”²⁰.

Y, para aquellas personas que creemos en una aproximación interdisciplinar al conocimiento que combine las ciencias, las humanidades y las artes, las obras orientales podrían ofrecer una vía sencilla a la par que eficaz para introducir perspectivas alternativas, que complementen y mejoren nuestra visión de –y relación con– el mundo “natural”.

4. LAS ARTES Y LA (NO) JERARQUÍA DE LOS SENTIDOS

Las disciplinas artísticas, ya decidan exaltar la fugacidad o la eternidad, están firmemente ancladas en el mundo de los sentidos; debido a ello, la consideración y el estatus que adquieren se ve influenciado, de forma consciente o no, por nuestras ideas y juicios de valor sobre la percepción sensorial... juicios que, una vez más, no son tan universales como podríamos pensar.

La base fisiológica de los sentidos, claro está, es común a cualquier ser humano, y no cabe duda de que no todos funcionan igual. Los hay que

¹⁹ Martin COLLCUTT, “Zen and the Gozan”, en Kozo YAMAMURA (ed.) *The Cambridge History of Japan*, vol. 3: *Medieval Japan*, Cambridge University Press, 2006, 6ª ed., p. 644.

²⁰ Al respecto véase Daniel J. NICHOLSON y John DUPRÉ (eds.), *Everything Flows: Towards a Processual Philosophy of Biology*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

podríamos llamar “de contacto”, en los que es necesario el contacto directo entre entidad percibida y célula receptora. Así sucede en la percepción de los estímulos táctiles, que nos transmiten información sobre temperatura, textura, etc. También el gusto y el olfato requieren el contacto mecánico entre las moléculas que ingerimos o que olfateamos, y los receptores que registrarán su presencia y enviarán la señal correspondiente al cerebro, donde se transformará en información como “sabe amargo” o “huele a canela”.

En cambio, los estímulos sonoros viajan y se perciben “a distancia” (el impulso se transmite a través de ondas de presión en un medio fluido como el aire), al igual que los estímulos visuales.

Esta distancia ha sido percibida de forma favorable en el mundo occidental, que ha ordenado los sentidos otorgando la supremacía estética a las modalidades sensoriales que no requieren contacto directo²¹.

Sin embargo, tal jerarquía es más arbitraria de lo que podríamos pensar, y en oriente no se ordenan los sentidos –y, en consecuencia, tampoco los conceptos de lo bello y lo estético– igual que en occidente.

Ello resulta especialmente evidente cuando tratamos con estímulos sensoriales cuyo potencial artístico hemos considerado dudoso, como el caso del olfato. Allá donde una licenciatura en Bellas Artes no contempla la elaboración de perfumes entre sus enseñanzas, históricamente en Japón tales disciplinas sí se han considerado estéticamente valiosas, dignas de formar parte del “currículo artístico” que toda persona de buen gusto podía –y, en ocasiones, *debía*– cultivar para triunfar en la vida (algo que podemos observar en la época Heian, pero no solo).

Por otro lado, y como decíamos páginas atrás, antes del s. XIX no existía en Japón una separación brusca entre artesanía y arte. Ello, unido al cultivo de una estética de lo cotidiano y del detalle (¿tal vez reforzado por la filosofía, p. ej. en el zen, de que toda actividad, por pequeña e insignificante que sea, puede ser vía hacia la meditación y la iluminación?), ha contribuido a dignificar y a elevar disciplinas como la composición floral o la jardinería, que en occidente raramente se cuentan entre las “artes”.

Veamos a continuación algunos ejemplos –el mundo del incienso, la jardinería y las artes visuales– que arrojan luz sobre la cuestión y pueden darnos más pistas sobre la relación estética oriental con la naturaleza.

²¹ Ello tiene consecuencias en disciplinas relacionadas, como la antropología, que históricamente ha favorecido la estética sonora o visual. Afortunadamente, la antropología moderna se preocupa mucho más de los sentidos. Al respecto véase, por ejemplo, David HOWES, *Sensual relations: engaging the senses in culture and social theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 4ª ed., 2006.

4.1. Aromas y ceremonias del incienso

Crece en Japón y en China numerosísimos vegetales cuyo aroma es placentero y agradable; sin embargo, y por mucho que olisquear una azucena pueda calificarse como disfrute estético, no es hasta que inventamos la composición de fragancias, seleccionando y combinando notas aromáticas con una finalidad concreta, que podemos hablar con propiedad de un ejercicio “artístico”.

Estas notas provienen, en su mayoría, de material vegetal no perecedero o, como mínimo, con caducidades largas: maderas aromáticas y resinas cuyo perfume no se desvanece con facilidad, y que por tanto son susceptibles de ser transportadas y comerciadas en lugares muy distantes de sus entornos de origen.

Así, tanto en China como en Japón tenemos empleos muy antiguos de planta aromática autóctona, a menudo con finalidad religiosa, como pueda ser espantar malas influencias o enfermedades, pero a partir de un determinado momento (que, en el caso japonés, se fecha hacia el s. VI con la llegada del budismo) aparecen ingredientes como el sándalo (*Santalum album*) o el lináloe o agáloco (*Aquilaria* sp. y otras),²² que darán lugar a prácticas de gran refinamiento estético.

En la obra que suele considerarse la primera novela moderna, el *Genji monogatari*, de Murasaki Shikibu (s. XI), hay numerosas referencias a los inciensos compuestos o *nerikō/renkō* (煉香, 練香), subrayando su relación con la personalidad de quien los mezcla. Los principales ingredientes de estos inciensos son importados: lináloe, clavos de olor (*Syzygium aromaticum*), opérculos de molusco, incluso olíbano (*Boswellia sacra*). Y no solo los métodos de aprecio se refinan, sino que también el contexto varía: al introducirse en ambientes cortesanos y ligarse a la poesía, las artes del incienso emprenden el camino de su consagración estética. Como comenta Aileen Gatten, la elaboración de inciensos compuestos “era un arte que requería tanta formación y destreza como cualquier otra habilidad refinada: y, al igual que su música, poesía, o caligrafía, el incienso producido por un aristócrata Heian a menudo se beneficiaba de técnicas mantenidas en la más estricta confidencialidad y heredadas de ancestros ilustres²³.”

Con el paso del tiempo, uno de los ingredientes clásicos cobrará una importancia cada vez mayor, hasta eclipsar a todos los demás: el lináloe o agáloco, madera impregnada de resina cuyas características la convierten en un

²² Para más información sobre las fuentes botánicas del agáloco, puede escucharse el episodio en Aina S. ERICE, “Paraísos de aromas sumergidos: *Aquilaria* spp.” La senda de las plantas perdidas (pódcast), 8 de octubre de 2020, <https://www.spreaker.com/user/ainaseri/paraissos-de-aromas-sumergidos-aquilaria>

²³ Para un análisis más detallado del incienso en la época Heian, véase Aileen GATTEN, “A Wisp of Smoke. Scent and Character in The Tale of Genji”, en *Monumenta Nipponica* 32, n. 1 (1977) 35–48. <https://doi.org/10.2307/2384070>.

perfume muy peculiar que se declina de numerosísimas formas, y que llegará a originar una verdadera cultura de *conoscenti*, narices capaces de detectar los más sutiles matices entre variedades de agáloco. Este aprecio empieza a superlativizarse en Japón a partir de la época Kamakura (1185-1333) siguiendo modelos chinos, y se desarrolla por distintas vías: competiciones (*tokō*) en que los participantes deben reconocer distintos inciensos; o sofisticados pasatiempos (*takigumikō*) en los que se presentan varias piezas de agáloco una tras otra, atendiendo a que sus nombres (pues los pedazos de mayor calidad y fama se bautizaban con nombres poéticos) se “encadenasen” uno tras otro siguiendo la lógica de las formas poéticas conocidas como *renga*. Por fin, a partir del s. XIV se formalizarán “juegos del incienso” (*kumikō* o *kōdō*, 香道, literalmente “*vía del incienso/perfume*”), que se amparan bajo reglas formales específicas, íntimamente ligadas a la tradición literaria japonesa de épocas anteriores y, cómo no, a las cuatro estaciones. Así, la experiencia olfativa y la experiencia literaria se complementan entre sí, ahondando en el goce estético de la ocasión²⁴.

Esta relación entre perfumería y literatura es, además, una vía que se recorre en ambos sentidos. Así, el aroma aparece como instrumento conceptual para explicar recursos poéticos muy complejos, p. ej. en la esfera de composición de *hokku* o *haiku*. Según recogió uno de sus discípulos, el poeta de *haiku* más famoso de todo Japón, Matsuo Bashō (1644-1694), distinguía tres tipos de vínculo posible entre los versos de un *haiku*: el enlace o vínculo léxico (*mono-zuke*), el vínculo de contenido (*kokoro-zuke*), y el vínculo del perfume/aroma (*nioi-zuke*), caracterizado por una atmósfera compartida, una “reverberación” de connotaciones similares²⁵ entre los versos.

Curiosamente, el término usado para hacer referencia al olisqueo del incienso es “escuchar”: se escucha al incienso (*monkō*, 聞香), igual que se escucha a una sinfonía o a una poesía, que cobran vida y sentido no como objetos estáticos sino como eventos con una dimensión temporal irrenunciable... ¿quizá aquella que los convierte en arte?

4.2. Cuando la estética se cultiva, literalmente: la jardinería

En Asia no cabe duda de que el coloso cultural, cuya influencia se deja sentir en todos los países del extremo oriente, es China. En el caso de Japón, una ingente cantidad de ideas e innovaciones llegan al archipiélago (a menudo vía

²⁴ Satoru Horiguchi y Dinah Jung, “Kōdō— Its Spiritual and Game Elements and Its Interrelations with the Japanese Literary Arts”, en *Journal of the Royal Asiatic Society* 23, n. 1 (2013) 69-84.

²⁵ Para una explicación más detallada de la técnica y ejemplos en la escuela de Bashō: Haruo Shirane, “Matsuo Bashō and The Poetics of Scent”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52, n. 1 (1992) 77-110. <https://doi.org/10.2307/2719329>.

Corea) desde su colosal vecino, ya fuesen oriundas de allí (p. ej. la filosofía de Confucio, el corpus taoísta, o el sistema de escritura), ya fuese un eslabón en una cadena de transmisión más larga (como en el caso del budismo, cuyo origen se halla en la India)²⁶. Por ello no debe sorprender que China sea también la cuna de muchas de las prácticas que trata el presente artículo, entre ellas el uso y aprecio estético del incienso, la miniaturización de paisajes y plantas o, por supuesto, cuestiones que atañen al mundo de los jardines.

Se dice que las dos grandes corrientes filosóficas chinas, confucianismo y taoísmo, se expresan en entornos físicos distintos: mientras que la primera ordena y regula las relaciones y el funcionamiento en el mundo humano (y, por tanto, los espacios que habitamos: ciudades, casas, etc.), la segunda dicta las relaciones entre el resto de la realidad, y los jardines siguen sus principios. Pese a ser lugares intensamente planificados y construidos, el objetivo que se persigue en un jardín es la fidelidad al mundo natural. De ahí que, por ejemplo, el agua sea un elemento *muy* frecuente e importante en la jardinería oriental, pero que no existan fuentes o surtidores, flujos impuestos por la voluntad humana que desafían a la gravedad y que, por tanto, no reflejan el carácter espontáneo y libre del Tao.

Los jardines son, además, espacios muy ligados a otras disciplinas artísticas, probablemente debido a que quienes pudieron dedicarse a su elaboración tradicionalmente pertenecían (o habían pertenecido) a las élites intelectuales chinas, íntimamente versadas en las artes caligráficas, poesía o pintura. De ahí que pueda describirse al jardín chino tradicional como un “espacio de recreación artística”, como “pinturas y poemas expresados en el vocabulario de la jardinería”²⁷, con la ventaja añadida de que, allá donde no es posible pasearse dentro de una pintura, el jardín es un espacio tridimensional y vivo que sí permite la inmersión completa de quien lo visita.

Como obras de arte que imitan la naturaleza, tanto las pinturas de paisaje como los jardines podrían juzgarse (según la teoría pictórica clásica china) según dos parámetros distintos, aunque relacionados: *xing si*, y *shen si*. Aunque ambos atañen a los parecidos obtenidos entre “modelo” y obra artística, el primero se refiere al parecido formal, el que se refiere a las apariencias físicas; el segundo, en cambio, “se refiere a la ‘verdad artística’ que pretende captar el espíritu o la esencia de la naturaleza, más que sus similitudes externas”²⁸. Así, una pintura o un jardín pueden aprobar en *xing si*, pero lo suyo es sacar

²⁶ Con todo, no deberíamos pensar que la transmisión se produzca de forma inalterada y estática: cada eslabón puede introducir (y, a menudo, introduce) cambios más o menos significativos en la cadena, reelaboraciones en la información que no estaban presentes en origen, y así sucede, por ejemplo, con varias ramas del budismo, que se ven más o menos transformadas en China (y es esta forma “transformada” la que llega después a Japón).

²⁷ Hongxun YANG, *A Treatise on the Garden of Jiangnan: A study on the Art of Chinese Classical Garden*, Singapur, Springer Nature, 2022, pp. viii-ix. También en Maggie KESWICK, *The Chinese Garden*:

²⁸ *Ibid.*, pp. ix-x.

sobresaliente en *shen si*, yendo más allá de las apariencias y captando el espíritu, “la esencia” de lo que se quería representar.

La construcción de jardines se desarrolla y evoluciona por vías paralelas en China y en Japón, pero muchas ideas están presentes en ambos países: representación condensada de paisajes naturales; estrecha relación entre poesía, pintura, filosofía-religión y jardinería; atención máxima al diseño y a los elementos estructurales del jardín, como piedras o masas de agua; etc. Así, tenemos jardines que plasman ideas filosófico-religiosas, como las creaciones zen en estilo *karesansui* (枯山水, literalmente “paisaje seco”) en templos como el Ryoanji o el complejo del Daitokuji en Kyoto. Pero también aparecen espacios creados por aficionados a las artes poéticas que pretenden “recrear” poesías famosas (o lugares que han sido descritos y alabados en poesías famosas), como el Rikugi-en en Tokyo.

Se desarrollan asimismo estrechísimos lazos entre disciplinas con un fuerte componente filosófico-estético, como la vía del Té, y los entornos ajardinados que forman parte de la ceremonia. Aparecen los *roji* o *chanitwa* (“jardín de té”, 茶庭), con una estética sutil muy particular, que expresa valores morales y que puede llegar a ser objeto de doctas discusiones (por ejemplo, alrededor de si deben retirarse las hojas caídas). También en este contexto, el jardín no existe como forma artística aislada e independiente, sino que se combina con otras disciplinas para jugar o subvertir las expectativas del visitante, transmitir un mensaje, suscitar una emoción o una sensación determinada a través de la manipulación estética de “la naturaleza”. Así, se cuenta la anécdota del maestro de té Sen no Rikyū y su patrón, el señor guerrero Toyotomi Hideyoshi quien, al saber que en el jardín de Rikyū crecían campanillas (*asagao*, *Ipomoea* sp.) de una variedad rara y especialmente hermosa, quiso verlas. Pero cuál no fue su sorpresa (y su enfado) cuando, al presentarse en la residencia del maestro, Hideyoshi halló el jardín completamente vacío de campanillas. Rikyū lo invitó entonces a entrar en la sala de té, donde los recibió, desde la alcoba, una única, luminosa flor de *asagao*. Y dicen que Hideyoshi regresó a su hogar plenamente satisfecho²⁹.

Cualquier estudio serio de la jardinería japonesa puede apreciar la misma mirada y el mismo criterio estético en el diseño de un jardín o de una obra de arte pictórico, aunque el medio para plasmar la visión sea distinto. Aún hoy los jardines japoneses son parte casi irrenunciable del circuito turístico de cualquier persona que visite el país (¡sea o no aficionada a las plantas!).

¿Por qué, entonces, en occidente resulta tan difícil considerar la jardinería como un arte? ¿Tal vez porque todo jardín es una obra en flujo, en constante devenir, que jamás se queda quieta, que atenta contra el ideal platónico de la forma bella y eterna, y secretamente nos perturba con su testimonio de impermanencia?

²⁹ S. TAKASHIMA, *op. cit.*, pp. 107-108.

4.3. *El poder del pincel: la estética visual*

Allá donde las ceremonias del incienso o de la jardinería no tienen un asiento reservado en la mesa artística según cánones occidentales, las disciplinas estéticas visuales lo han tenido fácil para ser reconocidas y respetadas como “verdaderas artes” a nuestros ojos.

Con todo, existen algunas peculiaridades que vale la pena hacer notar en las tradiciones pictóricas orientales, empezando por el peso que en ellas tiene “la naturaleza”. En China, durante el período conocido colectivamente como las Seis Dinastías (220-589), flores y plantas cobran protagonismo como motivos pictóricos independientes; al combinarse con la representación de aves, aparece el género *hua-niao hua* (花鳥畫, “pintura de aves y flores”), extremadamente popular y longevo.

De igual modo, no solo se representan flores o animales sino también paisajes (más o menos “naturales”, más o menos idealizados), representaciones en tinta de un solo color que se prestan especialmente bien a ese maridaje filosófico-religioso del que hemos hablado antes.

Pronto se añade un tercer elemento de enorme valor artístico y cultural: la caligrafía, disciplina íntimamente relacionada con las artes pictóricas tanto en China³⁰ como en Japón, quizás en parte debido a que los materiales y los medios usados son los mismos, tanto a nivel de soporte y medio (tinta, seda, papel, etc.) como de herramienta (pincel).

En oriente, de hecho, se entretrejen palabras y representaciones pictóricas con una facilidad inaudita en occidente, donde, a partir de una raíz común, escritura y pintura tomaron caminos divergentes, y raramente se han vuelto a reunir (p. ej. en caligramas o en la actual combinación de emoticonos y texto vía teléfonos móviles).

En cambio, en oriente se establece un diálogo muy intenso entre la palabra escrita, la literatura y las artes pictóricas, siempre con una fuerte presencia de elementos naturales. De hecho, ya he mencionado en otros lugares que plantas como los bambúes se consideran casi “caligráficas”, por cuán cercanos están los trazos para representarlas a aquellos empleados para escribir los caracteres chinos³¹, y el término *shūhuà* (書畫) combinaría bajo un mismo género artístico la pintura y la caligrafía.

Sin embargo, no deberíamos caer en la tentación de reducir la creación pictórica oriental a su modalidad en monocromo, más sobria y fácil de relacionar

³⁰ Esta relación parece cobrar especial fuerza durante la época Song (960-1279).

³¹ La fascinante trayectoria de la pintura en tinta china y su relación con la caligrafía se detalla en Paul HULTON y Lawrence SMITH, *Flowers in Art from East and West*, 1ª ed., Londres, British Museum Publications, 1979.

con la filosofía y la estética del vacío. En Japón, por ejemplo, se desarrollan estilos y escuelas que, de buenas a primeras, chocan con la austeridad de la tinta, con fondos enteramente cubiertos con pan de oro y figuras ricamente pintadas en colores brillantes, lo que inicialmente se conoce como *Yamato-e* (pinturas de Yamato, es decir, de Japón).³² Esta escuela, continuada por artistas como Tawaraya Sōtatsu, Hon'ami Kōetsu o Ogata Kōrin durante la época Edo (1603-1868) y hoy conocida como Rinpa,³³ toma amplia inspiración de obras literarias de la época Heian –p. ej. el ya mencionado *Genji Monogatari*, o el *Ise Monogatari*– y en sus representaciones el mundo natural tiene un enorme peso, hasta el punto de convertirse a menudo en protagonista exclusivo de la escena, como en los *Iris en Yatsushashi* (post-1709) de Kōrin³⁴.

Pero más allá de las pantallas ricamente decoradas o los rollos de seda con pinturas de flores o paisajes en tinta, los motivos naturales (representados con un notable grado de precisión, aun sin ser ilustraciones botánicas de tipo científico ni mucho menos) son omnipresentes en la vida de la gente común, sobre todo a partir del s. XVII. Textiles, objetos de uso cotidiano, estampas al alcance de prácticamente todo el mundo contribuyen a desarrollar una cultura visual que busca y aprecia las representaciones de flores, aves y paisajes, siempre acompañadas al paso de las estaciones.

Tras este paseo, aunque rápido y somero, a la vista está que la naturaleza es un elemento muy importante para comprender la estética oriental; pero ¿qué papel desempeña tal perspectiva estética en el comportamiento de la sociedad? ¿Tiene alguna influencia sobre cómo las personas se relacionan entre sí y con el mundo no-humano?

5. ENREDOS (EST)ÉTICOS

Más allá de los tratados y reflexiones modernas sobre las virtudes que se cultivan al practicar tal o cual disciplina, desde la caligrafía hasta la jardinería, lo cierto es que los vínculos entre la estética y la ética no son nada nuevo. Si en Platón lo bello y lo bueno van necesariamente de la mano, en el pensamiento confuciano (y neoconfuciano) las artes y la ética también se refuerzan entre

³² Al parecer, este gusto se reconocía como característico de Japón, si nos atenemos a los comentarios de un manual del s. XII (*Xuanhe huapu*) que, al describir las pinturas japonesas en la colección del emperador chino Huizong (dinastía Song), hace referencia a su colorido brillante y a la profusión de dorado y azul, algo que no debía de ser tan común en China. (S. TAKASHIMA, *op. cit.* p. 163).

³³ John T. CARPENTER, *Designing Nature: The Rinpa Aesthetic in Japanese Art*, 1ª ed., Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2012.

³⁴ 八橋図屏風, hospedado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. A pesar de los escasos elementos que aparecen representados, la obra es una clara referencia a un episodio en el *Ise Monogatari* que se desarrolla en Yatsushashi (“ocho puentes”), en un río repleto de iris en flor. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39664>

sí: el hombre (pues de varón solía tratarse) que cultivaba las artes cultivaba, también, su carácter.

En la actualidad hay quien defiende la dimensión ética implícita en la estética japonesa, subrayando principios de diseño que podríamos tildar como “morales” como, por ejemplo, el respeto por las características intrínsecas de los objetos o los materiales, o la consideración que toma en cuenta y honra las necesidades de la otra persona³⁵.

La preocupación por dejar que el material exprese su propia “naturaleza”, sin que se produzcan imposiciones desde fuera, puede observarse en numerosos ejemplos, tanto históricos como actuales.

En el caso de la jardinería, el manual más antiguo de que disponemos, el *Sakuteiki* (probablemente compuesto en el s. XI), no solo recomienda recrear, en esencia, los paisajes más hermosos del país: para ello es necesario “obedecer/seguir los dictados” de los elementos que emplearemos en nuestro jardín, por ejemplo, rocas³⁶. Lo mismo sucede en disciplinas como el *ikebana* (生花), que podríamos llamar “arte de la composición floral”, si bien su actitud frente al material vegetal empleado difiere mucho del que adopta el gremio de floristas en occidente. En palabras de practicantes actuales de esta disciplina, para que un arreglo tenga éxito, debe “escucharse” cada rama y cada flor, para modificarlas y colocarlas de forma que permanezcan fieles a su esencia³⁷. Otro ejemplo proviene del mundo de la madera, el material más usado en construcción japonesa a lo largo de la historia, y cuyas características deben ser (re)conocidas y respetadas por el carpintero, o *daiku* (大工)³⁸, durante todo el proceso de selección, preparación y construcción del edificio, ya sea este un templo budista, el porche de una casa antigua o el santuario de Ise.

Por otro lado, existiría una desarrollada sensibilidad empática que participa en el proceso estético de diseño de cualquier cosa, desde envoltorios para regalos hasta cartas, y que actúa situándose desde buen principio en la experiencia de la persona que recibirá el regalo o la carta, que pasará por el jardín, que consumirá la cena o admirará el lienzo. Trabajar desde una concepción relacional de la obra estética, poniendo en primer lugar a la persona que la recibirá y experimentará, es un aliciente para diseñarla de forma “empática”... ¿más ética también?

³⁵ Yuriko SAITO, “The Moral Dimension of Japanese Aesthetics”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, n. 1 (2007) 85–97. <http://www.jstor.org/stable/4622213>.

³⁶ Yuriko SAITO, “Japanese Gardens: The Art of Improving Nature”, en J. Baird CALLICOTT y James McRAE (eds.), *Japanese environmental philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 145-158.

³⁷ Kaeko CHIBA, *Japanese flower culture: an introduction*, Nueva York, Routledge, 2023, p. 37.

³⁸ Azby BROWN, *The genius of Japanese Carpentry: Secrets of an Ancient Craft*, Edición revisada, North Clarendon, VT, Tuttle Publishing, 2014.

6. ÉTICA, ESTÉTICA Y NATURALEZA: UN DIÁLOGO A TRES BANDAS

Nuestro mundo actual, aquejado de males ambientales de raíz profunda y complejísima solución, a menudo vuelve la mirada hacia la filosofía, la religión y la ética para hallar consejo sobre cómo gestionar las crisis a las que nos enfrentamos. Y, en la esfera de la ecofilosofía, ha habido personas que han visto en las ideologías occidentales (filosofía aristotélica, cristianismo, etc.) la raíz de todos los males ambientales actuales.

Por contra, los sistemas de pensamiento orientales se han ensalzado como *eco-friendly*, amigos y defensores del ambiente; y, como es natural, la estética participa en este *pack* tan bien considerado por parte de la opinión popular. Al fin y al cabo, una sensibilidad estética –poética, visual, aromática, etc.– que tanto valora la estacionalidad, el contexto, el mundo natural... debe reflejarse en una relación más sana y sostenible entre el mundo humano y la realidad no humana, ¿verdad?

A pesar de que a nivel intuitivo podríamos pensar que así es (y no excluyo que, al menos en parte, no sea cierto), un análisis cuidadoso de los hechos arroja alguna que otra duda al respecto.

La primera objeción que puede realizarse al respecto la resume Shirane Haruo en su detallada obra *Japan and the Culture of the Four Seasons* al mencionar que, en la tradición artística japonesa (y me atrevería a decir que también en la china), el filtro estético a través del cual se aprecia y sublima el entorno natural es selectivo: no se valora *cualquier* entorno “natural” en sí mismo por el mero hecho de existir, sino que se escoge cuidadosamente qué plantas, qué animales y qué lugares son dignos de la etiqueta de “hermosos”. Así pues, no hablamos de un aprecio estético de “la naturaleza” *tout court*, sino de una parte editada de la misma: se seleccionan ciertos elementos, por su aspecto y/o por sus asociaciones culturales (como los vínculos entre los pinos y entornos montañosos o costeros, en función de la especie de *Pinus*), que se consolidarán a través de medios artísticos. Así, la naturaleza que vemos ensalzada y apreciada en la cultura japonesa no coincide con la idea de “naturaleza” que interesa a la conservación biológica o a la filosofía ambiental moderna.

Como argumenta Shirane, puede decirse que

la “armonía con el mundo natural” japonesa fue, sobre todo, una construcción cultural que ocurrió en la capital y en las grandes ciudades, y que posteriormente se vio reforzada y profundizada por toda una serie de fenómenos culturales como la pintura sobre pantalla o la poesía cortesana [...], ambos basados en representaciones estéticamente refinadas de la naturaleza y las estaciones³⁹.

³⁹ Haruo SHIRANE, “Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature and the Arts”, en Bonaventura RUPERTI, Silvia VESCO y Carolina NEGRI (eds.), *op. cit.*, pp. 9-26.

Por supuesto que no hablamos de algo excepcional, pues idénticos fenómenos se producen en muchos otros lugares y momentos históricos, pero conviene tenerlo presente para evitar caer en ideas excesivamente románticas –e inexactas– de la relación entre la estética japonesa y su entorno natural. Así, no podemos asumir automáticamente que la presencia de un espacio ajardinado implica una preocupación por la biodiversidad local, que puede verse beneficiada (ya sea adrede o, de forma más frecuente, indirectamente) o tal vez no. También en Japón existen las “malas hierbas”, seres deseados versus seres indeseados en la ciudad⁴⁰; y, si aguza la vista, cualquier visitante a un jardín japonés probablemente sea capaz de cazar a un jardinero o dos, que realizan minuciosas operaciones de mantenimiento para que la ficción estética del jardín no se agriete con un exceso de “naturaleza” que no ha sido expresamente invitada a la fiesta.

Por otra parte, el aprecio est-ético del material empleado, por ejemplo, en la construcción arquitectónica no siempre ha protegido al susodicho material de su explotación insostenible. Investigadores como Conrad Totman describen las oleadas históricas de deforestación que sufrió Japón, en buena parte ligadas al empleo de madera como material de construcción. A principios de la época Edo (1603-1868), la situación había alcanzado proporciones críticas, dándose el fenómeno conocido como *hageyama* (禿山, “montañas calvas”), que describía la falta de cobertura arbórea de los relieves cercanos a los campos de arroz. Siendo Japón un país extremadamente montañoso y sometido a impactos climáticos de notable intensidad (lluvias torrenciales, tifones, terremotos, vulcanismo), la deforestación de sus montes tuvo consecuencias graves, con la aparición de deslizamientos de tierra, pérdida de suelo fértil, inundaciones en los arrozales, etc. Las soluciones implementadas para remediar estos problemas no tuvieron mucho que ver con cuestiones filosóficas o morales, sino más bien con consideraciones pragmáticas⁴¹.

Más allá del clamoroso ejemplo de la caza de ballenas, que sigue generando gran controversia, hay otros casos menos conocidos de tratos, diríamos, “poco éticos” para con el mundo natural, como el exterminio de los lobos autóctonos (extinguidos a principios del s. XX)⁴², o los episodios de contaminación ambiental durante los últimos 150 años, empezando por el desastre de Ashio Kōzan (mina de cobre activa entre 1610 y 1973, y que fue responsable del primer episodio a gran escala de contaminación ambiental con efectos

⁴⁰ Agnese HAJIIMA, “Nature in Miniature in Modern Japanese Urban Space: *Tsuboniwa* –Pocket Gardens”, en Bonaventura RUPERTI, Silvia VESCO y Carolina NEGRI (eds.), *op. cit.*, pp. 27-64.

⁴¹ Conrad TOTMAN, *The Green Archipelago: Forestry in Pre-Industrial Japan*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1989.

⁴² Jonas NIEMANN, Shyam GOPALAKRISHNAN, Nobuyuki YAMAGUCHI, Jazmín RAMOS-MADRIGAL, Nathan WALES, M. Thomas P. GILBERT, Mikkel-Holger S. SINDING, “Extended survival of Pleistocene Siberian wolves into the early 20th century on the island of Honshū”, *enScience* 24, n. 1 (2020) 101904. <https://doi.org/10.1016/j.isci.2020.101904>.

graves sobre la salud de las poblaciones circundantes). Ninguno de ellos es especialmente favorecedor en lo que a sensibilidades ambientales respecta⁴³. De hecho, evaluaciones independientes ponen de manifiesto que Japón (como la mayoría de países, dicho sea de paso) suspende en políticas ambientales⁴⁴.

A pesar de que no podemos ver o asumir un vínculo directo entre una sensibilidad estética orientada hacia el mundo natural (o partes del mismo) y una actitud ecoética, que beneficia a los ecosistemas más allá del ser humano, la preocupación ambiental en Japón ha dado interesantísimos frutos artísticos. Algunos de ellos, además, han trascendido las fronteras del país y alcanzado amplia fama y popularidad en otras partes del mundo, siendo quizá la obra cinematográfica de Miyazaki Hayao y su Studio Ghibli el caso más famoso. La reflexión ambiental es especialmente fuerte en largometrajes como *Nausicaä del Valle del Viento* (1984), o *La princesa Mononoke* (1997), pero está presente de forma más o menos secundaria en otras cintas como *El viaje de Chihiro* (2001)⁴⁵.

Aunque las artes sean un potente medio cultural para transmitir mensajes, modelar consciencias y, tal vez, alterar los comportamientos de las personas, los datos revelan que confiar en ellas para que, por sí solas, eduquen la sensibilidad ecoética de una sociedad sería un error; pero igualmente erróneo sería pensar que son irrelevantes o que no tienen nada que aportar. Si ponemos cuidado en no caer en orientalismos románticos que idealicen al Otro, y las combinamos con los conocimientos que aportan las ciencias y las humanidades, las disciplinas artísticas desarrolladas en China o en Japón pueden servir como instrumento de gran valor que nos invite a reflexionar y a reconsiderar nuestra relación con “la naturaleza” y sus ciclos.

Aina S. Erice
Bióloga, escritora e investigadora independiente
Licenciatura y Máster en Ciencias Biológicas
por la Universitat de les Illes Balears
aina@ainaserice.com

⁴³ Midori KAGAWA-FOX, *The Ethics of Japan's Global Environmental Policy: The Conflict Between Principles and Practice*, Nueva York, Routledge, 2012.

⁴⁴ *Climate Action Tracker*. <https://climateactiontracker.org/countries/japan/> (Consultado el 9 de abril de 2023).

⁴⁵ Gwendolyn MORGAN, “Creatures in Crisis: Apocalyptic Environmental Visions in Miyazaki’s *Nausicaä of the Valley of the Wind* and *Princess Mononoke*”, en *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities* 2, n. 3 (2015) 172–83. <https://doi.org/10.5250/resilience.2.3.0172>.