



Araucaria. Revista Iberoamericana de
Filosofía, Política y Humanidades

ISSN: 1575-6823

hermosa@us.es

Universidad de Sevilla
España

Mezcua López, Antonio José
Montañas sumergidas, aguas flotantes: paisajismo en la China tradicional
Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, vol. 18, núm. 35,
enero-junio, 2016, pp. 179-192
Universidad de Sevilla
Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28245351009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Montañas sumergidas, aguas flotantes: paisajismo en la China tradicional

Submerged Mountains, Floating Waters: Landscaping in Traditional China

Antonio José Mezcua López¹

Universidad de Granada (España)

Recibido: 20-01-16

Aprobado: 15-02-16

Resumen

Este artículo pretende ofrecer una visión global de los elementos que han tenido continuidad en la larga historia del paisajismo tradicional chino. Para ello se unificarán campos que hasta ahora habían estado separados, como son el diseño de jardines, el estudio de las montañas sagradas o la poesía y la pintura de paisaje. Desde esta perspectiva interdisciplinar haremos un recorrido por cada uno de estos grandes apartados del paisajismo chino, señalando a su vez los elementos comunes que nos permitirá definir un concepto de paisaje en China, para así unificar todas sus manifestaciones culturales.

Palabras-clave: China, cultura del paisaje, jardín, poesía, pintura.

Abstract

This article presents a global vision of the main elements encompassing the long history of Chinese traditional landscape culture. In order to present this global vision, we are to unify different disciplines that historiography has maintained separated, such as garden design, the study of sacred mountains, or poetry and landscape painting. From this interdisciplinary perspective, we

¹ (amezlopez@ugr.es). Antonio José Mezcua López enseña lengua y arte chinos en la Universidad de Granada, tras terminar su licenciatura en el año 1999 amplió estudios en China, en donde residió cuatro años. Ha sido visitante investigador en la Universidad de Oxford y ha estado becado en Instituciones como Dumbarton Oaks (Harvard University Trust). Su campo de especialización investigadora es la cultura del paisaje china, tema sobre el que ha escrito numerosos artículos y libros, de los que destaca *Experiencia del paisaje en China: Sha-shui o la cultura del paisaje en la dinastía Song* (Abada 2014). Además, es profesor de yoga Iyengar y artista plástico.

will review all these important sections of Chinese traditional landscape culture, while pointing out their common elements. This strategy will allow us to define a broader landscape concept in China and to unify all its different cultural manifestations.

Key-words: China, landscape culture, gardens, poetry, painting.

En la provincia autónoma de Guanxi (suroeste de China) existe un lugar llamado Guilin cuyas formaciones montañosas componen uno de los más espectaculares paisajes de China. Estas montañas, muchos millones de años atrás, fueron el fondo del océano. Y es ésta una sugestiva idea para comenzar nuestro breve recorrido por el paisajismo tradicional chino. Montañas sumergidas en un océano suspendido y volátil, como son las eternas nieblas que borran el paisaje haciéndolo nacer del vacío.

El paisaje en China está sujeto a múltiples factores de toda índole: sociales, políticos, ascéticos, religiosos, cosmológicos... Cada uno de estos aspectos forma una pequeña montaña que, conectada con las otras, genera cordilleras sumergidas dentro del gran océano del paisajismo tradicional de China.

Situémonos de este modo en la principal dicotomía que sobre el paisaje nos traza la tradición literaria de China, aunque sólo sea para cuestionarla. Ésta no es otra que la distinción entre *poesía de montaña-rios* (de paisaje), atribuida a Xie Lingyun, y *poesía de campos cultivados y jardines*, atribuida a Tao Yuanming. Esta distinción, que data desde el siglo IV d. C., ha marcado la visión que los chinos han tenido sobre su propio paisaje, y ha trazado una línea divisoria dentro de los estudios sobre paisaje en China que hasta ahora pocos se han planteado cruzar². Es nuestro propósito cuestionar esta dicotomía, saltar esta valla, para así iluminar mejor las complejas relaciones que se establecen dentro del paisajismo tradicional chino. A lo largo del artículo intentaré mostrar de forma legible el por qué de esta estrategia, al igual que de antemano asumo los riesgos que esta audaz visión pueda conllevar.

El principal hilo conductor de este texto será el siguiente: si queremos establecer un concepto de paisaje en China tenemos que ir más allá del diseño de jardines y explorar la relación que hubo entre asentamientos en montañas (*minshan*), jardines urbanos y villas, con poesía y pintura de paisaje. Por esto y de manera poco ortodoxa vamos a distinguir tres principales apartados: uno estará dedicado al rol que las montañas famosas tuvieron dentro del paisajismo, el siguiente se dedicará a las villas de montaña y las tipologías de jardines, por último trataremos de la poesía y la pintura de paisaje.

² Para más información véase Mezcuca López, Antonio: *Experiencia del paisaje en China. Shanshui o la cultura del paisaje en la dinastía Song*. Madrid, Abada, 2014; pp.11-20.

De esta manera, para hablar de los asentamientos en montañas comenzaremos por las grandes montañas que formaban el eje de la cosmología a partir de la dinastía Han, cinco montañas (*wuyue*), cada una marcada por la orientación de un punto cardinal: norte, sur, este, oeste y el centro. Este ordenamiento, en estrecha relación con la teoría de los cinco elementos, fue el producto de una larga evolución que data de la dinastía Shang y nos presenta el espacio de la montaña como el lugar desde el que el soberano, situado en el eje central de la misma, puede estar en comunión con el Tao y así llevar la armonía a sus territorios. No obstante, durante la época de los Reinos Combatientes estas montañas, o más bien los distintos cleros situados en estas montañas, competían por la hegemonía, al igual que los distintos estados luchaban fratricidamente por el dominio en la tierra del centro. Así, no es difícil comprender que lo que se hizo con este esquema de las cinco montañas fue armonizar las distintas fuerzas independientes del periodo anterior en un coherente sistema jerárquico de ordenación según el nuevo poder hegemónico del emperador (*huangdi*). Los elementos del paisaje sirven así, desde épocas tempranas, como modelos de ordenación y control geopolítico del imperio. Conforme avanza el tiempo, este sistema de las cinco montañas perderá fuerza, aunque algunas de ellas, vinculadas con las religiones taoísta y budista, seguirán teniendo gran un gran poder simbólico, como es el caso de Taishan, a la que numerosos emperadores de sucesivas dinastías realizarán peregrinajes. Otras, como Huashan, se convertirán en importantes centros de concentración de ascetas, monasterios y monjes taoístas. Vinculado con uno de estos ascetas de Huashan, el letrado Liu Qizhi nos dejará un prefacio a la obra del abad taoísta Wang Chuyi en el que nos da una pista sobre el siguiente escalón a seguir en nuestra exposición:

Todos los letrados del pasado que batían pociones sagradas, siempre fueron a lugares auspiciosos en montañas famosas y nunca residieron en montañas menores. ¿Por qué?

La razón es que las montañas menores no tienen dioses apropiados como deidades gobernantes. A menudo, en estos casos las esencias de los árboles y las rocas, objetos milenarios, tienen espíritus nocivos y no piensan en traer fortuna a éstos [...]

Al lado de éstas, fuera y dentro de China hay cientos de las así llamadas montañas famosas, que no podemos mencionar aquí individualmente. Éstas contienen dioses apropiados, y proporcionan reclusión para los inmortales terrestres y nutren hongos mágicos y plantas.

Todos los que alcanzan el Tao deben ascender a éstas y los dioses de las montañas les ayudarán a alcanzar la buena fortuna y sus pociones seguro que tendrán éxito³.

³ Wang Chuyi: *XiyueHuashanzhi*, en JianYasha: *Zhongguomingshanzhi*, vol 3. Beijing, Quanguotushuguanwenxian, 2005; p. 17. Vervoorn, A: "Cultural strata of Huashan the Holy Peak of the West," *Monumenta Serica*, 39, 1990-1991; p. 4.

De este texto deducimos que existían dos tipos de montañas, las que favorecían el cultivo interior y las que no. Las primeras, las llamadas montañas famosas, solían ser montañas que habían sido “domesticadas” o por la religión budista o por la taoísta, sometiendo o asimilando a los espíritus antiguos que en ellas habitaban. De estas montañas famosas tanto la religión budista como la taoísta hicieron su propio sistema de montañas sagradas, grandes centros dedicados al control de las influencias nefastas sobre el imperio y a prácticas de cultivo interior.

Por razones de espacio centrémonos en las montañas taoístas, ya que éstas ofrecen una mayor riqueza en su tratamiento del paisaje. En la religión taoísta se forjó lo que se llama el sistema *Dong-tian*, las cavernas-paraíso. La caverna-paraíso era un espacio situado en el vientre de las montañas famosas que se caracterizaba por ser un lugar de mundos independientes en el que vivían los espíritus de la montaña, los inmortales o los dioses. Son múltiples los relatos que desde el poema *Taohuaji* de Tao Yuanming nos narran cómo pescadores, monjes o cualquier individuo que estuviera preparado para ello se internaban por un pasadizo estrecho y difícil dentro de la tierra, para seguidamente acceder a una gran extensión de terreno perfectamente iluminada, plagada de árboles frutales y arquitecturas imposibles, en donde los visitantes eran agasajados por los inmortales que allí vivían y en muchos casos obtenían de éstos el secreto de la inmortalidad.

Unos cuantos *chis* más abajo, un túnel aparecía a un lado del pozo y éste se aventuró en él [...]

El túnel se abría a una gran cima de montaña. Ahí estaba él de pie, frente a otro mundo. Cadenas de montañas vidriadas refulgían frente a sus ojos y en cada valle había palacios de oro y plata. Había también árboles gigantes cuyos troncos tenían nudos como los del bambú y cuyas hojas no eran más pequeñas que las de una palmera. Pájaros de colores, garzas quizás, volaban en torno a sus copas; mariposas multicolores del tamaño de abanicos danzaban alrededor de flores púrpura más grandes que cojines. A los lados de las rocas había dos arroyos gemelos, el agua de uno de ellos era límpida y clara, el agua del otro era de un blanco lechoso [...] Encima del arco de la puerta colgaba un panel inscrito en plata con los caracteres “Palacio del Osmanto Celestial”⁴.

A partir de esta imagen se establece un sistema de geografía mítica en el que todas las montañas famosas se conectan unas con otras a través de una sutil red de cavernas-paraíso, por donde los inmortales viajan de un centro a otro. No es de extrañar que en toda montaña en la que hay un dominio taoísta haya un caverna-paraíso, casi siempre situada en la parte media, al igual que también encontramos cavernas-paraíso en cualquier tipología de jardines que tuvieran

⁴ Zhang, G. (ed., trad.); Li Fang et al. (comp.): *Taiping Guanji. The selections from records of the Taiping era*, Beijing, Foreign Languages Press, 2001; p. 25.

una u otra vinculación con el taoísmo. La búsqueda de estas cavernas-paraiso será también un tema muy recurrido dentro la pintura de paisaje, así como en las crónicas de hechos extraordinarios (*Guaishi*). Serán estas crónicas la que nos informen de que esta búsqueda no siempre era culminada con éxito:

Durante el periodo de Yuanhe (806-820) Su Zhang paseaba por la montaña Pengque [...] No había ningún lugar en el área al que él no hubiera ido. De repente, un día le dijo a su mujer: “Cuando andaba por las montañas he observado que en la caída de los riscos había destellos parecidos a los de un espejo. Deben de ser de una tierra mágica. Hoy me despido de ti [...] Cuando él se internó varios *Li* dentro de la montaña, miró en la distancia y vio el acantilado donde estaba el destello blanco, un círculo de luz que era de más de un *zhang* de diámetro. En el momento en que llegó al lugar luminoso se dejó caer por un largo agujero [...] Había arañas negras tan grandes como planchas de hierro, corriendo y reuniéndose debajo de precipicio [...] Ellos le encontraron muerto con la cabeza machacada⁵.

Acabamos de ver que existían montañas menores plagadas de espíritus incivilizados y salvajes, dragones antiguos o serpientes sedientas de sangre. Los infelices que se internaban dentro de estas montañas sin talismanes de protección adecuados podían pagar su osadía con la muerte. Y es que hemos de tener en cuenta que la apropiación y la domesticación de las montañas por parte de la religión taoísta o budista se realizaba en las zonas del sur, lejos de la cuenca del río Amarillo, zonas que a partir de la caída de la dinastía Tang fueron teatro de continuas migraciones de poblaciones del norte que huían de los desastres de la guerra. Se establece así una dicotomía entre espacio civilizado y espacio salvaje, en donde los asentamientos religiosos (de la ortodoxia) o incluso las villas de campo funcionaban como agentes civilizadores en una cruenta guerra de espíritus que ha quedado bien documentada en pinturas y textos. Y, dentro de esta guerra de espíritus, ni los jardines o villas de letrados quedaban fuera de peligro, ya que en cuanto éstos eran abandonados por cualquier causa eran de nuevo invadidos por los espíritus que se situaban fuera de este espacio civilizado⁶.

Pasemos así al espacio que nos permite enlazar los asentamientos en montañas con el diseño de jardines. En la tipología que acabamos de comentar las villas de montañas, formaban una suerte de emplazamiento intermedio entre jardines urbanos y asentamientos en montañas, con un doble propósito estético y utilitario, ya que contenían grandes explotaciones agropecuarias. En las villas de montaña la intervención estética sobre el terreno solía ser de

⁵ Duan Chengshi, *Nuo Gaoji*, en *Xiyangzazu*, Beijing, Zhonghuashuju, 1981; p. 137. Traducción completa en Carrie, R. (trad.), *Duan Chengshi: Chinese chronicles of the strange; The Nuogaoji*, New York, Peter Lang Publishing, 2001; p. 50.

⁶ Véase Mezcuca (2014); pp. 71-87.

adaptación a las condiciones geográficas, aunque después de la dinastía Song del Sur se empezó a recurrir cada vez más a transformar el terreno canalizando aguas para estanques artificiales, regadíos, y realizando montañas artificiales. Como ejemplos famosos de villas de montaña tenemos el “Retiro del río Wang”, de Wang Wei, o la famosa “Villa de montaña” de Li Gonglin, obras de las que se conservan las copias de las pinturas que los dos autores hicieron. En estos casos el espacio no sólo se transformaba de una manera física sino que, como podemos ver en el caso de Li Gonglin, el paisaje del jardín-villa pasaba a impregnarse de la ideología que su poseedor le daba. La villa de Li Gonglin será la metáfora del paraíso del Buda Amitabha y estará en estrecha relación con la cultura budista Chan de las montañas circundantes. También tenemos un caso de jardín-villa en el que se establece una relación entre jardín onírico y jardín real. Es el caso del *Mengxiyuan* de Sheng Gua, en el que él mismo nos cuenta cómo el lugar desde el que escribe esas notas, su jardín-villa, le había sido revelado en sueños por un monje taoísta, mucho antes de que conociera su existencia. Tiempo después, en uno de sus viajes, Sheng Gua se encontró por casualidad con la tierra soñada, que adquirió y fue donde construyó su villa. Aquí, por lo tanto, se establece una relación directa entre la revelación onírica y el jardín real, que como veremos no será la única en la historia del diseño de jardines en China⁷.

Conectando con esta ideología que impregnaba el paisaje, en los jardines urbanos se verá que hay una fuerte tendencia a revestirlos de la ideología confuciana. Entramos así en el valor que tendrá nombrar los espacios de los jardines, quioscos, estanques, pabellones, rocas artificiales, árboles o terrazas. Cada uno tenía que ser dotado de un nombre apropiado que conecta con una vasta red de citas de la tradición literaria china, dando a conocer cómo el poseedor del jardín quería presentarse en sociedad. Veamos un texto de la novela *Sueño en el Pabellón Rojo* para ver la importancia de los nombres:

-Todo está dispuesto para su inspección, tío –le dijo–. Podríamos modificar cualquier cosa que no sea de su agrado antes de que se compongan las inscripciones y los correspondientes poemas para los distintos puntos del jardín” [...]

- Las inscripciones son un problema, ciertamente. En principio deberíamos pedirle a la concubina imperial que nos hiciera el honor de componerlas ella misma, pero es obvio que no puede hacerlo sin conocer previamente el lugar. Por otra parte, si dejamos los diversos pabellones y parajes sin inscripción hasta su visita, entonces el jardín con todas sus flores y rocas, sauces y arroyos, no mostrará toda la extensión de su encanto⁸.

⁷ Véase Mezcuca, (2014); pp. 156-162.

⁸ Cao Xueqin (Zhao Zhenjiang y García Sánchez, José Antonio [trad., ed.]): *Sueño en el Pabellón Rojo*, Granada, Universidad de Granada, 2005; p. 347.

En estos jardines urbanos —de menor extensión que las villas— se celebraban fiestas, encuentros íntimos con amigos, o incluso se conspiraba contra el gobierno. Las élites de letrados trazaron con sus jardines una línea divisoria entre la alta cultura y la vulgar. Cuando las clases de comerciantes comenzaron a ascender a partir de la dinastía Song también entraron dentro de este juego de espejos de prestigio social que imbricaba el diseño de jardines. Así que, dentro de esta amalgama de orgullos, tenemos jardines que son espejo de un sincero deseo de retiro en forma de protesta política, como es el caso del jardín de Sima Guang, que se retiró a su jardín de Luoyang en un acto que intentaba dejar en evidencia lo que él creía que era la mala política de aquel momento. O vemos también el mecanismo que enmascaraba la especulación que algunas familias de letrados de final de la dinastía Ming ejercían sobre la propiedad de la tierra, revistiendo su jardín de citas a la honestidad y al rigor moral confuciano, intentando exorcizar mediante una fachada de rocas artificiales y lagos la podredumbre de sus entrañas⁹.

Los jardines urbanos se situaban dentro de un espacio intermedio entre la pintura de paisaje y el viaje a las grandes montañas famosas. Mediante su mecanismo de imitación de los paisajes famosos, los recreaban en un microcosmos, de manera que ya no era necesario viajar a las grandes montañas (viajes que estaban llenos de peligros e incomodidades), sino que éstas estaban al alcance de la mano y en tres dimensiones.

Dentro de este diseño de jardines urbanos encontramos también la tendencia, conforme avanzamos en la historia, a ir desde jardines amplios —que a menudo ocupaban dos o más retículas de ciudad— a una minimización de espacios. El espacio se va tornando caleidoscópico y los recursos retóricos de crear sensación de amplitud en espacios reducidos será cada vez más usado. En esta línea, la práctica “del paisaje prestado” será también muy común; aprovechar las vistas de los paisajes circundantes, ya sean urbanas o montañosas, para incorporarlas dentro del espacio del jardín. Y si hablamos del diseño de jardines urbanos es inevitable hablar del único texto que ha sobrevivido acerca de la construcción de jardines: “El arte del jardín” de Ji Cheng, texto que refleja las costumbres de diseño que se tenían en la dinastía Ming y que es una fuente fundamental para el estudio de los jardines de este periodo¹⁰. Con todo, como jardines de letrados famosos podríamos destacar el ya mencionado jardín de Sima Guang, “El jardín del deleite solitario” en Luoyang, el “Jardín del administrador estúpido” y las famosas ilustraciones de Wen Zhengming en Suzhou, o “El jardín de la vista sublime” que se relata en la novela de Cao Xueqing, “Sueño en el pabellón rojo”. Todos

⁹ Handlin Smith, J.: “Gardens in Ch’i Piao-chia’s social world: Wealth and values in late Ming Kiangnan”. *Journal of Asian Studies* 51:1, Ann Arbor, 1992; pp.55-81.

¹⁰ Ji Cheng, (Hardie Alison [trad.ed]): *The craft of the gardens*. Yale, Yale University Press, 1988.

estos jardines han quedado dentro del recuerdo, al igual que si hablamos de jardines de la memoria es crucial que hablemos de los jardines imperiales y la gran influencia que dentro del subconsciente del paisaje tuvieron.

El primer gran jardín de la historia de China que mejor documentado está es, sin duda, el “Bosque Supremo”, construido por un Primer Emperador obsesionado por su incansable búsqueda de la inmortalidad y continuado un par de siglos más tarde por el emperador Han Wu Di. Si en los anteriores jardines privados podíamos destacar un cierto carácter de intimidad y de gusto por el retiro, en el jardín del Bosque Supremo lo que prima es la monumentalidad de sus arquitecturas y el afán cosmológico de reunir las más fantásticas criaturas vegetales y animales que se podían encontrar en los cuatro cuadrantes del universo, dominado por el emperador. En este caso el jardín sirve como una metáfora apotropaica de los confines del imperio. Así, esta concepción del paisaje bebe de las creencias mágicas y alquímicas del taoísmo, que intentaba imitar las islas y las montañas en donde vivían los inmortales. Es bien sabido que el Bosque Supremo fue concebido en parte para hacer que los inmortales que volaban en sus garzas confundieran este jardín con sus verdaderas residencias, y así revelarle al emperador el verdadero secreto de la inmortalidad. A partir de la construcción de este jardín, la memoria del paisaje de China quedará marcada en una doble dirección: por una parte, el confucianismo construirá una especie de leyenda negra de los jardines, de modo que, cuanto más esplendorosos eran, mayor era el grado de despilfarro y corrupción de la dinastía; por otra parte, sus atmósferas y arquitecturas quedarán grabadas de tal manera en la imaginaria visual, que cuando nos encontramos pinturas que quieren representar las tierras de los inmortales, se ilustran mediante este tipo de palacios de los jardines imperiales.

A lo largo de la historia muchos serán los jardines imperiales que dejarán fascinados a todo tipo de visitantes y embajadores extranjeros, pero sin duda uno de los que marcó el imaginario colectivo de la cultura China fue el jardín de la Colina Noreste, realizado en las postrimerías de la dinastía Song del Norte por el emperador Huizong. Su destrucción completa fue el espejo de la propia destrucción del imperio, invadido por los bárbaros Jurchen¹¹. En este jardín se reunió la mayor colección de rocas extrañas que ha conocido la historia de China y por primera vez se construyó en él una montaña completamente artificial. Su constructor Huizong es una figura marcada por la tragedia de su propia ceguera. Ensimismado en las artes y el taoísmo, bajo su mandato el imperio fue invadido y él mismo, junto con varios miembros de su familia, fue hecho prisionero y murió en las frías regiones del norte de China en cautividad. A pesar de que la imagen del jardín de la Colina Noreste contribuyó en gran

¹¹ Hargett, J.: “Huizong’s Magic Marchmount: The Genyue pleasure park of Kaifeng”. *Monumenta Serica*, 38, 1988-1989; pp. 1-48.

medida a aumentar esta leyenda negra de la que hablamos, esto no impidió que los emperadores de posteriores dinastías siguieran emprendiendo grandes campañas de construcción de jardines.

El último gran jardín imperial de China fue el Jardín de la Perfecta Luminosidad, comenzado por el emperador manchú Yongzheng y continuado por Qian Long. Gran epítome enciclopédico del paisajismo de China, en éste se representarán los territorios y los esplendores del Imperio mediante la imitación de sus paisajes, incorporando además, por influencia de los jesuitas, jardines de estilo barroco que irónicamente es lo único que se conserva de sus ruinas. Nos interesa resaltar la influencia que ha ejercido este jardín dentro del subconsciente de China, ya que su saqueo por parte de las tropas anglo-francesas en el s. XIX supuso la manifestación del declive de China y su sometimiento a las caníbales potencias coloniales. Su destrucción fue la metáfora de la caída de China y así ha quedado en el subconsciente de la China contemporánea. Por esto, ahora que China levanta su cabeza como “potencia” la cuestión de la restauración y reconstrucción del Jardín de la Perfecta Luminosidad es un debate crucial que nos habla sobre la búsqueda de sus raíces culturales y de su identidad moderna. Dentro de este debate hay dos facciones, la que aboga por su reconstrucción total, aunque no se conserven muchas de sus antiguas técnicas de construcción y falten numerosos datos sobre muchas de sus partes, y la que aboga por el respeto a la memoria histórica, dejar el espacio tal y como está, señalando los puntos cruciales en donde se levantaban las escenas más importantes. Este enfrentamiento entre estas dos tendencias no es otro que la oposición que hay entre el nacionalismo capitalista que se ha instaurado en China, que vería inflado su orgullo con un Jardín de la Perfecta Luminosidad de cartón piedra que generara beneficios económicos de explotación turística, y las voces de intelectuales y especialistas que claman por el respeto y la coherencia histórica. Por ahora está primando la coherencia y esperemos que así siga siendo.

Hasta ahora nos hemos estado moviendo por periferias que se alejan del espacio íntimo de la experiencia individual. Sin embargo, el paisajismo en China fue una de las apuestas de esta cultura en pos de la felicidad del individuo. El paisaje era principalmente un dador de experiencias que el psicólogo Maslow definió como *experiencias cumbre*, momentos de plenitud en los que hombre puede experimentar la serenidad, la calma y la felicidad en la que todo tiene sentido¹². Y estas experiencias cumbre las tenemos muy bien descritas en la ingente cantidad de poesía y pintura de paisaje que se engendró en la larga historia de China. Los conceptos dentro de la estética china que mejor nos pueden explicar esta búsqueda de sentido a través de la contemplación del paisaje son los conceptos de *jingjie* y *yijing*. El primero se

¹² Maslow, A.: *El hombre autorrealizado. Hacia una psicología del ser*. Barcelona, Kairos, 1973; pp. 103-139.

traduce por “atmósfera mental” y el segundo, guiándonos por la traducción del profesor Zhang Zheng Quan, lo podemos traducir por “estado de sentido”. Sería un error hacer una división entre sujeto y objeto para definir estos conceptos, ya que lo que se nos está comunicando mediante éstos es la no separación de la realidad y la unidad de la experiencia, que siempre es una construcción mental. No se parte de separación, sino de la comunión entre el exterior y el interior del sujeto. El paisaje se difumina en las nieblas mentales del que lo contempla; de hecho, el paisaje como concepto sólo surge en cuanto hay un contacto entre objeto y sujeto, de manera que la naturaleza toma consciencia propia a través de la mente del hombre que la contempla.

Vamos a analizar un par de poemas que nos muestran de una manera muy gráfica el significado del concepto de *yijing*. El primer poema que comentaremos es de Su Shi, el gran poeta e intelectual de la dinastía Song del Norte. En él veremos cómo se expresa ese estado de unidad y plenitud en la contemplación del paisaje, en el Lago del Oeste en la ciudad de Hangzhou:

Desde el pabellón que contempla las nubes.
Nubes y escampadas, alborada
y crepúsculo, se renuevan sin cesar
Ya he hecho entrega de mi cuerpo al vacío
En su vagar sin intención
Las nubes se asemejan al hombre que las contempla¹³.

El lugar que este poema describe aún se puede visitar hoy día en las inmediaciones del Lago del Oeste. En el poema se nos presentan las dos realidades que alcanzarán la unión en el último verso. Por un lado, en el primer verso se nos ofrece una visión macro-cósmica del paisaje, la visión de un cielo plagado de espectaculares nubes, para después pasar a la imagen del sujeto que se vacía de elementos para dejar paso a que el paisaje entre en su interior, alcanzando la completa fusión que se muestra en el final del poema.

El segundo poema del poeta de la dinastía Tang, Bai Juyi, nos servirá para ilustrar cómo los orígenes del concepto de *yijing* estuvieron vinculados a los estados de contemplación según las técnicas de meditación budistas. En este poema se ve claramente cómo funciona este concepto, transformando y diluyendo el paisaje en el vacío mental:

¹³ Su Dongpo (Anna Helene Suárez, trad.): *Recordando el pasado en el acantilado rojo y otros poemas*; Madrid, Hiperión, 1992; p. 59.

Laguna en Otoño.

Fresca brisa que lava las olas, escarcha que estremece el agua:
Apaciblemente recostado en una hamaca, desde la orilla,
Veo esfumarse el polvo de mis ojos, la inmundicia de la mente,
No es una laguna en otoño, es un paraje de iluminación¹⁴.

Al igual que el poema anterior, éste comienza con una visión panorámica del paisaje, pero en vez de centrarse en los fenómenos aéreos del cielo, se centra en el elemento agua y sus transformaciones. Desde esta finísima imagen en la que el agua casi parece tener capacidades sensoriales se nos presenta de nuevo al sujeto, cómodamente recostado en una hamaca. No obstante, el desenlace será aquí diferente; la visión del agua y sus transformaciones en distintos estados, líquido y sólido, da pie a una visión de la realidad que va más allá de la misma, hacia la visión de la iluminación, que no es otra que el carácter no permanente de los fenómenos sensoriales, de manera que el paisaje se transforma de una laguna otoñal en un paraje luminiscente, donde poco a poco se van diluyendo todos los fenómenos en el vacío.

Por último, pasaremos a la pintura examinando el concepto de *shenyou*, el viaje del espíritu o viaje del alma. Se trata más bien de una práctica estética que de un concepto, pues deriva de las prácticas chamánicas de viajes del alma, apropiadas por la literatura en los poemas sobre el encuentro con inmortales *youxian* en la dinastía Han. Pasado el tiempo, el *shenyou* pasará a ser una manera de contemplar una pintura, emprendiendo un viaje mental e imaginario a través de las prácticas mencionadas. Son múltiples los textos que hablan de viajes imaginarios por pinturas o descripciones de las mismas donde se realiza un recorrido por ellas. A su vez, en la literatura de hechos extraordinarios que podríamos llamar “cuentos fantásticos” se habla frecuentemente de cómo humanos con poderes mágicos se introducen dentro de pinturas, mapas o representaciones religiosas de espíritus y dioses para realizar cierto tipo de actividades en ellas, como viajar, corregir la representación o curar a alguien. También existe el llamado *woyou* –o viaje yacente– pues se solía realizar recostado mientras se observaba el paisaje pintado en el biombo de la cama o enfrente de ella, para inducir los sueños hacia el paseo por el paisaje. En este sentido, Li Gonglin hizo la pintura de su villa para que sus amigos pudieran emprender un viaje espiritual por su jardín a través de la misma.

Si verdaderamente se había trasladado el *qi* vital del jardín a la pintura era posible emprender un viaje espiritual por ese jardín, como podemos leer en el siguiente texto del letrado de la Dinastía Song Qin Guan:

¹⁴ Bai Juyi (Anna Helene Suárez, trad.): 111 *Cuartetos de Bai Juyi*. Valencia, Pre-textos, 2003; p. 215.

En el período de *dingmao* durante la era de Yuanyou (1087), estaba sirviendo como oficial de educación en Runan (Henan). En verano me encontraba enfermo con un desorden intestinal y tenía que estar tumbado en cama. Mi buen amigo Gao Fuzhong me trajo la pintura de la Villa de Wangquan de Mojie (Wang Wei) para enseñármela: «Estúdiala bien y esto te curará».

Debido a que fundamentalmente soy un hombre de ríos y mares (un eremita), obtener esta pintura me dio una gran alegría. Primeramente puse a dos niños a cada uno de mis lados para que fueran desenrollando la pintura, ya que tenía que estar tumbado. Con gran excitación, como si estuviera con el mismo Mojie en Wangquan, cruzamos la colina de Huaizi, pasamos a través de la muralla de la Vaguada de Meng y paramos para descansar en la Villa de Wangquan. Fondeamos en el Albergue del Albaricoquero Veteado, ascendimos al Monte de Bambúes y nos quedamos en el Cercado de Magnolias. Fuimos más allá de la Orilla de los Cornejos y andamos por la Vereda de las Soforas. Vislumbramos el Coto de los Ciervos y nos volvimos hacia las colinas del Norte y del Sur. Nos embarcamos en el Lago Yi y jugamos debajo de las Olas de los Sauces, y nos lavamos en los Rápidos de la Casa Luan. Nos servimos vino en el Manantial de las Pepitas de Oro, pasamos la Playa de las Piedras Blancas y paramos en el Albergue entre Bambúes; girando alrededor del Talud de las Magnolias, alcanzamos el Parque de los Aliantos. Gente con vestimenta de letrados, llevando sus bastones y con sandalias puestas, jugando al *weiqi* y bebiendo té, o componiendo poemas para su propio deleite. Olvidé que mi cuerpo estaba en Runan y en unos pocos días mi enfermedad se curó¹⁵.

Aquí merece la pena destacar dos temas, uno es el claro viaje que emprende Qin Guan a través de la pintura y la villa de Wang Wei. El segundo está en relación con el carácter autónomo de la pintura como espacio vital, como ente autónomo que es naturaleza y no un sustituto, un sucedáneo que imitara el espacio real de la desaparecida villa, sino que funciona como el lugar mismo. Esta manera de experimentar una pintura la encontramos en otros autores que escriben similares descripciones. La forma de narrar pinturas forma parte de una concepción estética que se mantiene a lo largo de la historia de China. Los límites de la percepción del mundo se transforman en un movimiento circular que nos lleva desde el lugar actual de la montaña o el jardín, a la pintura que lo evoca, y que acaba confundándose con ese lugar en una suerte de realidad virtual. La experiencia de viajar por una pintura en dos dimensiones deviene en una total absorción de los sentidos, que en el hiperbólico relato lleva a Qin Guan a curarse por completo de su enfermedad.

Para terminar habría que decir que este pequeño sumario que hemos realizado por la cultura del paisaje en China es una visión general hecha a vista de pájaro. Hemos comenzado por el análisis del rol que las montañas sagradas tuvieron en la cultura del paisaje, señalando cómo se establece una

¹⁵ Qin Guan, *Shu Wangchuan to hou*, en Harrist, Robert: *Painting and private life in eleventh-century China: Mountain villa by Li Gonglin*. Princeton, Princeton University Press, 1998; pp. 72 y 130.

dialéctica entre espacio civilizado y salvaje que también afectará a las villas y jardines situadas en su interior. Desde aquí hemos pasado a ver cómo los jardines estaban sujetos a influencias de todo tipo, donde los juegos por el prestigio social y el acto del nombrar tenían gran importancia. También hemos visto cómo los jardines imperiales estaban sujetos a una visión contradictoria de espacio idílico y corrupción de la dinastía. Pero además de estos aspectos que pertenecen a la esfera social, no hemos de olvidar que muchos conceptos de la estética del paisaje atienden a preguntas muy profundas que la sociedad China se hizo a lo largo de su historia, como el problema de la felicidad y la plenitud del individuo. La práctica poética y pictórica a través del paisaje fue una de las grandes apuestas de esta cultura, en pos de la felicidad personal.

Aunque hemos puesto el énfasis en los elementos que tuvieron continuidad, muchos fueron los cambios y transformaciones a los que se vio sometida la cultura del paisaje en China. Esperamos que este acercamiento nos haya permitido introducir al público en los entretejidos y sinuosos senderos por los que caminó la cultura del paisaje en China a lo largo de su historia.

Referencias bibliográficas:

- Bai Juyi (A. H. Suárez, trad.): 111 *Cuartetos de Bai Juyi*. Valencia, Pre-textos, 2003.
- Cao Xueqin (Zhao Zhenjiang y J.A. García Sánchez [trad., ed.]): *Sueño en el Pabellón Rojo*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- Carrie, R. (trad.), *Duan Chengshi: Chinese chronicles of the strange; The Nuogaoji*, New York, Peter Lang Publishing, 2001.
- Handlin Smith, J.: “Gardens in Ch’i Piao-chia’s social world: Wealth and values in late Ming Kiangnan”. *Journal of Asian Studies* 51:1, Ann Arbor, 1992.
- Hargett, J.: “Huizong’s Magic Marchmount: The Genyue pleasure park of Kaifeng”. *Monumenta Serica*, 38, 1988-1989; pp. 1-48.
- Harrist, R.: *Painting and private life in eleventh-century China: Mountain villa by Li Gonglin*. Princeton, Princeton University Press, 1998.
- Ji Cheng, (H. Alison [trad.,ed.]): *The craft of the gardens*. Yale, Yale University Press, 1988.
- Maslow, A.: *El hombre autorrealizado. Hacia una psicología del ser*. Barcelona, Kairos, 1973.
- Mezcuca López, A.: *Experiencia del paisaje en China. Shanshui o la cultura del paisaje en la dinastía Song*. Madrid, Abada, 2014.
- Su Dongpo (A. H. Suárez, trad.): *Recordando el pasado en el acantilado rojo y otros poemas*; Madrid, Hiperión, 1992.
- Vervoorn, A.: “Cultural strata of Huashan the holy peak of the west,” *Monumenta Serica*, 39, 1990-1991; p. 1-30.
- Zhang, G. (ed., trad.); Li Fang et al. (comp.): *Taiping Guanji. The selections from records of the Taiping era*, Beijing, Foreign Languages Press, 2001.