FRANÇOIS CHENG

VACÍO Y PLENITUD

BIBLIOTECA DE ENSAYO
SIRUELA

ESTA NUEVA EDICIÓN ES LA VERSIÓN DEFINITIVA DE *VACÍO Y PLENITUD*, TRAS LA REVISIÓN HECHA POR EL AUTOR.

Vacío y plenitud es una de esas obras fundamentales que permiten acceder a la comprensión de la pintura china. Su autor, François Cheng, conocido especialista en poesía y pintura chinas, expone el desarrollo que, a lo largo de quince siglos, ha tenido la pintura en China, pero su estudio no es de carácter histórico sino filosófico.

La primera parte explora el sistema de la pintura en relación con la filosofía taoísta a partir de la noción de *vacío* que todo artista debe conocer, eje fundamental de la concepción china del universo y su comprensión del mundo objetivo, ligado a la idea del aliento vital y al estado supremo al que el hombre debe tender. La segunda parte concre-

S

François Cheng

Vacío y plenitud

El lenguaje de la pintura china

Traducciones del francés de
Amelia Hernández
y Juan Luis Delmont

Biblioteca de Ensayo 20 (serie menor) Ediciones Siruela

1.ª edición: abril de 2004
3.ª edición: septiembre de 2008

Título original: *Vide et plein. Le langage pictural chinois*
Diseño gráfico: Gloria Gauger
Colección dirigida por Ignacio Gómez de Liaño
(de este título, por Jacobo Stuart)

c/ Almagro 25, ppal. dcha. 28010 Madrid.
Tel.: 91 355 57 20 Fax: 91 355 22 01
siruela@siruela.com www.siruela.com
ISBN: 978-84-7844-769-5
Depósito legal: M-42.999-2008
Impreso en Rigormagráfic
Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques bien gestionados

Índice

Introducción

En China, de todas las artes, el lugar supremo lo ocupa la pintura[1]. Es objeto de una verdadera mística, porque, para los chinos, el misterio del universo lo revela por excelencia el arte pictórico. En comparación con la poesía, la otra cumbre de la cultura china, la pintura, por el espacio originario que ella encarna, por los alientos vitales que suscita, parece más idónea, no tanto para describir los espectáculos de la creación, sino para participar en los «gestos» mismos de la creación. Fuera de la corriente religiosa, de tradición ante todo budista, la pintura en sí misma era considerada como una práctica sagrada.

Esta pintura tiene su punto de partida en una filosofía fundamental que propone concepciones precisas de la cosmología, del destino humano y de la relación entre el hombre y el universo. En tanto

lleva a la práctica esta filosofía, la pintura constituye una manera específica de vivir. Busca crear, más que un marco de representación, un lugar mediúmnico donde la verdadera vida sea posible. En China, arte y arte de vivir son una misma cosa.

En esta óptica, el pensamiento estético chino considera siempre lo bello en su relación con lo verdadero. Así, para juzgar el valor de una obra, la tradición distingue tres grados de excelencia: el *nengpin*, «obra de talento acabado»; el *miaopin*, «obra de esencia maravillosa»; el *shenpin*, «obra de espíritu divino»[2]. Si para definir los dos primeros grados, el *nengpin* y el *miaopin*, se recurre a numerosos predicados que participan a veces de la noción de belleza (estos calificativos, tales como *xionghun*, «poderoso»; *gaochao*, «elevado»; *piaoyi*, «etéreo»; *huali*, «magnífico»; *tianya*, «elegante»; *gupu*, «antiguo»; *youyuan*, «lejano»; *tanbo*, «insípido», merecen sin duda un estudio sistemático que indicará las categorías específicas de la sensibilidad estética china. Sin embargo nuestro propósito aquí, recordémoslo, es delimitar la estructura profunda de un arte en tanto que lenguaje), en cambio el término *shenpin* sólo se aplica a una obra cuya calidad inefable parece sugerir su relación con el universo originario.

El ideal que anima a un artista chino es el de realizar un microcosmos vital en el cual el macrocosmos pueda obrar.

Este libro se propone presentar los temas esenciales de ese pensamiento estético. Su punto de vista y su método son semiológicos. Esto significa que no nos limitaremos a traducir o comentar tal o cual fragmento de los tratados teóricos, ni a enumerar simplemente los términos técnicos utilizados en el arte de pintar. Los tratados teóricos, en efecto, se han producido en un determinado contexto cultural; tienen una parte implícita que es preciso poner al descubierto. Asimismo, los términos técnicos no son elementos aislados; forman un todo orgánico, con sus distintos planos y sus leyes de combinación. Nuestra mira será mostrar cuáles son las estructuras internas de este sistema de pensamiento y de esta práctica, y cuáles sus principios de funcionamiento. La obra consta de dos partes. La primera está dedicada a la presentación general: a partir de una noción central –el vacío–, mostraremos cómo se organiza una serie de conceptos relacionados entre sí, organización gracias a la cual el arte pictórico adquiere su plena significación. En la segunda parte, examinaremos la obra –teórica y práctica a la vez–

de un pintor en especial, para hacer ver el funcionamiento real de este arte. Varios pasajes de la segunda parte, que en cierto modo confirman el contenido de la primera, son a veces repetitivos. Esta repetición nos parece, empero, útil y aun indispensable, en la medida en que nos permite confrontar ciertos conceptos desde diferentes ángulos.

Además de su objetivo teórico, el libro tiene una meta práctica, la de ayudar al lector a apreciar la pintura china. Resulta útil, a continuación, presentar a grandes rasgos la historia de la pintura china a partir del Imperio, establecido dos siglos antes de nuestra era. Recordemos primero que la larga historia del Imperio chino, sucesión de dinastías, es la alternancia de períodos de unificación y de períodos de división. Así, después de las dinastías Qin y Han (siglos II a. C.-II d. C.), que forjaron la unidad de China, se inició un período de disturbios provocados por conflictos internos y por la invasión de los bárbaros. Este período (siglos II-VI) es el de las así llamadas dinastías del Norte y del Sur, durante el cual el norte de China está ocupado por los bárbaros, que, por una parte, adoptan el budismo y,

por otra, se asimilan a la cultura china. China sólo vuelve a unificarse con la gran dinastía Tang (siglos VII-IX). Después de tres siglos de existencia, esta dinastía se sume a su vez en la anarquía. Sobreviene una era de divisiones, llamada los Cinco Períodos (siglo X). Esta era se acaba con el advenimiento de los Song (siglos X-XIII). En el plano cultural, la dinastía Song logra un esplendor comparable al de los Tang. Pero muy pronto se ve minada por los incesantes ataques de las tribus Liao y Jin, que obligan a los Song a replegarse al sur del río Yangzi. Después del ocaso de los Song, China, demasiado debilitada, es incapaz de resistir la rauda invasión de los mongoles, quienes fundan una nueva dinastía, la de los Yuan (siglos XIII-XIV). A los Yuan suceden las dos últimas grandes dinastías del Imperio, la de los Ming (siglos XV-XVII) y la de los Qing (siglos XVII-XIX), fundada por los manchúes, quienes se asimilaron muy pronto a la cultura china.

A lo largo de esta historia, el desarrollo de la pintura es continuo. Aunque está condicionada por los acontecimientos, sigue sus propias leyes de transformación. Los períodos de división y de desorden, por el hecho mismo del relajamiento y de las interrogantes que generan, no son menos pro-

picios a la creación artística. Dos corrientes que se nutren una de otra animan esta pintura: la corriente religiosa, marcada por la pintura nacida del taoísmo y más tarde del budismo, y la corriente «profana», que, si bien lo es, configura ella también, como hemos dicho, una espiritualidad. El objeto de nuestro estudio será esta última corriente en tanto que lleva a la práctica un pensamiento estético original.

Se suele admitir, en efecto, que el primer gran pintor no anónimo de la historia china fue Gu Kaizhi (345-411), de la dinastía Jin (265-420). Con una autoridad y un dominio técnico asombrosos, elevó la pintura a una dignidad originaria que conserva desde entonces. Su advenimiento, desde luego, no había sido fortuito; lo precedía una antigua tradición pictórica. Por los documentos escritos y los testimonios materiales, sabemos que durante la dinastía feudal de los Zhou (1121-256 a. C.), el llamado período de los Reinos Combatientes (453-222 a. C.), y el primer imperio de los Qin y de los Han (221 a. C.-220 d. C), los palacios y los templos, así como las tumbas reales, estaban decorados con suntuosos murales de temas religiosos o morales. Por otra par-

te, poseemos cierto número de pinturas sobre seda y una muestra importante de grabados en ladrillo que nos permiten apreciar un arte original, tanto por el uso de la pincelada como por la composición.

Tras la caída de la dinastía Han, el Imperio chino, dividido y amenazado por los bárbaros, vivió una paz sumamente precaria durante la dinastía Jin. Esta situación de desorden y de crisis suscitó importantes corrientes de pensamiento. Frente al confucianismo, que sufría un ocaso temporal, triunfaban el neotaoísmo y el budismo, que acababa de ser introducido en China. Estas corrientes de pensamiento provocaron, a su vez, una verdadera explosión en diversos campos de la creación artística: caligrafía, pintura, escultura, arquitectura, etc. En lo tocante a la pintura, la figura que dominó su época fue precisamente Gu Kaizhi. Supo cristalizar en su creación las conquistas del pasado, al mismo tiempo que lograba integrar los nuevos aportes, sobre todo los adelantos técnicos de la caligrafía y la audacia imaginativa del arte budista. Con la síntesis que efectuó en una época tan profusa y desgarrada, Gu prefiguró el rumbo ulterior de la pintura china, en la cual cohabitan varias corrientes de pensa-

miento, que se interpenetran y se fecundan de continuo. Por desgracia, nada subsistió de las pinturas murales de Gu. Sólo podemos adivinar la grandeza de su arte a través de un proyecto escrito por él para un cuadro titulado *Nota para la pintura de la Montaña de la Terraza de las Nubes*, y a través de dos famosos rollos de atribución tardía, *La diosa del río Luo*, conservado en China, y *Admonición a las damas de la corte*, conservado en el British Museum.

Después de Gu, durante las llamadas dinastías del Norte y del Sur (420-589), en que China estaba dividida en dos, y durante la corta dinastía de los Sul (589-618), se pueden citar algunos pintores notables: Lu Tanwei, Zong Bing, Zhang Sengyou, Zhan Ziqian. Pero sólo conocemos sus obras por los escritos de los historiadores posteriores, sobre todo por el *Lidai minghuaji* (Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas), de Zhang Yanyuan, de la época de los Tang. Sin embargo, se le atribuye a Zhan Ziqian un famoso cuadro: *Paseo de primavera*, generalmente considerado como la primera obra «paisajista» de la pintura china.

Los Tang (618-907)

Con el advenimiento de los Tang se abre verdaderamente el período clásico. La reunificación del país y la reorganización del Estado traen consigo una prosperidad sin precedentes. Una extraordinaria efervescencia creadora se manifiesta entonces en todos los campos del arte: poesía, música, danza, caligrafía, pintura.

El estilo de esta época está marcado por la alianza de dos exigencias aparentemente contradictorias: por un lado, una necesidad de rigor que evidencia el afán de fijar criterios, de codificar las reglas; por otro, una búsqueda de la variedad, que se manifiesta por las múltiples tendencias que coexisten, y que encuentra sus raíces «ideológicas» en las tres principales corrientes de pensamiento que son el confucianismo, el taoísmo y el budismo. Contradicción aparente, en realidad, pues la fijación de criterios y la codificación de reglas, según la concepción de la época, se proponían tan sólo establecer una especie de recapitulación ordenada de todas las formas de expresión posibles, y se suponía que el artista debía meditarlas a fin de orientar su significación con entera libertad, según los

principios de una creación perfectamente consciente.

Desde el punto de vista meramente técnico, las investigaciones y los adelantos realizados en el transcurso de los siglos anteriores permiten entonces a los pintores lograr la plena madurez de sus medios. En el arte de la pincelada, por ejemplo, base de la técnica pictórica china, el artista dispone ahora para expresarse de toda una gama de pinceladas de distintos tipos, que suelen llevar nombres muy ilustrativos: «cabeza de rata», «cola de serpiente», «clavo arrancado», «con la pequeña hacha», «cáñamo desenmarañado», etc. La lista se enriquecerá luego con nuevos matices, para llegar a finales de los Ming a un extremo refinamiento. El arte del color también evoluciona de forma decisiva. Las armonías más estimadas son el «verde y azul» (o «jade y oro»). Pero también se impone al mismo tiempo la pintura con tinta china, para la cual se logra, desde el primer momento y por el impulso del pintor poeta Wang Wei, una técnica tan eficaz como sutil. En cuanto a las reglas de la composición, siguen tendiendo a un rigor y una complejidad cada

vez mayores tanto en el arte del mural como en la pintura sobre seda.

Se empiezan a precisar tres tendencias artísticas –realista, expresionista, impresionista–, que corresponden a las tres corrientes de pensamiento –confucianismo, taoísmo, budismo– en las que se ilustra la idiosincrasia china. Toda la historia de la pintura china será animada por ellas. La tendencia realista quedó marcada desde un principio (inicios de los Tang) por dos hermanos: Yan Lide y Yan Liben (activos entre 627 y 683), quienes se destacan en el género del retrato edificante. Un poco más tarde, el gran pintor Li Sixun (651-716) y su hijo Li Zhaodao (activo entre 670 y 730) darán fama a la representación detallada y a la vez grandiosa de los paisajes. En la misma escuela realista debemos mencionar también a Cao Ba y Han Gan, especialistas de la pintura de caballos, así como a Zhang Xun y Zhou Fang, célebres por sus cuadros costumbristas.

El gran maestro de la tendencia expresionista es, sin duda alguna, Wu Daozi (701-792). Personalidad llamativa, se dedicó por igual a la pintura de personajes (decoró numerosos templos taoístas y budistas) y de paisajes. Su técnica procede mediante grandes pinceladas que producen trazados de lí-

neas vigorosos y rítmicos, y es un ardiente partidario de la ejecución espontánea y rápida.

Siempre en la misma vía «expresionista», podemos citar también los nombres de Lu Lengjia, el discípulo más conocido de Wu, y de Wang Xia, introductor de la llamada técnica «de la tinta salpicada», quien, al parecer, sólo podía pintar en estado de completa ebriedad.

A falta de otro mejor, hemos utilizado el adjetivo «impresionista» para calificar la tercera gran tendencia de la pintura de la dinastía Tang. Se trata, en efecto, del estilo, tan específico de la pintura china, que procede mediante la aplicación de delicadas pinceladas, a veces difuminadas, con una tinta sutilmente graduada, y que busca ante todo discernir las tonalidades de un paisaje en sus infinitos matices, percibir las vibraciones secretas de los objetos bañados por los alientos invisibles que animan el universo. En realidad, esta pintura busca plasmar un estado anímico, en la medida en que es siempre el resultado de una larga meditación. No es de extrañar entonces que este camino haya sido inaugurado por Wang Wei (699-759), pintor y poeta a la vez, pero sobre todo gran adepto del budismo chan (zen).

Las Cinco Dinastías (907-960)

La intensa creación artística iniciada durante los Tang será continuada y profundizada durante los Song. Pero entre los Tang y los Song, un breve interregno (llamado de las Cinco Dinastías) resultará ser decisivo para el desarrollo de la pintura china. Porque durante este período de divisiones y de enconadas luchas por el poder (es inevitable evocar la época que siguió a la caída de los Han), en el cual se sucedieron pequeñas dinastías efímeras, vivieron algunos de los más grandes artistas de los cuales China pueda enorgullecerse: sus obras, habitadas por las más elevadas visiones, serán determinantes para la pintura ulterior.

A pesar de las precarias y a menudo trágicas condiciones en que vivían –y sin duda por ellas–, supieron hallar en el arte una respuesta a sus preguntas más apremiantes. A través de la representación de paisajes grandiosos o místicos, expresan el misterio del universo y del deseo humano, e inauguran así la gran tradición paisajista, que se convertirá, como se sabe, en la principal corriente de la pintura china.

De estos maestros, unos se dedican a plasmar los sobrios horizontes del norte de China; otros, los

paisajes más variados, más lujuriosos del sur. Los mejores representantes de la manera «norteña» son ciertamente Jing Hao (activo entre 905 y 958) y Guan Tong (activo entre 907 y 923), que tendrán seguidores tan admirables como Li Cheng (activo entre 960 y 990), Fan Kuan (activo entre 990 y 1030) y, en cierta medida, Guo Xi (activo entre 1020 y 1075) –siendo éstos algunos de los más grandes pintores de los Song del Norte–. Entre los «sureños», debemos citar sobre todo a Juran (activo entre 960 y 980) y Dong Yuan (activo entre 932 y 976), quienes se imponen desde antes del ocaso de los Song del Norte.

Además del paisaje, se siguen practicando otros géneros. La pintura de corte, por ejemplo, vive grandes momentos en los reinos Tang del Sur y Shu del Oeste. Ambas regiones, por su situación geográfica excéntrica, disfrutan entonces de una paz relativa. En ellas varios emperadores, amantes del arte o artistas ellos mismos, favorecerán la creación artística, creando academias de pintura que servirán de modelo a la famosa Academia de los Song. Entre sus pintores ilustres, hemos de recordar los

nombres de Zhou Wenju y Gu Hongzhong en la pintura de personajes, y los de Xu Xi y Huang Quan en la pintura de flores y animales.

Los Song (960-1279)

Con los Song se inicia la verdadera edad de oro de la pintura china. Sucesores de los artistas de la dinastía Tang y de los grandes maestros de las Cinco Dinastías, cuyo aporte decisivo acabamos de recalcar, los pintores de la dinastía Song llevarán el arte pictórico a un grado de refinamiento y de perfección nunca antes logrado (quizá pueda compararse la riqueza excepcional de este período con la del Quattrocento en Italia).

La historia de los Song está marcada por un corte brutal, consecuencia de la invasión del norte de China por las tribus Jin que vinieron de Asia Central. En consecuencia, se puede dividir en dos períodos: el de los Song del Norte (960-1127) y el de los Song del Sur (1127-1279). En el primero de estos períodos, caracterizado por la recuperación de la unidad, se afirma en todos los ámbitos un asombroso dinamismo creador. Las grandes corrientes

del pensamiento chino, tan distintas en la época de los Tang, se interpenetran hasta lograr una suerte de síntesis (a la cual tendió en especial el neoconfucianismo): de ello se desprenderán una cosmología y algunos principios fundamentales, en los cuales se basará la pintura en lo sucesivo.

Aunque el estilo «norteño» (inaugurado, según hemos visto, por Jing Hao y Guan Tong) alcanza desde un comienzo su punto extremo de tensión por obra de artistas como Fan Kuan o Guo Xi, la influencia de los maestros «sureños» –un Juran, un Dong Yuan– se impondrá muy pronto en el ánimo de los pintores: particularmente en Mi Fu (1051-1107), célebre por igual como calígrafo y como coleccionista, y sobre todo en su hijo Mi Youren (1086-1165). Con sus creaciones, estos dos artistas contribuirán de manera singular a enriquecer la pintura china: introductores de la técnica de las «manchas superpuestas» y de los «puntos difuminados», sabrán utilizar en sus cuadros, con excepcional talento, la dinámica del vacío.

La actividad efervescente desplegada durante los Song del Norte no se interrumpirá con la invasión de los Jin. En efecto, un fenómeno nuevo permitirá que el arte preserve, en medio de la tormen-

ta, su expresión y, a la vez, su continuidad. Este fenómeno, capital, se produce con la creación de la Academia de pintura, al principio de la dinastía Song. La Academia, a la cual se era admitido por concurso, contará con sesenta miembros en la época de los Song del Norte, y con más de cien durante los Song del Sur.

En el Norte, la más famosa es la Academia de Xuanhe: su época de gloria coincide con el reinado del emperador Huizong, quien era a su vez un artista excepcional –pero que llevará el Imperio a la ruina, al abandonar las riendas del Estado para dedicarse exclusivamente al arte–. En el Sur, la Academia más famosa será la de Shaoxing, durante el reinado del emperador Gaozong.

El primer mérito de la institución de la Academia será el de proteger la creación artística, hasta entonces gravemente amenazada por los sobresaltos de la historia. Pero permitirá sobre todo que los pintores profundicen a su antojo en las técnicas legadas por los antiguos, y extiendan considerablemente el abanico temático de su inspiración, al proponer categorías de especialización lo más variadas posible, cada una de las cuales tratará un tema bien delimitado: personajes, palacios y edificios, tribus

extranjeras, dragones y peces, montañas y aguas, animales domésticos y salvajes, flores y pájaros, cañas y pinos, verduras y frutas, etc. Otra innovación: en adelante, los artistas van a ser seleccionados en toda China, lo cual permitirá una confrontación enriquecedora para todos.

Muchos de los pintores de la Academia durante la época de los Song del Norte merecen ser mencionados: Zhao Boju, Guo Xi, Huang Jucai, Wang Ning, Gao Wenjin, Yan Wengui, Gao Keming, Cui Bo, Ma Ben, Chen Yaochen. Tras la invasión de los Jin, cuando la Academia tuvo que ser transferida hacia el Sur, emigró con ella toda una procesión de pintores de gran valor: Li Di, Xiao Zhao, Li Tang, Li Duan, Su Hanchen.

Se le ha de dar un lugar especial a Li Tang (1050-1131), quien, gracias al poder de su arte, favorecido por un incomparable dominio técnico, podrá actuar como el vínculo indispensable entre ambos períodos. Su manera de pintar influirá poderosa y duraderamente en el estilo de los Song del Sur.

Su técnica de la pincelada, denominada «con la gran hacha» (derivada de la pincelada «con la pequeña hacha» que inventó Li Sixun durante la dinastía Tang), será retomada por los dos pintores

más importantes de fines de los Song: Ma Yuan (activo entre 1172 y 1214) y Xia Gui (activo entre 1190 y 1225). A pesar de haber surgido tarde, renovarán la pintura de la época de forma radical. Sobresalen en la creación de una atmósfera de romanticismo místico, en cuyo seno introducen figuras dibujadas con anchas pinceladas rigurosas y angulares, y que tienen una fuerza de presencia singular. Pero, sobre todo, llevan al extremo el afán de ciertos pintores del Sur por liberarse de la composición demasiado ordenada que practicaban sus predecesores, e inventan una especie de perspectiva *descentrada* en la cual, al destacar determinado rincón del paisaje, hacen que la mirada imaginaria del espectador se dirija hacia algo no formulado y nostálgico que, invisible en apariencia, se convierte entonces en el verdadero «sujeto» de la obra. Cabe preguntarse, desde luego, si este «excentrismo» no se relaciona también, en cierta medida, con la situación geográfica en que estaban: China había perdido gran parte de su territorio y, al igual que todos los chinos de la época, los pintores no podían dejar de sentir profundamente el drama de verse alejados para siempre de la soñada unidad... El caso es que este estilo de representación tan particular les valió a Ma y a

Xia los respectivos apodos de Ma el Rincón y Xia la Mitad.

Estas dos figuras no deben, empero, ocultar las de los otros pintores que se ilustraron en el marco de la Academia durante los Song del Sur: Liu Song Nian, los hermanos Yan Ciping y Yan Ciyu, Ma Lin (hijo de Ma Yuan), Li Song, Liang Kai, Zhu Huaijing –sin contar con una multitud de anónimos que también nos han dejado obras de muy alta calidad.

La pintura de la Academia no es uniforme. En su seno coexisten siempre las tres tendencias que orientan el arte chino desde los Tang. Pero, de manera general, el estilo de la Academia se caracteriza por el cuidado de la norma, el rigor técnico y la especialización en géneros. Dicho esto, la pintura de la Academia no representa toda la pintura de la dinastía Song. Existía, en efecto, una relación dialéctica sumamente fecunda entre los pintores de la Academia y los que no pertenecían a ella –y que buscaban precisamente diferenciarse de ella–. Así, de los grandes pintores de los Song del Norte antes mencionados, Fan Kuan y Mi Fu trabajaron fuera de la Academia, lo cual les permitió, sin duda, llevar adelante una indagación muy personal, que dio resultados deslumbrantes. A estos nombres se pue-

de agregar el de Li Gonglin (1040-1106), famoso pintor de personajes y de caballos.

Hay que señalar otro hecho aún más significativo y que tendrá consecuencias decisivas: el nacimiento –al margen de la Academia– de una pintura practicada por los letrados, esto es, por pintores no profesionales. Estos artistas, excelentes calígrafos por lo general, abordan ciertos géneros con mucha facilidad, especialmente los temas clasificados bajo el rótulo «plantas y flores» (cañas, orquídeas, flores de ciruelo, etcétera) –en la medida en que la técnica requerida en este campo recurre a un tipo de pincelada a menudo próximo a la escritura–. Su propósito inicial no era practicar el «gran arte», sino expresar, por medio de figuras tomadas de la naturaleza, un estado anímico, una disposición del alma, y a fin de cuentas una manera de ser. Decía Su Dongpo (1036-1101), el primero y el más ilustre de todos ellos: «Mis bambúes no tienen secciones, ¿qué hay de extraño en ello? Son bambúes nacidos en mi corazón, y no de esos que los ojos tan sólo miran desde fuera». Él fue por cierto quien, a propósito de un cuadro de su amigo Wen Tong, otro gran pintor de bambúes, pronunció la famosa frase: «Antes de pintar un bambú, has de dejarlo crecer den-

tro de ti». Él y algunos más, entre ellos Huang Tingjian y Mi Fu, acreditarán la práctica, tan específica de la pintura china, de inscribir poemas dentro del espacio en blanco del cuadro.

Esta práctica buscaba originalmente metamorfosear la pintura en un arte de alguna manera más completo, que combinara la calidad plástica de la imagen y la calidad musical de los versos: o sea, más profundamente, dimensión espacial y dimensión temporal.

Esta pintura de letrados será practicada esencialmente, durante los Song del Sur, por Zheng Sixiao, Zhao Mengjian y Yang Wujiu –quienes se especializarán respectivamente en la pintura de orquídeas, de narcisos y de ciruelos–. De hecho, habrá que esperar la dinastía siguiente para que esta forma de arte tan particular se convierta a su vez en una corriente dominante.

Los Yuan (1277-1367)

La dinastía Song habría de desmoronarse ante el fulgurante ataque de los mongoles. Éstos fundaron en China una nueva dinastía: la de los Yuan, que du-

rará aproximadamente un siglo. Los nuevos amos del país, por desconfianza y por discriminación, van a ejercer primero una represión sin cuartel y luego una censura muy severa sobre el pueblo en general, y sobre la clase de los letrados en especial. Se podía suponer que, debido al rigor de esta censura, la creación artística iba a entrar en decadencia. No fue así. Junto al teatro popular, la pintura llegará incluso a ser la expresión primordial de esta época. Al no tratar temas directamente relacionados con la realidad política, no daba pie a la crítica de los censores. Además, y sobre todo, la mayoría de los pintores trabajan entonces fuera del circuito oficial; algunos escogen incluso la vida de ermitaño.

Los más famosos (los «Cuatro Grandes Maestros de los Yuan») son Huang Gongwang (1269-1354), Wu Zhen (1280-1354), Ni Zan (1301-1374) y Wang Meng (1308-1385). Los cuatro pertenecen a la segunda generación de pintores de los Yuan, y viven por lo general en las provincias del sur: en Jiangsu y Zhe Jiang. Se frecuentaban: llegaron incluso a colaborar. Son, no obstante, tan diferentes en sus estilos que parece casi imposible confundirlos. Huang Gongwang se afirma sobre todo por su visión soberana y equilibrada, reflejo exacto de su personali-

dad. Su célebre cuadro *Mi estadía en el monte Fu-Chun*, lleno de luminosa serenidad, es, sin lugar a dudas, la mejor ilustración de su estilo. En cuanto a Wu Zhen, de carácter huraño, apreciaba por encima de todo la compañía de los monjes. Su estilo de vida sencillo asoma en su pintura, que impacta por su aspecto directo y abrupto, no exento de un sabor puro. Ni Zan, adepto del taoísmo (al igual que Huang Gongwang), busca ante todo el desprendimiento, y lo traduce dedicándose a representar los elementos de la naturaleza tan sólo en formas sumamente depuradas, dibujadas con pinceladas voluntariamente «insípidas». En cuanto a Wang Meng, enriquece la pintura de la época con una obra de una fuerza singular; utilizando una pincelada de su creación, la famosa «pelo de buey», a la vez sinuosa y apretada, crea paisajes dinámicos y como animados por un constante estremecimiento (su pintura recuerda a veces la de los últimos años de Van Gogh).

Pero, a pesar de estas diferencias de estilo, muchos rasgos significativos unen a los cuatro pintores. Todos eran letrados cabales (o sea a la vez pintores, calígrafos y poetas). Sus obras, por cierto, se adornan con muchos poemas: contribuirán así a establecer definitivamente la tradición de esta pintu-

ra de letrados, iniciada bajo los Song por un Su Dongpo, un Wen Tong, o un Mi Fu. Pero su aporte es inestimable sobre todo en el plano técnico. De la pintura de los Song, rechazan la herencia demasiado reciente que dejaron los pintores del Sur, y tratan más de volver al arte de los maestros de las Cinco Dinastías (Dong Yuan, Juran) o de los Song del Norte (Fan Kuan, Guo Xi, Mi Fu), agregándole, sin embargo, algo más espontáneo, más libre, sobre todo en el movimiento del pincel y en el trabajo de la tinta. Abren así nuevas posibilidades para estos dos elementos indisociables de la práctica pictórica china, esforzándose por obtener de ellos sabor y, a la vez, «resonancia». En un cuadro, el menor punto, la menor línea, la menor mancha de tinta, diluida o concentrada, es para ellos una ocasión de imprimir de manera sensible la vibración misma de su alma. De suerte que el cuadro no solamente se aprecia por el conjunto de sus cualidades, sino que puede saborearse hasta en sus más ínfimos detalles.

Pero hemos de recalcar el hecho de que estos cuatro pintores, que en cierta forma resumen por sí solos el arte de los Yuan, no hubieran podido lograr tal dominio de no haber sido precedidos por unos cuantos audaces que les abrieron camino: el prime-

ro de ellos es el incomparable Zhao Mengfu (1254-1322). Estudió pintura con Qian Xuan (hacia 1235-1301), otro gran pintor realista de principios de los Yuan, cuyo estilo minucioso y preciso influyó grandemente en él. Extremadamente dotado, Zhao sobresalió en todos los géneros. Y como ocupara un alto cargo en el gobierno de los mongoles, fue quien llevó la voz cantante de la época.

Calígrafo excepcional, supo introducir en su pintura el juego sutil del pincel, del cual los Cuatro Maestros sacarán el provecho que sabemos. Junto a él, otro artista, Gao Kehong, gran paisajista, de técnica clásica, pero de visión absolutamente personal, contribuirá también a llevar a cabo la transición de la pintura de los Song a la de los Yuan. Otros pintores merecen ser señalados después de ellos: Tang Li, Cao Zhibo, Fang Congyi, Sheng Mou, quienes se imponen, cada cual a su manera, con el mismo espíritu de realización personal y de libertad.

Los Ming (1368-1644)

Tras haber derrocado el orden mongol, el jefe de la sublevación de 1368, Zhu Yuanzhang, fundará

a su vez una nueva dinastía, la de los Ming, con un poder fuertemente centralizado y autocrático. De una forma un tanto diferente, el Estado restableció muy pronto la Academia suprimida durante los Yuan. Pero debido al estrecho control del poder sobre todas las formas posibles de creación, y a pesar de la presencia de numerosos artistas realmente talentosos, la pintura nunca volverá a recuperar el frondoso dinamismo al cual debe su gloria la Academia de los Song. Por otra parte, su incapacidad para suscitar una creación «abierta» contribuirá finalmente a llevar el arte pictórico chino (al menos parte de él) hacia un «academicismo» a menudo decepcionante que se abrió paso a fines de los Ming.

La época, empero, dista de ser desdeñable. Favorece incluso el florecimiento de algunos talentos de primera magnitud, que no destacaron por la invención de formas nuevas, pero le dieron lustre a la herencia dejada por los antiguos.

Las provincias marítimas del sur, Jiangsu y Zhe Jiang, que se abren en esa época al mundo exterior, vivieron entonces una expansión económica sin precedentes. Durante el largo reinado Ming, estas dos regiones serán un foco de intensa actividad cultural. Serán pronto el escenario del enfrentamien-

to de dos escuelas de pintura: la escuela de Zhe (en Zhe Jiang) y la escuela de Wu (en Jiangsu). Cronológicamente, la escuela de Wu sucede a la de Zhe y busca visiblemente diferenciarse de ella. Esta doble relación de sucesión y de rivalidad tiene su importancia: mantendrá abierto el campo de indagaciones durante más de medio siglo.

Dai Jin (primera mitad del siglo XV) se impone rápidamente como el jefe indiscutible de la escuela de Zhe, pero sin haberlo buscado. Pintor de corte venerado, se había retirado en Hangzhou, su región natal, tras haber sido perjudicado por ciertas intrigas. Seguirá pintando en su retiro, pero morirá pobre y olvidado. Influida sin lugar a dudas por ese destino, que le permitió conocer mundos tan opuestos, su pintura sigue también dos estilos muy diferentes: uno «académico», derivado del de Ma Yuan y de Xia Gui, de los Song del Sur; otro, más personal, cercano al de Wu Zhen, uno de los Cuatro Maestros de los Yuan. Excelente en ambos, dejará obras de una calidad tan excepcional que terminarán imponiéndose a sus sucesores como los modelos de una nueva vía. Siguiendo sus huellas, Wu Wei (1459-1508), que era su compatriota y también formaba parte de la Academia, afirma definitivamente la re-

putación de la escuela de Zhe, ofreciendo a la admiración de sus contemporáneos una obra de gran fuerza que conjugaba a su manera las dos cualidades ya puestas de manifiesto en la de Dai Jin: rigor académico e inspiración personal. Estos dos jefes de escuela tendrán muchos imitadores, de los cuales el más conocido es, sin duda, Lan Ying (1585-1657).

Entretanto, a finales del siglo XV, en la provincia de Jiangsu, alrededor de la ciudad de Suzhou, centro comercial y cultural particularmente próspero, había nacido otra escuela, a la que dieron fama desde un principio pintores provenientes de familias de letrados. En reacción contra la de Zhe, esta escuela de Wu se propone volver a la tradición de la pintura «literaria» de los Yuan. Dos pintores le confieren una resonancia inmediata: Shen Zhou (1427-1509) y su discípulo Wen Zhengming (1470-1559). Por haber vivido ambos hasta una edad muy avanzada, sus nombres dominarán por fuerza el mundo del arte durante varias décadas. Sus obras, impregnadas de equilibrio y de armonía, fieles a principios éticos y estéticos perfectamente rigurosos, muestran por momentos repentinas huellas de violencia: a imagen de una sociedad que, tras haber alcanzado un grado extremo de refinamiento, pero sin-

tiéndose secretamente amenazada desde dentro y desde fuera por fuerzas disolventes, se interroga con preocupación acerca de su propio destino. Otros dos grandes pintores, Lu Zhi (1496-1576) y Chen Shun (1483-1544), toman después de ellos el mismo camino: especialmente el segundo, que se acerca de algún modo, con su asombroso dominio de la tinta, al arte tan espontáneo de un Mi Fu de la dinastía Song, dándole así una frescura saludable a la producción de su época.

Al margen de estas dos escuelas, una tercera tendencia agrupa a cierto número de pintores considerados como «de estilo académico» (recuérdese que, en China, este calificativo siempre se refiere al estilo de la Academia de los Song). Tres nombres dominan esta corriente: Zhou Chen (activo a principios del siglo XVI) y sus dos discípulos Tang Yin (1470-1523) y Qiu Ying (hacia 1510-1551). Ninguno de los tres pertenece a la Academia; sin embargo, cada uno de ellos trata de volver al gran estilo de los Tang y de los Song. A diferencia de los letrados de la escuela de Wu, suelen ser de origen modesto: Qiu Ying era un simple artesano; Tang Yin, gracias a su precoz inteligencia, podrá estudiar y será admitido en los círculos cultos, pero, tras un error co-

metido en un examen, será excluido de las esferas oficiales y llevará una vida disoluta que causará escándalo en su época. Al no poder aspirar a la cultura de sus colegas rivales, estos artistas buscarán afirmarse mediante el virtuosismo de su técnica, la composición sobriamente armoniosa y equilibrada de sus obras (en las que no dejan nada al azar), y la calidad de la ejecución, llevada en cada detalle hasta el supremo refinamiento. Muy eclécticos en sus gustos, dejarán auténticas obras maestras en los más diversos géneros: paisajes realistas o imaginarios, escenas de la vida de corte del pasado, retratos de cortesanas, relatos míticos, árboles y flores, etc.

Después de ellos, la época estará dominada por la figura excesiva de Dong Qichang (1555-1636). Proveniente de la escuela de Wu, es un artista de gran talento, pero de espíritu formalista. Ocupa un cargo oficial de alto rango y se complace en las discusiones teóricas: sus concepciones esquemáticas contribuirán mucho a orientar la pintura de su época hacia una especie de academicismo artificioso, en el que todo quedará pronto postulado en términos de recetas y de reglas.

La uniformidad predicada por Dong, a menudo sensible en la producción de finales de esta dinas-

tía, es quebrantada afortunadamente por las creaciones originales de algunos «no alineados»: Xu Wei (1521-1593) y Chen Hongshou (1599-1652), en particular, quienes influirán en la pintura de la dinastía siguiente. Xu Wei es uno de los pocos artistas chinos declarado «loco». Extraordinariamente dotado, con una sensibilidad siempre a flor de piel, perderá su equilibrio mental hacia los cuarenta años, tras varios lutos dolorosos y una serie de fracasos en los exámenes oficiales. Seguirá, empero, pintando y caligrafiando durante los muchos años que aún vivirá, produciendo obras de carácter netamente expresionista, que evidencian una fuerza singular. Chen Hongshou, conocido sobre todo como pintor de personajes, también cultivará deliberadamente lo extraño y lo absurdo. Poniendo al servicio de un estilo totalmente personal su perfecto dominio técnico (que lo emparenta con los mejores retratistas de las dinastías Tang y Song), no vacila en deformar las figuras para acentuar su expresividad. Busca expresar, a través de los personajes que llaman su atención, no una semejanza cualquiera basada en un conjunto de detalles exactos, sino una manera de ser que sólo reivindica la libertad.

Los Qing (1644-1811)

El academicismo en el que se iban sumiendo muchos artistas hubiera podido resultar fatal para la aventura de la pintura china. Pero, según vimos, la época es también propicia al florecimiento de unos cuantos talentos independientes: ellos abrirán paso a toda una progenie de pintores asombrosos, celosamente individualistas, quienes engalanarán con un brillo inesperado esta última dinastía china que se inicia en 1644, al subir al trono un emperador manchú. Expresionistas convencidos, que llevan a veces la originalidad hasta la extravagancia (la mayoría estaban en abierta oposición al nuevo régimen), sabrán expresarse con acentos geniales: gracias a ellos, la pintura de los Qing, lejos de ser una pálida continuación de la de los Ming, aparece hoy como la última gran ola de una tradición ya más que milenaria.

Al igual que los mongoles a su llegada al poder, los manchúes empiezan a ejercer una despiadada censura en todos los campos donde pueden dar rienda suelta a su autoridad. El arte pictórico, como sabemos, se hallaba relativamente protegido de los efectos de este despotismo puntilloso. Pero ahora,

en vez de tratar de evitar los temas relacionados con la situación política, social o moral del país, los artistas se las ingeniarán para expresar en sus obras, bajo un simbolismo transparente o por medio de poemas inscritos en el margen de sus cuadros, su decidido repudio del compromiso y aun su voluntad de desafío.

Los de mayor edad habían vivido el drama de la caída de los Ming. Su actitud frente al nuevo orden será de rechazo, o por lo menos de alejamiento. Así, pues, no es de extrañar que los cuatro representantes por excelencia de esta nueva generación de artistas, tradicionalmente designados como los «Cuatro Eminentes Monjes Pintores», hayan escogido la vida solitaria. Sus nombres: Hong Ren (1610-1663), Kun Can (1612-1693), Zhu Da (1626-1705), Shitao (1641-después de 1710).

Hong Ren era oriundo de Anhui. Tras haber vagado por diversas provincias, se radicó en un monasterio al pie del monte Huangshan, en su provincia natal. Junto con Shitao y Mei Qing, contribuirá a la fama de la llamada escuela de Huangshan. Tomó como modelo a los grandes maestros de la dinastía Yuan, pero impuso un estilo muy personal, sobre todo en la representación de las rocas, que denota su afán de rescatar las formas irreductibles

de la naturaleza, y afirma al mismo tiempo su entereza, enemiga de cualquier forma de compromiso.

En cuanto a Kun Can, habría de alistarse a los treinta años en la guerra de resistencia contra los manchúes. Diez años más tarde, con el nuevo régimen, toma el hábito de monje. Lo encontramos luego en diversos monasterios del sur de China. Sus paisajes, que recuerdan los de Wang Meng, de los Yuan, llaman la atención por su aspecto estremecido y patético.

Zhu Da fue, sin duda, el más altivo y el más extravagante de todos. Para no tener que comprometerse con el nuevo régimen, se hace a veces pasar por mudo o por loco. Sus cuadros, recargados de rocas abruptas, de raíces retorcidas, tienen una factura violenta, terriblemente insólita. Cuando representa animales (águilas, lechuzas, peces, ratas), les confiere una extraña apariencia, a veces desenfadada, a veces francamente agresiva. Su extraordinaria manera de pintar, que procede mediante una rauda sucesión de súbitas pinceladas, lo convierte en uno de los pintores más originales, más «inimitables» de la pintura china.

Shitao, por último, que poseía todos los dones posibles, es una personalidad compleja. Su infancia

trágica está marcada por la búsqueda dolorosa de una identidad de la cual intentan despojarlo: su padre, que pertenecía al linaje real de los Ming, es asesinado tras la muerte del último emperador por miembros de su propia familia entregados a una lucha fratricida por el poder. Shitao, que tenía entonces tres años, salvó su vida gracias a la protección de un sirviente que lo confió a un monasterio. Pero el brillo de su talento, su éxito demasiado repentino lo llevarán pronto a acatar a los nuevos amos. Atraído por el mundo, le cuesta mucho plegarse a la regla monástica que ha escogido. Espíritu paradójico, siempre atraído por fuerzas contrarias: así lo revelará su obra, tan variada como fecunda, signada toda por el sello de una incesante interrogación; así aparece también en su *Palabras sobre la pintura*, uno de los textos teóricos más importantes del pensamiento estético chino.

Contemporáneo de los «Cuatro Monjes Pintores», otro inclasificable, Gong Xian (1599-1689), también dotado de una fuerte personalidad, marca con su impronta singular toda la pintura de la época. Pasa la mayor parte de su vida en la región de Nankín, donde participa activamente en el movimiento patriótico organizado contra los manchúes. Una vez

instalado el nuevo régimen, preferirá retirarse a la soledad del monte Qinliang, dividiendo su tiempo entre la pintura y la enseñanza –sin por ello dejar de intervenir ocasionalmente en los asuntos del mundo–. Sus paisajes, cargados de tinta espesa, como si se cerniera sobre ellos una tormenta cuya inminencia asoma en el más mínimo detalle, son imagen de su carácter, ardiente y sombrío a un tiempo, que lo empujará su vida entera a abrazar todas las causas justas.

La actitud de estos «antecesores» no dejará de repercutir en la de sus sucesores directos, los más famosos de los cuales suelen ser designados también con una apelación colectiva. Son los «Ocho Excéntricos de Yangzhou»: Zheng Xie (1693-1765), Jin Nong (1687-1763), Luo Bin (1733-1799), Li Fangying (1695-1755), Wang Shishen (1686-1759), Gao Xiang (1688-1753), Huang Shen (1687-1766) y Li Shan (1692-1762). Cada uno, a su manera, exalta la técnica expresionista, ahora en auge, llevándola en lo posible a un grado aún más afirmado de desenfado o de no conformismo. Uno de ellos se destaca indiscutiblemente del grupo: se trata de Zheng Xie, quien ofrece, a mediados de ese siglo XVIII, uno de los últimos ejemplos de lo que debe de haber sido un «letrado cabal» –en el mejor sentido de la ex-

presión–. Hombre de pensamiento y a la vez de acción, ejerce celosamente sus funciones de prefecto provincial (después de haber aprobado los exámenes oficiales), expresando al mismo tiempo, en sus cartas y en sus poemas, ideas políticas y sociales basadas en un humanismo generoso y exigente. Unas veces partícipe (condena deliberadamente a los ricos a pesar de una ley injusta, y protege con valentía los intereses del pueblo damnificado) y otras desafecto (se entrega a su arte de pintor y de calígrafo con un espíritu de libertad ejemplar), sabrá recurrir por igual a un agudo sentido crítico y a un temperamento naturalmente predispuesto a la extravagancia, que desafía todas las convenciones. En todo caso, su obra nos recuerda que en todas las etapas de la tradición pictórica china se manifiesta una corriente de pensamiento que, de una u otra forma, se niega a considerar el arte como una evasión de la realidad o como el fruto de una indagación puramente estética, y prefiere ver en el gesto del artista una forma concreta de realización para el hombre.

La corriente expresionista, tan característica del arte de los Qing, seguirá siendo ilustrada a lo largo del siglo XIX y hasta nuestros días por artistas de gran talento, por no citar más que a tres: Ren Bo-

nian (1839-1895), Wu Changshi (1844-1927) y Qi Baishi (1863-1957).

Al mismo tiempo, otra corriente se dedicaba a defender con paciencia la tradición heredada de los antiguos. Tuvo su hora de gloria en los siglos XVII y XVIII, con hombres como Yun Shoupin (1633-1690), Wu Li (1632-1718) y los «Cuatro Wang»: Wang Yuanqi (1642-1715), Wang Shimin (1592-1680), Wang Jian (1598-1677) y Wang Hui (1632-1717). Diestros en todas las sutilezas de la técnica tradicional, estos artistas gozaron en su época de un prestigio considerable, en la medida en que encarnaban la ortodoxia. A decir verdad, su mérito no es poco: a ellos se debe que los pintores de hoy hayan podido conservar intactas algunas de las más importantes conquistas del pasado. Por lo demás, algunos no se limitaron a ejercer esta función de «conservadores», y no vacilaron en innovar, si había que hacerlo, dentro del arte sutil de la composición.

Existe, en la historia de la pintura china, una tradición que consiste en relatar las obras y milagros de los grandes pintores con el fin de ilustrar el estilo particular de cada uno de ellos. Algunas leyendas

rayan a veces en lo fantástico, lo cual tiene el efecto de recalcar la función, sagrada o mágica, que se le atribuye a la pintura. Citaremos algunas de las más famosas[8]; nos parece, en efecto, que para nosotros es también una manera de familiarizarnos con algunos grandes pintores y de penetrar el secreto del arte pictórico chino.

Zhuangzi, el gran filósofo taoísta del siglo III a. C., relata el hecho siguiente: como el príncipe Yuan de Song había manifestado el deseo de poseer un hermoso cuadro, se presentaron muchos pintores. Después de haber recibido las instrucciones, todos se inclinaron respetuosamente y se quedaron plantados allí, lamiendo sus pinceles y diluyendo su tinta; eran tantos que la mitad se quedó fuera. Un pintor llegó tarde, muy tranquilo, sin apresurarse. Después de recibir las instrucciones y saludar, no se quedó allí sino que se retiró a su casa. El príncipe mandó a averiguar lo que estaba haciendo. Antes de empezar a trabajar, el pintor se había quitado la túnica y, desnudo hasta la cintura, se había instalado con las piernas cruzadas. «Éste sí es un verdadero pintor», dijo el príncipe, «es el que necesito».

Zhang Sengyou, de las dinastías del Norte y del Sur, pintó en las paredes del templo An Luo de Nankín cua-

tro dragones gigantes. No tenían ojos. A quienes preguntaban por qué, el pintor contestaba: «Si les pintara los ojos a estos dragones, echarían a volar». La gente, incrédula, lo acusó de impostor. Ante su insistencia, el pintor accedió a hacer una demostración. Apenas acabó de pintar los ojos de dos dragones, se oyó un trueno ensordecedor. Las paredes se resquebrajaron y los dos dragones escaparon en un vuelo vertiginoso. Cuando volvió la calma, se pudo comprobar que en las paredes sólo quedaban los dos dragones sin ojos.

Gu Kaizhi, el célebre pintor de los Jin, se enamoró de la joven que vivía en la casa de al lado. Pero ésta lo rechazó. Despechado, Gu pintó a la joven en la pared de su cuarto, y clavó una aguja en el lugar del corazón. La joven cayó enferma, víctima de una extraña dolencia del corazón. Sólo se curó cuando el pintor, cediendo a sus ruegos, arrancó la aguja.

Zhan Xiaoshi, de los Tang, volvió a la vida tras haber conocido la muerte. Se destacó, desde entonces, en la representación de escenas infernales. Dicen que lo que pintaba no nacía de su imaginación; eran testimonios verídicos.

Durante la era Kaiyuan, bajo los Tang, el general Pei acababa de perder a su madre. Pidió al gran pintor Wu Taozi que pintara, en el templo Tianjing, figuras de dio-

ses para que protegieran el alma de la difunta. Wu pidió al general que «encarnara», en una brillante demostración, la imagen del poder de los dioses frente a los demonios. Quitándose entonces su traje de duelo, y vestido con ropa de combate, el general montó a caballo. Ejecutó, al galope, una danza con la espada. Su aspecto soberbio y el fulgurante ritmo de sus gestos dejaron estupefactos a todos los que, a millares, habían acudido para asistir a la escena. Inspirado, exaltado, el pintor se desvistió y empezó a pintar, irresistiblemente, como en un trance. El aire vibraba al mismo tiempo que sus pinceladas... Cuando llegó el momento de añadir la aureola a la cabeza de cada dios, el pintor trazó, con un solo gesto, un círculo perfecto. La muchedumbre, subyugada, estalló en gritos de admiración.

El emperador Xuanzong sintió nostalgia por el paisaje del valle del río Jialing. Mandó a la región a Li Sixun (el gran paisajista de tendencia realista) y a Wu Daozi: al regreso, debían reproducir sus escenarios en las paredes de su palacio Datong. Li regresó cargado de documentos y de bosquejos, y se demoró varios meses en hacer el cuadro. Wu regresó con las manos vacías. Respondió al extrañado emperador: «Todo está aquí, en mi corazón». Empezó a trabajar y ejecutó, en pocos días, una obra maestra.

A Li Sixun (de quien acabamos de contar que decoró el palacio Datong) le tocó también la tarea de pintar los biombos que allí había. Representó escenas de montañas y de aguas que provocaron la admiración de todos. Un día, sin embargo, el emperador se quejó ante el pintor: «Las cascadas que pintó hacen demasiado ruido: ¡no me dejan dormir!».

Lu Lengjia estudió pintura con Wu Daozi. Se desesperaba por poder algún día poseer el arte de su maestro. Encargado de hacer los frescos del templo Zhuangyan, intentó igualar en excelencia los que había hecho Wu en el templo Zongzhi. Un día, Wu entró por casualidad en el templo Zhuangyan y vio los frescos de su antiguo discípulo. Dio gritos de admiración mezclados con espanto: «Este pintor era muy inferior a mí; en estos frescos me ha igualado. ¡Pero agotó en ellos toda su energía creadora!». Efectivamente, Lu murió poco tiempo después.

Así como su contemporáneo el poeta Li Bo murió ahogado al tratar de atrapar en un río el reflejo de la luna que tantas veces había cantado, cuenta la leyenda que Wu Daozi desapareció en la bruma de un paisaje que acababa de pintar.

Han Gan, el célebre pintor de caballos de los Tang, recibió una noche la visita de un hombre vestido de rojo, que le dijo: «Vengo de parte de las ánimas. Se le ruega

pintar un excelente corcel que van ellas a necesitar». Han Gan obedeció. Hizo el bosquejo de un caballo fantástico a partir del cual pintó el cuadro, en una gran hoja de papel; la quemó y le entregó las cenizas al mensajero. Éste desapareció. Algunos años después Han se encontró con un amigo veterinario, y éste le contó que estaba atendiendo un caballo que llamaba la atención por su extrañeza. Cuando Han vio el caballo, exclamó: «¡Pero si es el que pinté!». Un momento después el caballo, como presa de un repentino malestar, se desplomó. El veterinario descubrió entonces que tenía una malformación en una de las patas. Turbado, Han regresó a su casa. Sacó el antiguo bosquejo y, estupefacto, comprobó que, en efecto, en la pata derecha del caballo, el pincel se había desviado.

Cuando estaba en Wuwei, Mi Fu, de los Song, vio un día un peñasco gigantesco de una extravagante fealdad. Encantado, vistió su traje de ceremonia y se prosternó ante el peñasco llamándolo «querido hermano mayor».

En su *Tuhua jianwen zhi*, Guo Si habla de la manera de pintar de su padre Guo Xi: «Cuando iba a pintar, solía sentarse cerca de una ventana iluminada. Ponía la mesa en orden, quemaba incienso y colocaba cuidadosamente ante él la tinta y los pinceles. Se lavaba luego las manos, como para recibir a un distinguido huésped. Permanecía silencioso largo rato, con el fin de calmar su ánimo y con-

centrar sus pensamientos. Sólo cuando poseía la visión exacta comenzaba a pintar. Mencionaba a menudo el pavor que le tenía a sentarse ante su obra con el ánimo distraído».

Wang Mo, el pintor vagabundo de los Tang, era conocido por sus borracheras. Antes de acometer una obra, acostumbraba beber mucho. Una vez ebrio, se ponía a pintar a «tinta salpicada». Reía, cantaba, gesticulaba con pies y manos. Bajo su pincel mágico –también solía mojar sus largos cabellos en la tinta, a manera de pincel–, las figuras surgían, montañas, árboles, rocas, nubes, unas resplandecientes, otras etéreas, como por arte de magia, como si hubieran sido una emanación directa de la propia creación. El cuadro acabado era siempre tan perfectamente natural que daba la impresión de no haber ni rastro de tinta. Cuando el pintor murió, su urna era liviana, como vacía: dicen que su cuerpo se había transformado en nube.

Quisiéramos concluir estas consideraciones preliminares evocando la prestigiosa figura del pintor poeta Wang Wei, iniciador de la pintura monocromática y fundador de la llamada Escuela del Sur. Paradójicamente, si bien su poesía es muy conocida, ninguno de sus cuadros ha llegado hasta noso-

tros. Por el hecho mismo de la «ausencia» de su obra pintada, sus sucesores nunca cejaron en el intento de recrear los cuadros de Wang Wei , de títulos siempre evocadores. Así, con lo que escribió y con lo que los demás imaginaron de su pintura, Wang creó un espacio onírico, la índole de espacio, precisamente, que la pintura china siempre busca crear. Damos a continuación el texto completo de una carta que Wang, en su retiro, escribió a su amigo poeta Bei Di, carta que refleja bien una sensibilidad hecha de simplicidad, simpatía y visión interior:

En este final del duodécimo mes, el tiempo sigue siendo claro y agradable. Quise atravesar la montaña para ir a verte pero, como sabía que estabas profundamente sumido en los Clásicos, me contuve. Entonces me dirigí a las colinas y llegué al templo de la Misericordia. Tras una comida frugal con los monjes, volví a partir. Al norte del Manantial Negro, que crucé, la luna creciente iluminaba toda la comarca. Subí a la colina Huazi, desde donde podía ver el agua del río Wangchuan ondular bajo el claro de luna. Algunos fuegos lejanos relumbraban a través de los árboles del bosque. Más cerca, en el fondo de las callecitas de la aldea, el ladrido de los perros se oyó co-

mo un aullido de leopardo. El ruido de las aldeanas que molían el arroz alternaba con el tañido de las campanas. A mi lado, el joven criado permanece silencioso. Sentado solo, me dejo invadir por el recuerdo de momentos deliciosos en que ambos paseábamos, tomados de la mano, por los senderos que bordean el río, componiendo poemas. ¡Cuándo llegará la primavera que hace florecer árboles y plantas en la montaña! ¡Los peces graciosos rebullen en el agua y las gaviotas echan a volar a aletazos; los faisanes cantan al amanecer al borde de los campos, en los que la hierba sigue brillando intensamente de rocío! Ah, ese tiempo ya está cerca, vendrás conmigo a disfrutar de este paisaje, ¿no es así? Tú, alma tan elevada, tan sutil, sabes percibir su misteriosa belleza: si no, no me hubiera atrevido a importunarte con una invitación tan fútil. Aprovecho el paso de un cargador de plantas medicinales para hacerte llegar este mensaje.

El ermitaño de la montaña
Wang Wei

Nota del autor

Con ocasión de esta nueva edición, nos parece oportuno aportar ciertas precisiones sobre la concepción de esta obra. Como indica su título, la obra tiende a un objetivo, por lo demás modesto, que es el de aprehender la pintura china como lenguaje constituido y captar en ella sus principios de funcionamiento. Es decir que su enfoque es ante todo estructural y no historicista. Por supuesto no ignoramos que existe una historia de la pintura china que ha sido objeto de numerosas obras de erudición, que ha experimentado evoluciones (especialmente hacia el predominio de la pintura de los Letrados, cuyo ideal era la proyección de una visión más interior y más personal, designada por el término *xie yi*) y que, por consiguiente, todos los hechos observados no habían surgido al mismo tiempo. Sin embargo hemos intentado sustraernos, por

una vez, al interés exclusivamente cronológico que consiste en anotar la sucesión de los hechos y no ahorrar ningún detalle. Porque, a fin de cuentas, el arte pictórico chino, nacido en un contexto específico, ha crecido como un árbol. Hundiendo sus raíces en una escritura ideográfica (que a través de la caligrafía ha ensalzado el uso del pincel y favorecido la tendencia a transformar los elementos de la naturaleza en signos), y refiriéndose a una cosmología definida, este arte ha poseído de entrada sus condiciones de expansión, aunque algunas «virtualidades» no se hayan revelado o realizado hasta mucho más tarde. Así pues, esto justifica un enfoque analítico global, sobre todo porque las nociones inherentes al pensamiento estético chino, tales como la combinación de las unidades por pares, la distinción de los niveles, etc., se prestan, como es natural, a un análisis estructural. Se sabe que el pensamiento estético chino, basado en una concepción organicista del universo, propone un arte que tiende, desde siempre, a recrear un microcosmos total en el que prima la acción unificadora del Aliento-Espíritu, en la que el propio Vacío, lejos de ser sinónimo de impreciso o arbitrario, es el lugar interno en el que se establece la red de los alientos vitales. Ahí

se asiste a un sistema que actúa por integraciones de sucesivas aportaciones más que por rupturas. Y la Pincelada, cuyo arte es llevado por los pintores a un grado supremo de refinamiento, al encarnar lo Uno y lo Múltiple en la medida en que se identifica con el propio Aliento original y con todas sus metamorfosis, no contribuye menos a esta permanencia de una práctica significante inagotablemente perseguida.

De este modo la pintura, un pensamiento en acción, se convierte en una de las más altas expresiones de la espiritualidad china. A través de ella, el hombre chino ha intentado revelar el misterio de la Creación y así crear una auténtica forma de vivir. En esta óptica, quizá el presente estudio lleve finalmente a algo que sobrepase el simple interés por el arte.

François Cheng
enero de 1991

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a Jacques Lacan, mi maestro, quien hizo que yo volviera a descubrir a Laozi y a Shitao, a Nicole Vandier-Nicolas y a Yves Hervouet, por sus orientaciones y consejos en todo momento; a Pierre Ryckmans, que me autorizó a citar largos extractos de su magistral traducción al francés de Palabras sobre la pintura de Shitao; a François Wahl y a Jean-Luc Giribone, cuya lectura exigente me fue indispensable.

Paul Demiéville leyó y corrigió el manuscrito de la obra; murió cuando el libro estaba en prensa. Quiero dedicar este modesto trabajo a su memoria.

Vacío y plenitud

Primera parte

El arte de la pintura china a partir de la noción de vacío

Introducción
Una filosofía de la vida en acción

En el curso de nuestro continuado intento por establecer los datos fundamentales de una semiología china, tropezamos siempre con una noción central y no obstante a menudo desatendida –desatendida por ser central–, la de vacío. No menos esencial que la célebre dualidad *yin-yang*, el vacío se presenta como un eje en el funcionamiento del sistema del pensamiento chino. Es en cierto modo insoslayable, en cuanto uno se propone en alguna medida observar la manera en que los chinos han concebido el universo. Además del contenido filosófico-religioso que implica, rige el mecanismo de todo un conjunto de prácticas significantes: pintura, poesía, música, teatro, y de prácticas relativas al campo fisiológico: la representación del cuerpo humano, la gimnasia Taijiquan, la acupuntura, etc. Hasta en el arte militar y en el arte culinario tiene un papel fundamental.

En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia *yin-yang*, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo por parte del hombre.

Siendo tan esencial en el pensamiento chino, la noción de vacío, sin embargo, nunca ha sido estudiada de manera sistemática en lo concerniente a su aplicación en dominios prácticos. Ciertamente, numerosos textos mencionan el vacío a cada paso; pero lo presentan como una entidad natural que rara vez se toman el trabajo de definir. De ello resulta que su estatuto y su funcionamiento siguen estando poco determinados. A pesar de esta laguna, existe una verdadera tradición implícita a la cual todos se refieren. Para sólo citar el dominio del arte: incluso sin un conocimiento profundo, un chino,

ya sea artista o simple aficionado, acepta intuitivamente el vacío como un principio básico. Tomemos, por ejemplo, las artes mayores, como son la música, la poesía y la pintura. Sin entrar en detalles, podemos decir, como consideración inmediata, que en la interpretación musical el vacío se traduce por ciertos ritmos sincopados, pero ante todo por el silencio. No es una medida calculada mecánicamente; al romper el desarrollo continuo, crea un espacio que permite a los sonidos sobrepasarse y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias[4]. En la poesía, el vacío se introduce mediante la supresión de ciertas palabras gramaticales, llamadas precisamente palabras-vacíos, y mediante la institución, dentro de un poema, de una forma original: el paralelismo[5]. Estos procedimientos, por la discontinuidad y la reversibilidad que engendran en la progresión lineal y temporal del lenguaje, revelan el deseo que tiene el poeta de crear una relación abierta de reciprocidad entre el sujeto y el mundo objetivo, de transformar también el *tiempo vivido* en *espacio viviente* (desarrollaremos este punto en el capítulo I). Pero es en la pintura donde el vacío se manifiesta de la manera más visible y más completa. En ciertos cuadros de los Song y de los

Yuan, comprobamos que el vacío (espacio no pintado) ocupa hasta dos tercios de la tela. Ante tales cuadros, incluso un espectador ingenuo siente confusamente que el vacío no es una presencia inerte y que está recorrido por alientos que enlazan el mundo visible a un mundo invisible. Más aún, en el propio seno del mundo visible (espacio pintado), por ejemplo entre la *montaña* y el *agua* que constituyen sus dos polos, circula también el vacío representado por la nube. Esta última, estado intermedio entre los dos polos aparentemente antinómicos –la nube nace de la condensación del agua; toma al mismo tiempo la forma de la montaña–, los sume en un proceso de devenir recíproco *montaña* ⇄ *agua*. En la óptica china, en efecto, sin el vacío entre ambas, montaña y agua estarían en una relación de oposición rígida, y por ende estática, en la cual cada una, frente a la otra y por esta misma oposición, queda confirmada en su estatuto definido, mientras que con el vacío intermedio el pintor crea la impresión de que la montaña puede, de manera virtual, entrar en el vacío para diluirse en olas y que, a la inversa, el agua, pasando por el vacío, puede erigirse en montaña. De ese modo, montaña y agua ya no son percibidas como elementos parciales, opuestos e in-

móviles; encarnan la ley dinámica de lo *real*. Siempre en el campo pictórico, gracias al vacío que trastoca la perspectiva lineal, también se puede comprobar esta relación de devenir recíproco, por una parte, entre el hombre y la naturaleza dentro de un cuadro, y entre el espectador y el cuadro en su conjunto, por otra.

La función activa del vacío, en los ejemplos que nos dan la música, la poesía y, sobre todo, la pintura es, por ende, digna de atención. Es todo lo contrario de una «tierra de nadie» que implique neutralización o compromiso, puesto que el vacío es efectivamente el que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad. En este sentido, la pintura en China es, en sentido estricto, una filosofía en acción; es vista como una práctica sagrada, porque su objetivo es nada menos que la realización total del hombre, incluyendo su parte más inconsciente. En su célebre *Lidai minghuaji*, Zhang Yanyuan dice: «La pintura perfecciona la cultura, rige las relaciones humanas y explora el misterio del universo. Su valor iguala al de los *seis cánones*; y, como la rotación de las estaciones, regula el ritmo de la naturaleza y

del hombre». Por eso hemos escogido la pintura como campo de aplicación para el estudio del vacío. Claro que la dicotomía *vacío-lleno* es una noción que también tiene curso en las artes pictóricas y plásticas de Occidente. Tendremos presente, en el transcurso de la exposición, la necesidad de recalcar la comprensión específica del vacío en China.

Antes de abordar el vacío en la pintura, este estudio ha de mostrar primero su fundamento filosófico. Precisemos, sin embargo, que nuestro proyecto no es puramente filosófico, sino semiológico. Esto acarrea, por nuestra parte, las siguientes opciones:

1) Más que como noción, el vacío será enfocado como signo. Signo privilegiado, puesto que, en un sistema determinado, es precisamente aquello por lo cual se definen como signos las demás unidades. Es decir, que fijaremos la atención ante todo en su rol funcional.

2) El análisis se apoya en los principales textos teóricos existentes, razón por la cual, para cada afirmación, se hacen referencias a numerosas citas. Pero la mirada de un semiólogo debe ser distinta de la de un exégeta o un filólogo. En efecto, el pensamiento filosófico del que se hace cargo la pintura, y

la pintura misma en tanto que práctica significante, se crearon en un contexto cultural cargado de intenciones implícitas, y aun inconscientes. La labor de un semiólogo debe, pues, rebasar la tradición explícita, aunque evitando desde luego el peligro de la extrapolación. La autenticidad de una labor de esta índole se garantiza mediante un análisis interno rigurosamente llevado a su término, deslindando las unidades constituyentes, distinguiendo los niveles de observación; entonces se podrán percibir los rasgos pertinentes, así como los verdaderos códigos de funcionamiento.

Tal estudio semiológico, así lo esperamos, no presenta tan sólo un interés académico. Debería servir para poner de manifiesto ciertos datos esenciales y permanentes de una cultura. Si bien, en un principio, el vacío formaba parte de una concepción global que era un intento de explicación tanto espiritual como racional del universo, posteriormente, a pesar de los cambios que ha podido sufrir esta concepción, el vacío siguió siendo un elemento primordial en la manera que tienen los chinos de comprender el mundo objetivo. Convertido en «clave» para la vida práctica, el vacío no proporciona ya tanto una «explicación» (aun cuando, verifi-

cado por una experiencia milenaria, haya nacido de una intuición fundamental), sino una «comprensión», un «entendimiento» y, finalmente, una sabiduría que propone un arte de vivir. El vacío, en correlación con algunas nociones como los alientos vitales, el *yin-yang*, es, sin duda, la afirmación más original, la más constante también, que haya proporcionado China de una visión de la vida dinámica y totalizadora. Continúa y continuará rigiendo en China, además del ámbito artístico, en numerosas prácticas tan vitales como la acupuntura y el Taijiquan.

I. El vacío en la filosofía china

La idea de vacío está presente desde un principio en la obra inicial del pensamiento chino que es el *Libro de las mutaciones*. Obra determinante, ya que las principales escuelas de pensamiento nacidas en la época de los Reinos Combatientes (siglos V-III a. C.) se alinearon en torno a ella o fueron influidas por ella.

Ahora bien, los filósofos que hicieron del vacío el elemento central de su sistema son los de la escuela taoísta. Lo esencial de este sistema fue formulado por los dos fundadores de la escuela: Laozi y Zhuangzi (este último vivió hacia fines del siglo IV a. C.). Un poco más tarde, durante la dinastía Han, Huainanzi contribuirá poderosamente a desarrollar ciertos aspectos de este pensamiento. La mayoría de los críticos de arte se referirán luego a los escritos de estos pensadores, que representan el

fundamento de la doctrina taoísta, para elaborar sus teorías estéticas. Esta tradición de un pensamiento en torno al arte se inició, por lo demás, durante las Seis Dinastías (siglos III-VI d. C.), en la época misma en que prevalecía la corriente neotaoísta. Los exponentes de esta corriente, Wang Bi, Xiang Xiu, Guo Xiang, o también Liezi (cuyos escritos fueron recopilados en esa época), renovaron el pensamiento taoísta haciendo hincapié precisamente en la noción de vacío.

Esta noción, sin embargo, no es exclusiva de los taoístas. Otros filósofos la integraron en su sistema otorgándole mayor o menor importancia. Encontramos así reflexiones sobre el vacío en Xunzi[6] y Guanzi (de tendencia confuciana y legista), contemporáneos ambos de Zhuangzi. Más tarde, el vacío llegará a ser un tema mayor en los grandes maestros del budismo chan (zen), durante la dinastía Tang (siglos VII-IX), y será retomado, durante los Song (siglos X-XIII), por los neoconfucianos en su concepción cosmológica.

Como nuestro propósito no es estudiar la evolución del pensamiento acerca del vacío, sino mostrar su fundamento filosófico en su aplicación a ciertos dominios prácticos, nos limitaremos a los textos de

los fundadores del taoísmo (Laozi, Zhuangzi y, eventualmente, Huainanzi), en la medida en que en ellos está contenido todo lo esencial, y en que el pensamiento estético ulterior, como hemos dicho, se basó casi exclusivamente en ellos.

En lo tocante a la realidad del vacío, nos proponemos observar los tres puntos siguientes: la manera de concebir el vacío; la relación que tiene con el par *yin-yang*; las implicaciones del vacío en la vida del hombre.

1. La concepción del vacío

A través de los textos de Laozi y de Zhuangzi, comprobamos sin lugar a dudas una especie de confusión acerca del estatuto del vacío. Vinculado al aliento, que es espíritu y materia al mismo tiempo, principio de vida y vida realmente encarnada, el vacío es percibido como perteneciente a dos reinos: nouménico y fenoménico[7]. Es a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas. Esta doble naturaleza del vacío no parece ambigua desde el punto de vista taoísta. Su estatuto originario garantiza en cierto

modo la eficacia de su papel funcional; y a la inversa, ese papel funcional que rige todas las cosas prueba justamente la realidad del vacío primordial.

Aunque estos dos aspectos del vacío interfieren de manera continua, para mayor claridad los examinaremos sucesivamente.

a) El vacío que participa de lo nouménico

El vacío es el fundamento mismo de la ontología taoísta. Antes de *cielo-tierra*, es el *no haber*, la *nada*, el *vacío*. Desde el punto de vista de la terminología, dos términos se refieren a la idea de vacío: *wu* y *xu* (posteriormente, los budistas privilegiarán un tercer término: *kong*). Ambos, por ser solidarios, se confunden a veces. No obstante, cada uno de los dos términos puede ser definido por el contrario que entraña. Así *wu*, que tiene como corolario *you*, «haber», se traduce generalmente en Occidente por «no haber» o «nada»; mientras *xu*, que tiene como corolario *shi*, «lleno», se traduce por «vacío».

Tanto en Laozi como en Zhuangzi, si bien el origen del universo se suele designar por *wu*, «la nada», «lo insignificante», se emplea *xu* cuando se tra-

ta de calificar el estado originario hacia el cual debe tender todo ser. A partir de la época de los Song, sobre todo gracias al filósofo Zhuang Zai, que consagró la expresión *tai xu*, «vacío supremo», *xu* pasó a ser el término usual para designar el vacío.

Laozi[8] (cap. XL). El *haber* produce los *diez mil seres*, pero el *haber* es producido por la *nada (wu)*.

Zhuangzi (cap. «Cielo-Tierra»). Al principio, está la *nada (wu)*; la *nada* no tiene nombre. De la *nada* nació el *uno*; el *uno* no tiene forma.

Laozi (cap. XVI). Llegado al extremo del vacío *(xu)*, firmemente anclado en la quietud. Mientras los *diez mil seres* nacen de un solo impulso, estoy contemplando el *regreso*.

Zhuangzi (cap. «Cielo-Tierra»). Quien alcanza su virtud primitiva se identifica con el origen del universo y, por él, con el vacío *(xu)*.

Zhuangzi (cap. «Continencia del corazón»). El *dao* se arraiga en su raíz, que es el vacío.

Huainanzi (cap. «Las leyes del cielo»). El *dao* tiene como origen el vacío. Del vacío nació el cosmos, del cual emana el aliento vital.

Según las dos últimas citas, vemos que el vacío está vinculado al *dao*, «la vía». Sería útil precisar

aquí su relación. Digamos, simplificando mucho, que, respecto del vacío, el *dao* tiene un contenido más general. A veces representa el origen: se confunde entonces con el vacío; a veces se presenta como una manifestación del vacío; a veces también, en un sentido más amplio, abarca asimismo todo el universo creado que le es inmanente. Laozi, en los dos fragmentos siguientes, intentó describir el *dao* como manifestación del vacío:

Laozi (cap. XXV). Una cosa hecha de una mezcla estaba antes del cielo-tierra. Silenciosa, ¡ah, sí!, ilimitada ciertamente. Reposa en sí misma inalterable, y gira sin falta ni desgaste. Se puede ver en ella la madre de todo lo que está bajo el cielo. Su nombre no nos es conocido; su denominación es la vía.

Laozi (cap. XIV). Se mira sin ver y se le llama Invisible; se escucha sin oír y se le llama Inaudible; se palpa sin tocar y se le llama Intangible; tres cosas inexplicables que, al confundirse, hacen la unidad. Su arriba no es luminoso; su abajo no es tenebroso. Serpentea indefinida e indistintamente hasta el retorno a la no-cosa... Se le califica de forma de lo que no tiene forma y de imagen de lo que no es imagen...

En cuanto a Zhuangzi, enseña que sólo se puede concebir el *dao* en función del vacío:

Zhuangzi (cap. «Inteligencia viaja al norte»). Sin comienzo dijo: «El *dao* no puede ser oído; lo que se oye no es él. El *dao* no puede ser visto; lo que se ve no es él. El *dao* no puede ser enunciado; lo que se enuncia no es él. Quien engendra las formas es sin forma. El *dao* no debe ser nombrado». Y agregó: «Quien responde a quien pregunta por el *dao* no conoce el *dao*, y el solo hecho de preguntar por el *dao* muestra que aún ni siquiera se ha oído hablar del *dao*. La verdad es que el *dao* no tolera ni preguntas, ni respuestas a las preguntas. Preguntar por el *dao* que no entraña respuesta es considerarlo como una cosa finita. Responder sobre el *dao* que no contiene respuesta es considerarlo como algo que carece de interioridad. Quienquiera responda sobre lo que no tiene interioridad a quien pregunta por lo que es finito es alguien que no percibe ni el universo exterior ni su origen interior. No cruza el monte Kunlun; no va hasta el vacío supremo».

b) El vacío que participa de lo fenoménico

Tras haber afirmado la primacía del vacío en la

ontología taoísta, conviene destacar la importancia del papel que desempeña el vacío en los distintos ámbitos del mundo material. Si bien el *dao* tiene como origen el vacío, sólo obra, animando a los diez mil seres, por el vacío de donde proceden el aliento primordial y los demás alientos vitales. El vacío no es solamente el estado supremo hacia el cual se debe tender; concebido él mismo como una sustancia, se discierne dentro de todas las cosas, en el seno mismo de sus sustancias y de sus mutaciones.

El vacío mira hacia la plenitud. Permite, en efecto, que todas las cosas «plenas» alcancen su verdadera plenitud. Así, Laozi pudo decir: «La gran plenitud es como vacía; entonces es inagotable» (cap. XLV). Por otra parte, dijo: «La vía fluye por el vacío intermedio, eso suele hacer. Nunca falta, empero, ni se desborda» (cap. IV).

En el orden de lo real, el vacío tiene una representación concreta: el valle. Es hueco y aparentemente vacío, pero hace crecer y nutre todas las cosas; lleva todas las cosas en su seno, y las contiene sin dejarse nunca desbordar ni extinguir.

Laozi (cap. VI). El espíritu del valle por siempre está vivo; en él se habla de la Hembra misteriosa. La Hembra

misteriosa tiene una abertura de donde salen el cielo y la tierra. El imperceptible chorro fluye indefinidamente; se bebe de él sin jamás agotarlo. (El espíritu baja al valle y vuelve a subir, es el aliento; espíritu y valle están abrazados, es la vida.)

Laozi (cap. XXVIII). Conciencia de gallo, compostura de gallina, eran el barranco del mundo. Barranco del mundo, mantenían la unidad de la virtud constante, habían regresado a la infancia. Conciencia de blanco, compostura de negro, eran la norma del mundo. Norma del mundo, mantenían la rectitud de la virtud constante, habían regresado a lo sin límite. Conciencia de gloria, compostura de humillación, eran el vertedero del mundo. Vertedero del mundo, se conformaban con la virtud constante, habían regresado a lo bruto.

Zhuangzi (cap. «Cielo-Tierra»). «Maestro, ¿adónde vas?», preguntó Borrasca. «Al Valle Grande», dijo Oscuro Espesor. «¿Por qué?» «El Valle Grande es el lugar donde se vierte sin nunca llenar y donde se saca sin nunca agotar...»

La imagen del valle está ligada a la del agua. El agua, al igual que los alientos, aparentemente inconsistente, penetra por doquier y todo lo anima. Por doquier, lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura el uso.

Laozi (cap. LXXVIII). Nada en el mundo más manso, más débil que el agua. Pero para atacar al fuerte, ¿quién será algún día como el agua? El vacío en ella la vuelve transformadora.

Laozi (cap. XVIII). Lo más suave en el mundo le gana a la larga a lo más sólido. Lo-que-no-tiene penetra lo-que-no-tiene-vacío. Con ello aprendemos la ventaja del *no actuar.*

En función de las premisas contenidas en las dos últimas citas, Laozi y Zhuangzi recurren continuamente a los ejemplos concretos para demostrar el uso del vacío.

Laozi (cap. V). El intervalo cielo-tierra parece un fuelle. Vacío, permanece inagotable; en movimiento, sólo quiere recobrar aliento. Se habla, se habla, se calcula al infinito, más valdría atenerse al centro. (Los *diez mil seres* sólo viven integrados en el gran movimiento movido por el vacío que los atraviesa. Lo hueco del cielo-tierra recoge la vida; es el nudo vital, el centro viviente, el lugar de formación de los influjos, de los intercambios.)

Laozi (cap. XI). Treinta rayos se unen en un cubo único; ese vacío en el carro permite su uso. Con un mogote de arcilla se tornea una vasija; el vacío de la vasija permi-

te su uso. Se procuran puertas y ventanas en una habitación; el vacío de la habitación permite su uso. El haber procura la ventaja, pero el no haber procura el uso.

Zhuangzi (cap. «Discurso sobre la espada»). Mi arte consiste en lo siguiente: dejo ver mi vacío. Inicio el combate atrayendo a mi adversario mediante una ventaja aparente; ataco el último pero le doy el primero.

Zhuangzi (cap. «Principio de higiene»). La coyuntura de los huesos del buey consta de intersticios, y el filo del cuchillo (del carnicero) no tiene espesor. Quien sabe hundir el filo muy delgado en los intersticios maneja su cuchillo con soltura, porque opera a través de los vacíos.

Zhuangzi (cap. «Cielo-Tierra»). El vacío es grandeza. Es como el pájaro que canta espontáneamente y se identifica con el Universo.

2. La relación entre el par vacío-lleno y el par *yin-yang*

Antes de examinar esta relación debemos precisar ciertas nociones elementales de la cosmología taoísta. Ésta ha dado lugar a tantos comentarios y estudios que no sería posible resumirlos aquí. Para nuestro propósito basta con referirnos al pasaje del

capítulo XLII del *Laozi*, pasaje que contiene las principales nociones de las que nos hemos servido hasta ahora: el vacío, el *dao*, el aliento primordial, los alientos vitales, el *yin-yang*, los diez mil seres, etc.:

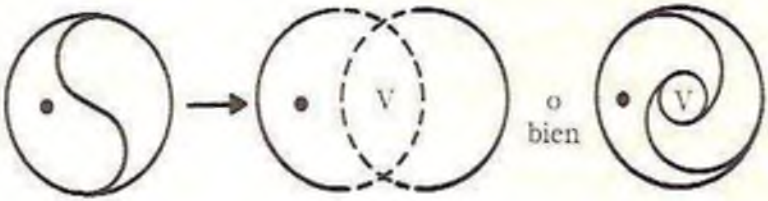
El *dao* originario genera el uno
El uno genera el dos
El dos genera el tres
El tres produce los *diez mil seres*
Los *diez mil seres* se recuestan contra el *yin*
Y abrazan el *yang* contra su pecho
La armonía nace en el aliento del vacío intermedio.

Simplificando mucho, podemos dar de este texto la siguiente explicación[9]: el *dao* originario es concebido como el vacío supremo de donde emana el uno, que no es otra cosa que el aliento primordial. Éste genera al dos, encarnado por los dos alientos vitales que son el *yin* y el *yang*. El *yang*, como fuerza activa, y el *yin*, como suavidad receptiva, rigen con su interacción los múltiples alientos vitales que animan a los diez mil seres del mundo creado. No obstante, entre el dos y los diez mil seres, ocupa su lugar el tres.

El tres, en la óptica taoísta, representa la combinación de los alientos vitales *yin* y *yang* y del vacío intermedio mencionado en la última línea del texto citado. Este vacío intermedio, que es también un aliento, procede del vacío originario y de él saca su poder. Es necesario para el funcionamiento armonioso del par *yin-yang*: atrae los dos alientos vitales y los sume en el proceso de devenir recíproco. Sin él, el *yin* y el *yang* estarían en una relación fija de oposición; serían sustancias estáticas y como amorfas. Esta relación ternaria entre el *yin*, el *yang* y el vacío intermedio es la que genera y sirve además de modelo a los diez mil seres. Pues el vacío intermedio, que habita el par *yin-yang*, habita también todas las cosas; al insuflarles aliento y vida, las mantiene en relación con el vacío supremo, permitiendo que accedan a la transformación interna y a la unidad armonizadora. La cosmogonía china se halla, pues, dominada por un doble movimiento cruzado que podemos figurar mediante dos ejes: un eje vertical, que representa el vaivén entre vacío y plenitud, plenitud que proviene del vacío, vacío que sigue obrando en la plenitud; un eje horizontal, que representa la interacción, en el seno de lo lleno, de los dos polos complementarios *yin* y *yang*, de donde

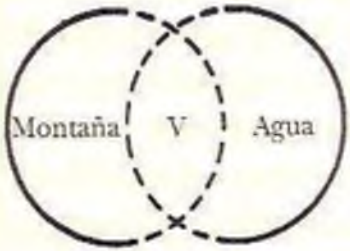
provienen los diez mil seres, incluyendo, desde luego, al hombre, microcosmos por excelencia.

Así pues conviene no confundir los dos pares vacío-lleno y *yin-yang*. Las figuras siguientes del *tai-chi* permiten mostrar su distinción y al mismo tiempo los íntimos vínculos que los unen:



Un sistema binario que fuera ternario, y un sistema ternario que fuera unitario *(dao)*: 2 = 3, 3 = 1. Éste es el motor, aparentemente paradójico, pero constante, del pensamiento chino[10]. El vacío no aparece como un espacio neutral que sirva tan sólo para amortiguar el choque sin modificar la naturaleza de la oposición. Es el punto nodal tejido con lo virtual y el devenir, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro. Esta concepción se aplica tanto a las cosas de la naturaleza (por ejemplo, a lo que dijimos a propósito de la montaña-

agua en la pintura) como al propio cuerpo del hombre (en especial, a la idea según la cual el cuerpo humano, dominado por el *shen*, «espíritu», y el *jing*, «esencia», o por el *corazón* y el *vientre*, obtiene su armonía por el vacío intermedio, regulador de los alientos que animan el cuerpo):



Estas dos figuras pueden servir de modelos al conjunto de las entidades vivas. Como éstas se conciben como condensaciones de alientos, el vacío intermedio crea en el interior de ellas y entre ellas un constante campo «intersubjetivista», situándolas así en su verdadero devenir.

3. El vacío en la vida del hombre

Es sabido que el pensamiento chino concede al

hombre un lugar privilegiado. El hombre, el cielo y la tierra forman los tres *genios* del universo. Aunque es un ser específico el hombre reúne en él las virtudes del cielo y de la tierra; para su propia realización, le corresponde conducirlas a la armonía. Los confucianos se preocupan más particularmente por el destino humano y por la naturaleza innata del hombre *(renxing)*. Más tarde, los budistas se ocuparon mucho del problema de los deseos humanos *(renyu)*. En cuanto a los taoístas, que desean ante todo conformarse al movimiento de la naturaleza y del cosmos, hablan del corazón o de la mente humana *(renxin)*.

Según el pensamiento chino, y sobre todo el de los taoístas, lo que garantiza ante todo la comunión entre el hombre y el universo es que el hombre es un ser no sólo de carne y hueso, sino también de alientos y de espíritus; además, posee el vacío.

Libro de los ritos. El hombre está formado por la virtud combinada del cielo y de la tierra, por el encuentro del *yin* y del *yang*, por la reunión de los espíritus inferiores, *gui*, y de los espíritus superiores, *shen*, por los alientos más sutiles de los *cinco elementos*.

Huainanzi. Los santos hacen del cielo su padre, de la

tierra su madre, del *yin* y del *yang* su cuerda maestra, y de las cuatro estaciones su hilo conductor.

Zhuangzi (cap. «Inteligencia viaja al norte»). El hombre nace de una condensación de los alientos.

Zhuangzi (cap. «Las cosas exteriores»). El cuerpo del hombre tiene doble vacío; el corazón del hombre tiene su perspectiva del Cielo.

Zhuangzi (cap. «Torturarse el espíritu»). Por su vacío y su quietud, el santo alcanza la virtud del cielo.

Zhuangzi (cap. «Cielo-tierra»). Cuando está acabado, el ser creado posee un cuerpo organizado. Este cuerpo preserva el alma. Alma y cuerpo están sometidos a sus propias leyes. Es lo que se llama naturaleza innata. Quien perfecciona su naturaleza regresa a su virtud originaria. Quien alcanza su virtud originaria se identifica con el origen del universo y, por él, con el vacío.

Mediante el vacío, el corazón del hombre puede convertirse en la regla o en el espejo de sí mismo y del mundo, pues al poseer el vacío y al identificarse con el vacío originario, el hombre es la fuente de las imágenes y de las formas. Percibe el ritmo del espacio y del tiempo; domina la ley de la transformación.

Laozi (cap. XXII). Doblarse para permanecer íntegro;

doblarse para mantenerse recto; vaciarse para una plenitud; marchitarse para una renovación. Con menos hallamos, con demasiado nos extraviamos. Los santos adoptaban el uno para ser la regla del mundo.

Zhuangzi (cap. «La vía del cielo»). ¡Qué grande es el espíritu del santo! Es el espejo del universo y de todos los seres. El vacío, la quietud, el desapego, la insipidez, el silencio, la inacción, son el nivel del equilibrio del universo, la perfección de la vía y de la virtud. Por ello, el soberano y el santo permanecen siempre en reposo. Este reposo conduce al vacío, el vacío que es plenitud, la plenitud que es totalidad. Este vacío confiere al alma una disponibilidad que hace que toda acción cumplida sea eficaz.

Zhuangzi (cap. «El mundo de los hombres»). No escuches con tus oídos sino con tu espíritu; no escuches con tu espíritu sino con tu aliento. Los oídos se limitan a escuchar; el espíritu se limita a representarse. Sólo el aliento que es vacío puede apropiarse los objetos exteriores. En el vacío se afianza el *dao*... Del vacío del espíritu surge la luz; ahí se halla la salvación del hombre. Aquel en quien no hay salvación es un errante sentado. Quien convierte el oído y la vista en una comprensión interior, y descuida el entendimiento y sus conocimientos, será visitado por los manes y los espíritus. Todo ello constituye el secreto de la transformación.

Cuando el corazón humano se trueca en espejo de sí mismo y del mundo, sólo entonces comienza la verdadera posibilidad de vivir. Aquí abordamos un problema esencial: la vida humana como duración en su relación con el tiempo y el espacio. Esta relación, una vez más, se funda en la afirmación del vacío, que opera un constante cambio calificativo en el seno del espacio-tiempo y, por ende, de la propia vida humana. En los pasajes siguientes, Laozi expresa, de modo ciertamente lacónico, su pensamiento con respecto a este problema:

Laozi (cap. II). Los santos cumplen con sus tareas sin demorarse en ellas: al no demorarse en ellas, moran para siempre.

Laozi (cap. XXX). Desarrollar en exceso es apurar la vejez. Es dejar la vía. Y dejar la vía, pronto es perecer.

Laozi (cap. XXXIII). Quien sabe satisfacerse (con lo que tiene) es rico; quien se adhiere con decisión al *dao* se realiza. Quien permanece en su morada vive viejo; quien muere sin desfallecer tiene larga vida.

Laozi (cap. XLIV). Quien ama con exceso se agota, quien mucho atesora mucho perderá. Conforme con poco, nada ha de temer. Quien sabe detenerse se preservará; se asegurará larga vida.

Laozi (cap. XV). Aquellos que observaban la vía se negaban a dejarse colmar. Por eso, al nunca colmarse, podían permanecer, retoños preservados, y escapar a un acabamiento prematuro.

Laozi (cap. XXV). Su nombre no es conocido, su denominación es la vía; a falta de nombre verdadero, se denomina grande. Siendo grande, fluye; fluyendo, va siempre más lejos; cuando se ha ido lejos, cumple al fin el regreso.

Laozi (cap. XVI). Llegado al límite del vacío, firmemente anclado en la quietud; mientras diez mil seres nacen de un solo impulso, me dedico a contemplar el regreso... Conocer lo constante procura el acceso a lo infinito, lo infinito a lo universal, lo universal a la realeza, la realeza al cielo, el cielo a la vía, la vía a la vida que permanece, y la muerte nada puede en mi contra.

Advertimos en estas citas la preocupación de Laozi por la duración. Para él, la duración implica la adhesión a la vía; permanecer para vivir, vivir sin morir, o también morir sin desfallecer. Si la vida humana es un trayecto en el tiempo, es preciso realizar en el transcurso de ese trayecto lo que él llama el regreso. El regreso no es considerado como una etapa sólo «posterior»; es simultáneo al trayecto, un

elemento constitutivo del tiempo. ¿Cómo es posible, en el orden de la vida, sumirse en el proceso del devenir y del crecimiento, que significa necesariamente alejamiento y particularización, y a la vez consumar el regreso (hacia el origen)? Gracias al vacío, responde el taoísta. En el desarrollo lineal del tiempo, el vacío, cada vez que interviene, introduce el movimiento circular que enlaza al sujeto con el espacio originario. Así, una vez más, el vacío, que yace a la vez en el origen y en el seno de cada cosa, es garante del buen funcionamiento de la vida en el marco del tiempo-espacio. En la medida en que el tiempo vivo no es más que una actualización del espacio vital, el vacío constituye una suerte de regulador que transforma cada etapa de la vida vivida en un espacio animado por los alientos vitales, condición indispensable para preservar la oportunidad de una verdadera plenitud.

Hemos resumido así el pensamiento taoísta en torno a este problema esencial del tiempo y del espacio. No obstante, las observaciones de Laozi son demasiado lacónicas para permitirnos descubrir todas sus implicaciones. Resulta útil, para un conocimiento más completo, remitirse a un contexto cultural más amplio y, en primer lugar, a la obra inicial

que es el *Libro de las mutaciones*, cuya importancia hemos señalado al principio del capítulo.

La idea fundamental del *Libro de las mutaciones*, como su título indica, es la de la mutación que rige todas las cosas, y que regula ante todo la relación entre las tres entidades que son el cielo, la tierra y el hombre. Desde el punto de vista del hombre: como posee, además de su propia naturaleza, las virtudes del cielo y de la tierra, sólo puede realizarse haciéndose cargo de ellas. En esta perspectiva, el cielo y la tierra, por su interacción, representan al mismo tiempo el espacio y el tiempo (más tarde, durante la dinastía Han, encontramos en el *Huainanzi* el término *yuzhou*, «espacio-tiempo», que designa el universo). El tiempo, esencialmente ligado a la tierra, aparece como espacio vital actualizado; y el espacio, esencialmente ligado al cielo, por el hecho mismo de ser vital, aparece como garante de la calidad justa del tiempo. Ambos son solidarios y transmutables, animados por los mismos alientos vitales. Como componentes de la vida en mutación, ni uno ni otro son conceptos o marcos abstractos y separados; encarnan la cualidad misma de la vida.

Conviene mencionar aquí un hecho importante: las dos principales corrientes del pensamiento

chino, confuciana y taoísta, se refieren ambas al *Libro de las mutaciones*, y cada una pone el énfasis en un aspecto particular. Mientras Confucio exalta la virtud del cielo, o sea del *yang*, en el hombre, gracias a lo cual el hombre domina la tierra (Confucio, citando el *Libro de las mutaciones*, dice: «Siguiendo el ejemplo de la marcha dinámica del cielo, el hombre de bien actúa en sí mismo sin tregua»), Laozi preconiza el proceso mediante el cual el hombre obedece a la ley de la tierra, habitada por el *yin*, a fin de unirse al cielo. De esta diferencia de acento se desprenden dos actitudes, no tanto divergentes, sino complementarias. El hombre confuciano es partícipe, tiene un sentido eminente del tiempo y del devenir gradual (Confucio dice: «A los quince años, decidí estudiar; a los treinta, al ser iniciado en los ritos, me afiancé; a los cuarenta, no ignoraba nada de la vía de la virtud; a los cincuenta, conocía los decretos del cielo; a los sesenta, tenía el discernimiento perfecto; a los setenta años, actúo en todo según mi deseo, y no transgredo la regla»); el hombre taoísta, cuya mirada se vuelve hacia el cielo, busca de una vez el entendimiento innato con el origen que trasciende el tiempo. De tal manera que un filósofo chino contemporáneo, Fang Dongmei, ha

podido decir que el hombre según Confucio es un hombre del tiempo, y el hombre según Laozi, un hombre del espacio. Desde luego, en modo alguno es la realidad tan simple y tan tajante, puesto que el cielo y la tierra están envueltos en el mismo movimiento circular del *dao*.

Y si hay diferencia, sólo puede ser una diferencia de énfasis.

A riesgo de repetirnos, recalquemos una vez más lo siguiente: el vacío favorece la interacción, y aun la transmutación, entre cielo y tierra, y por ende entre espacio y tiempo. Si bien el tiempo es percibido como actualización del espacio vital, el vacío, al introducir la discontinuidad en el despliegue temporal, reinvierte de algún modo la cualidad del espacio en el tiempo, con lo cual asegura el ritmo justo de los alientos vitales y el aspecto total de las relaciones. Este cambio cualitativo del tiempo en espacio (no se trata en modo alguno de una simple representación espacial del tiempo, o de un sistema de correspondencia que sólo permitiría medirlos uno por otro) es la condición misma de una vida verdadera, que no sea unidimensional o un desarrollo en sentido único. Así, Confucio y Laozi proponen, en lo tocante a la manera en que el hombre

debe vivir el espacio-tiempo, el *xuxin*, «vacío del corazón», que vuelve al hombre capaz de interiorizar todo el proceso de cambio cualitativo que acabamos de mencionar. El vacío entraña entonces interiorización y totalización.

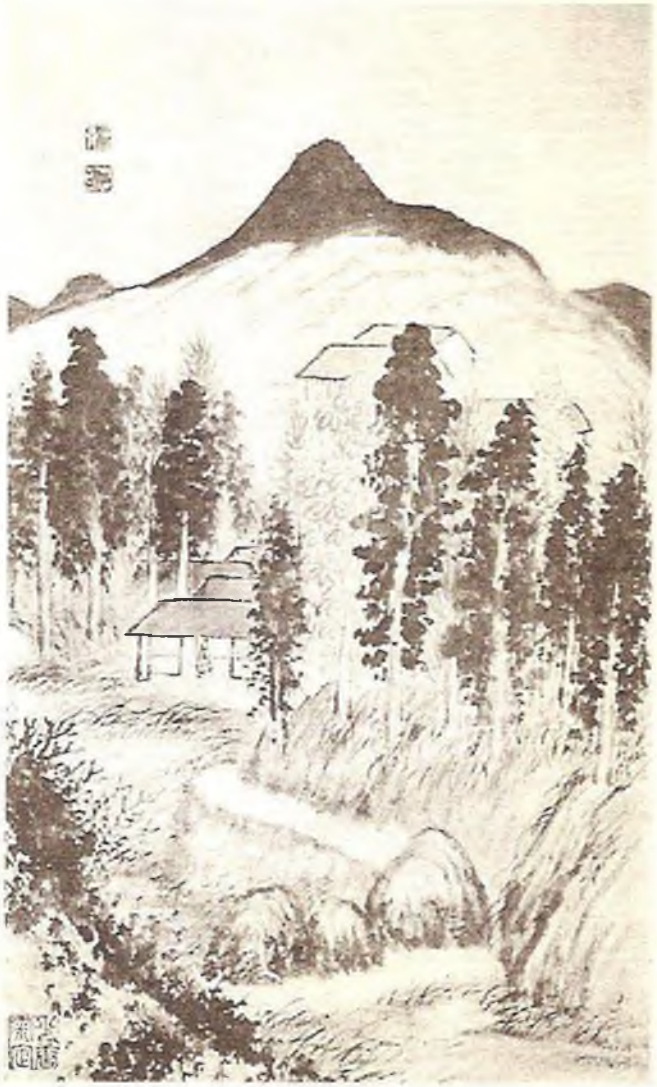
Vemos cómo el *Libro de las mutaciones* sirve de base única para las dos doctrinas (confuciana y taoísta) aparentemente opuestas. Según la interpretación tradicional, el término «mutación» tiene en el libro tres significados: *buyi*, «mutación no cambiante»; *jianyi*, «mutación simple», y *bianyi*, «mutación cambiante». Se puede decir, en líneas generales, que la «mutación no cambiante» corresponde al vacío originario, la «mutación simple» al movimiento regular del cosmos, y la «mutación cambiante» a la evolución de los seres particulares. Las tres mutaciones no están separadas; concurren para formar el curso a la vez complejo y unido del *dao*. Durante dos milenios, esta idea determinó en China la concepción del devenir humano y de la historia. En la existencia de un ser particular, el tiempo sigue un doble movimiento: lineal (en el sentido de la «mutación cambiante») y circular (hacia la «mutación no cambiante»), que podemos figurar de la manera siguiente:

En el orden de la historia se observa asimismo un tiempo que se despliega de ciclo en ciclo. Estos ciclos (que no son repeticiones al infinito) están separados por el vacío, a la vez que siguen un movimiento en espiral, atraídos, también, por la «mutación no cambiante».

I

VI

VIII



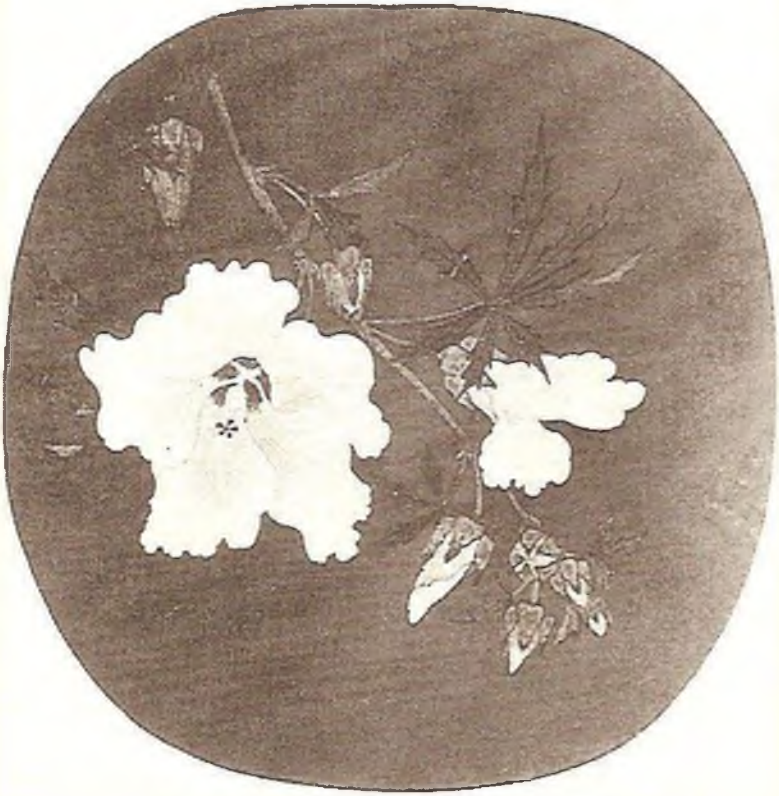
XI


春山有云猶抱髮
雖半遮面何如
遠望有風味在


清湘枝下
人石濤


秋家

IIXX



LIXX

IIIXX

LXXX

XXV

XXVII

II. El vacío en la pintura china

La pintura china antigua, cuya historia conocemos sobre todo a partir de los Han (siglos II a. C.-II d. C.), ha seguido una evolución que va de una tradición marcada por el realismo hacia una concepción cada vez más espiritual. Por espiritual no entendemos una pintura de temas religiosos –que siempre ha existido en el curso de esa historia, sobre todo la de la tradición búdica–, sino una pintura que tiende de por sí a convertirse en espiritualidad. Espiritualidad esencialmente inspirada en el taoísmo y enriquecida luego por la filosofía *chan* (zen). En este contexto, una pintura en la cual domina el vacío vio la luz durante los Tang (siglos VII-IX), gracias a la obra de Wang Wei o Wu Daozi, y llegaría a su apogeo durante los Song y los Yuan (siglos X-XV).

En el orden teórico, empero, la noción de vacío

cobró preeminencia mucho antes de los Tang, con la obra de pensadores como Xie He y Zong Bing, en la época que vio nacer el pensamiento crítico sobre el arte, la de las Seis Dinastías (siglos IV-VI). A partir de entonces, seguirá siendo el tema primordial del pensamiento estético chino. Este pensamiento se apoya en una literatura particularmente abundante. A continuación, presentamos la lista, en orden cronológico, de los autores y los textos a los cuales nos referimos en nuestro estudio[11]:

SEIS DINASTÍAS (siglos V y VI)

Xie He	*Guhuapinlu*
Zong Bing	*Huashanshuixu*[12]

TANG (618-907)

Zhang Yanyuan	*Lidai minghua ji*
Jing Hao	*Bifa ji*[13]
Wang Wei	*Huaxue mijue* y *Shanshui fu*[14]

SONG (960-1279)

Han Zhuo	*Shanshui chun quanji*[15]

Guo Xi	*Linchuan gaozhi ji*[16]
Guo Ruoxu	*Tuhua jianwen zhi*
Mi Fu	*Hua shi*
Su Dongpo	*Lun hua*

YUAN (1266-1367)

Huang Gongwang	*Xie shanshui jue*[17]

MING (1368-1644)

Li Rihua	*Lun hua*[18]
Mo Shilong	*Hua shuo*[19]
Shen Hao	*Hua chen*[20]
Shitao	*Hua yulu*[21]
Dong Qichang	*Hua zhi*[22]

QING (1644-1911)

Zhang Shi	*Hua tan*[23]
Zheng Xie (Banqiao)	*Ti hua*
Cheng Yaotian	*Hua yu lu*
Jiang He	*Xue hua zalun*[24]
Fan Ji	*Guoyunlu hualun*[25]
Fang Xun	*Shanjingiu hualun*[26]

Hua Lin	*Nan zong juemi*[27]
Bu Yantu	*Huaxue xinfa wenda*[28]
Shen Zongqian	*Jiezhou xuehua bian*[29]
Tang Yifen	*Huazhuan xilan*[30]
Tang Dai	*Huishi fawei*[31]
Ding Hao	*Xiechen mijue*[32]
Wang Gai	*Jieziyuan huazhuan*[33]

ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

Huang Binhong	*Hua yu lu*

Antes de proponer un estudio semiológico a partir de estos textos[34], nos parece necesario recordar, a riesgo de repetirnos, ciertas ideas filosóficas fundamentales en las que se basa la pintura china.

Recordemos primero la importancia de la cosmología, en la medida en que la pintura no busca ser un simple objeto estético; tiende a convertirse en un microcosmos que vuelve a crear, de igual manera que el macrocosmos, un espacio abierto donde la verdadera vida sea posible. (Wang Wei: Con un diminuto pincel, volver a crear el cuerpo inmenso del vacío. Zong Bing: Una vez establecido el

contacto espiritual, las formas esenciales serán realizadas; el espíritu del universo será, asimismo, percibido. ¿No será entonces la pintura tan verdadera como la naturaleza misma?) De ahí la primacía otorgada a la noción de aliento. Si el universo procede del aliento primordial y sólo se mueve gracias a los alientos vitales, estos mismos alientos han de animar la pintura. La falta de aliento es la marca por excelencia de una pintura mediocre. Correlativa de la noción de aliento, la del *yin-yang* encarna las leyes dinámicas que rigen todas las cosas. A partir del *yin-yang*, surgieron en la pintura, por una parte, la idea de polaridad (cielo-tierra, montaña-agua, lejano-cercano, etc.) y, por otra, la de *li*, «leyes internas o líneas internas de las cosas». Animada por estas dos ideas, la pintura ya no se conforma con reproducir el aspecto externo de las cosas, busca discernir sus líneas internas y fijar las relaciones ocultas que mantienen entre sí. (Zong Bing: Además, el espíritu no tiene forma propia; cobra forma a través de las cosas. Se trata entonces de trazar las líneas internas de las cosas mediante pinceladas habitadas por la sombra y la luz. Cuando las cosas son así recibidas adecuadamente, se convierten en representación de la verdad misma.) En este contex-

to, filosófico y estético a la vez, interviene el elemento central de la pintura china: la *pincelada*. Veremos más adelante todo el contenido específicamente pictórico de la pincelada. Aquí, desde el ángulo filosófico, basta subrayar que, para el pintor chino, la pincelada es realmente el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural. La pincelada, en efecto, por su unidad interna y su capacidad de variación es una y múltiple; encarna el proceso por el cual el hombre que dibuja se suma a los gestos de la creación (el acto de trazar la pincelada corresponde al acto mismo que saca lo uno del caos, que separa el cielo y la tierra). La pincelada es a la vez el aliento, el *yin-yang*, el cielo-tierra, los diez mil seres, a la par que se hace cargo del ritmo y las pulsiones secretas del hombre.

El conjunto de los elementos que acabamos de precisar forma una red coherente. Esta red sólo puede funcionar gracias a un factor que siempre está implícito: el vacío. Sin el vacío, en pintura lo mismo que en el universo, no circularían los alientos, no operaría el *yin-yang*. Sin él, la pincelada, que implica volumen y luz, ritmo y color, no podría manifestar todas sus virtualidades. Así, en las realizaciones de un cuadro, el vacío interviene en todos los

niveles, desde las líneas básicas hasta la composición. Es el signo de los signos, que le asegura al sistema pictórico su eficacia y su unidad.

Delimitaremos cinco niveles que observaremos uno por uno. A excepción del último, cada nivel está marcado por un binomio que pertenece a la teoría de la pintura. Por orden, son los siguientes: 1) pincel-tinta; 2) *yin-yang*; 3) montaña-agua; 4) hombre-cielo; y 5) la quinta dimensión. Estos niveles no están separados, forman un todo orgánico. En este todo, el vacío, que parte de un centro y circula de un nivel a otro, sigue un movimiento en espiral, como para desatar un nudo. Esta concepción orgánica del cuadro hace pensar, una vez más, en el cuerpo humano (ver caps. I, II), donde el corazón, habitado por el vacío intermedio, concentra los alientos y los reparte a través de órganos y vísceras. Esta comparación con el cuerpo humano nos recuerda además que la pintura, en vez de ser un ejercicio puramente estético, es una práctica que compromete al hombre todo, tanto su ser físico como su ser espiritual, tanto su parte consciente como la inconsciente.

La dicotomía vacío-lleno no es, ciertamente, una peculiaridad china. Está presente, con mayor o

menor extensión, en todo cuanto toca a las artes pictóricas o plásticas. Las distintas etapas de este estudio mostrarán sus implicaciones particulares en el ámbito chino. Habida cuenta de lo que hemos podido ver, es lícito precisar desde ahora cuál es la índole de esta particularidad. El vacío-lleno no es una oposición tan sólo formal, ni un procedimiento para crear la profundidad en el espacio. Frente a lo lleno, el vacío constituye una entidad viviente. Motor de todas las cosas, interviene en el seno mismo de lo lleno, insuflando en él los alientos vitales. Por su acción, rompe el desarrollo unidimensional, suscita la transformación interna y genera el movimiento circular. La realidad del vacío se ha de comprender, efectivamente, a partir de una concepción original del universo, de tipo «organicista»[35].

1. Pincel-tinta

Todas las teorías sobre la pintura china parten de la noción de *pincel-tinta*. Específicamente, la noción concierne a la pintura con tinta *(shuimohua)*, en la cual la tinta negra, con sus infinitos matices, es por sí sola recurso suficiente para que el pintor

encarne con ella todas las variaciones de color que ofrece la naturaleza. La tinta está asociada al pincel porque, aislada, no es más que materia virtual a la que sólo el pincel puede dar vida. Su íntima unión suele, por lo demás, simbolizarse con la unión sexual. Sin embargo, hay entre ambos un reparto del trabajo. Tal como lo formuló, después de muchos otros, Han Zhuo, de los Song: «El pincel para generar sustancia y forma, la tinta para fijar colores y luz». Dada la riqueza de contenido que cada uno encierra, estudiaremos pincel y tinta por separado. Y empezaremos por el pincel.

El pincel designa a la vez el instrumento y la pincelada que traza. Ya hemos señalado el significado filosófico de la *pincelada única*; la examinaremos ahora desde un punto de vista propiamente pictórico. La pincelada no es una línea sin relieve ni el simple contorno de las formas: su mira está, como hemos dicho, en discernir el *li*, «línea interna» de las cosas, así como los alientos que las animan. (Su Dongpo: Montaña, roca, bambú, árbol, rizos del agua, nieblas y nubes, ninguna de estas cosas de la naturaleza tiene forma fija; en cambio, cada una tiene una línea interna constante. Ella debe guiar al espíritu del pintor.) Por lo grueso y lo fino de su tra-

zo, lo concentrado y lo diluido, la presión y la pausa, la pincelada es a la vez forma y matiz, volumen y ritmo; encierra la densidad que se basa en la parquedad de los recursos, la totalidad que abarca las pulsiones mismas del hombre. Por su unidad, resuelve el conflicto que todo pintor experimenta entre dibujo y color, entre representación del volumen y representación del movimiento[36].

El arte de la pincelada fue favorecido en China por la existencia de la caligrafía y por el hecho de que, en pintura, la ejecución de un cuadro es instantánea y rítmica.

En lo tocante a la caligrafía, precisemos ante todo que la formación misma de los ideogramas acostumbró a los chinos a percibir las cosas concretas a través de los rasgos esenciales que las caracterizan. La belleza plástica de aquéllos vino luego a ser aprovechada por la caligrafía. Este arte se basa, por una parte, en la estructura armónica o contrastante de las pinceladas y, por otra, en el aspecto sensible y variado de los trazos gruesos y finos. Al culminar en el estilo cursivo y rápido, la caligrafía introdujo además la noción de ritmo y de aliento. Se convirtió en un arte completo. Cuando la practica, el calígrafo tiene la impresión de entregarse por entero, de en-

tregarse a ella a la vez con su cuerpo, su mente y su sensibilidad.

La caligrafía ha ejercido una influencia profunda en la práctica de la pintura, pues le ha suministrado las reglas fundamentales de la ejecución y la composición. Desde la época de los Tang, sobre todo a partir de Wu Daozi, la ejecución de un cuadro, en la medida de lo posible, se hace de manera espontánea y sin retoques; el artista cuida al pintar el ritmo de sus gestos, a fin de no «romper el ritmo». Semejante concepto de la ejecución pictórica supone, desde luego, que el pintor domine de antemano la visión de conjunto y los detalles concretos de lo que va a pintar. Efectivamente, antes de pintar un cuadro, el artista debe seguir un largo período de aprendizaje durante el cual se adiestra en el dominio de los múltiples tipos de pinceladas que representan los múltiples tipos de seres o de cosas, pinceladas que son el resultado de una minuciosa observación de la naturaleza. El artista comienza a pintar sólo cuando domina la visión y los detalles del mundo exterior. La ejecución, instantánea y rítmica, se vuelve entonces proyección, a un tiempo, de las figuras de lo real y del mundo interior del artista. En este sentido, Shitao, hablando de la *pince-*

lada única, dice que ella es la línea que une el espíritu del hombre y el universo; la pincelada, al mismo tiempo que revela las pulsiones irresistibles del hombre, permanece fiel a lo real. Se debe entender en este mismo sentido el famoso aforismo de Zhang Zao, de los Tang: «En el exterior, tomar como modelo la creación; en el interior, dejarse guiar por las fuentes del alma».

Todos los grandes pintores han insistido en el hecho de que, antes de pintar, hay que saberse «de memoria» la naturaleza[37]. Citemos las observaciones más conocidas al respecto:

Su Dongpo. Antes de pintar un bambú hace falta que el bambú crezca en el interior de uno mismo. Entonces, el pincel en la mano, la mirada concentrada, la visión aparece de pronto ante los ojos. ¡Atrapémosla cuanto antes con nuestras pinceladas, porque puede desaparecer tan súbita como la liebre ante los pasos del cazador!

Wang Yu. ¡Del alma misma del pintor brotan los montes y las cuevas!

Shen Zongqian. El universo está hecho de alientos vitales y la pintura se plasma mediante el pincel-tinta. La pintura logra su excelencia sólo cuando los alientos que emanan del pincel-tinta se armonizan para fundirse con

los del universo. Surge entonces una vía coherente a través del desorden aparente de los fenómenos. Es preciso, por ende, que la idea de todas las cosas ya esté acabada en el corazón del artista, para que la ejecución del cuadro, que realiza espontáneamente lo diluido-concentrado, lo claro-oscuro, lo suave-fuerte, lo virtual-manifestado, esté animada por la corriente vital que habita el universo. Ése es el precio de la calidad superior de un cuadro.

La *pincelada*, cuya realidad acabamos de precisar, sólo funciona plenamente gracias al vacío. Deben animarla los alientos y el ritmo, pero ante todo el vacío debe precederla, prolongarla y aun atravesarla, y si puede encarnar a un tiempo líneas y volúmenes es porque lo grueso y lo fino de su trazo, así como el vacío que ella encierra o deslinda, los muestra, y sobre todo los sugiere. Presentamos ahora en detalle las numerosas observaciones que se refieren a la doble función de la pincelada.

a) Aliento, ritmo

Aliento y ritmo son dos nociones solidarias. Aparecen unidas en el primero de los Seis Cánones de

la pintura (animar el aliento rítmico; manejar el pincel según el método del hueso; representar las formas de conformidad con los objetos; aplicar los colores de acuerdo con las categorías; concebir la disposición de los elementos que se van a pintar; asimilar mediante la copia los modelos de los Antiguos) que Xie He fijó en el siglo V en su *Gu hua pin lu*. Más tarde, Zhang Yanyuan, de los Tang, en su *Lidai minghua chi* elevó este canon («animar el aliento rítmico»[38]) a su dignidad primitiva enlazándolo con la idea de que la verdadera pintura debe superar la exclusiva preocupación de semejanza formal y aspirar a la transmisión del espíritu. En una pincelada, este aliento rítmico tan sólo se obtiene mediante la calidad del vacío que la pincelada contiene o implica.

Wang Wei. Al pintar un paisaje, sólo el concepto (del aliento rítmico) debe guiar el pincel.

Jing Hao. El pincel posee cuatro sustancias: músculo, carne, hueso, aliento.

Zhang Yanyuan. Colaborar con la obra de la creación por intermedio del pincel. Lo sabemos: la idea [del vacío] debe preceder al pincel; asimismo, debe prolongarlo, una vez acabada la pincelada. Una línea trazada con

una regla es una línea muerta. Sólo es verdadera la pintura donde el pincel es guiado por el espíritu y se concentra en lo uno.

Shen Zongqian. El juego del pincel debe estar dominado por el aliento. Cuando el aliento es, la energía vital es; entonces el pincel genera verdaderamente lo divino.

Bu Yantu. Antes del cielo-tierra, fue la idea. Eje del cambio, suscita diez mil transformaciones; alma de la pintura, genera diez mil imágenes. En un pintor superior, la idea precede (y desborda) al pincel. Es mejor, en efecto, que la idea prolongue al pincel antes que lo inverso... Cuando obra la magia divina, el pincel-tinta llega a la vacuidad. Entonces hay pincel allende el pincel y tinta allende la tinta. Basta luego actuar según su deseo: no hay nada que no se convierta en maravilla porque ahí está la obra del cielo.

Huang Binhong. El trazo de una pincelada debe tener el ritmo de «una onda, tres rizos»... En pintura, unir una línea con otra no es lo mismo que injertar una rama en otra. El injerto tiende a la solidez, mientras que el trazo de las pinceladas busca no ahogar el aliento... Una línea está hecha de puntos. Cada uno de los puntos tiene su propia existencia; promete múltiples transformaciones. Poner un punto es sembrar una semilla; ésta debe crecer y devenir... Aun para hacer un punto, conviene que haya vacío en lo

lleno. Sólo entonces el punto se torna viviente, como animado por el espíritu... Una pintura empieza por los trazos del pincel-tinta para llegar al no-trazo del pincel-tinta. Partir de lo claro y de lo tangible para llegar al «estallido de vacío» no está al alcance de un principiante.

Para que los alientos animen la pincelada, no basta con que el vacío la habite, también tiene que gobernar la muñeca del pintor. El pintor Shitao demostró la importancia del *xuwan*, «muñeca vacía», en su *Palabras sobre la pintura*. (La «muñeca vacía» no significa que la mano que sostiene el pincel tenga que estar blanda. Al contrario, es el resultado de una gran concentración, de lo lleno cuando alcanza su punto extremo de tensión. El pintor sólo debe empezar a pintar cuando la plenitud de su mano llega a su punto culminante y cede de repente al vacío.) Citemos aquí las observaciones muy técnicas de Cheng Yaotian en su *Shushi*[39]:

La vía de la caligrafía se basa en el dominio del vacío y no es otra que la propia vía del cielo. Está claro que es por el vacío por lo que se mueven el sol y la luna, por lo que se suceden las estaciones, y de él proceden los diez mil seres. Sin embargo el vacío no se manifiesta y no se

produce sino por la plenitud. El cielo se mueve en tanto que se apoya en polos fijos. Asimismo, los astros se aferran al cielo estable antes de poder girar a merced del movimiento del cielo móvil, produciendo, mediante su rotación, el alba y el crepúsculo. La vía de la caligrafía, como ya hemos dicho, no es otra. El arte caligráfico se lleva a cabo por medio del pincel. Éste se manipula con los dedos, los cuales son llevados por la muñeca y el antebrazo. A su vez el antebrazo obedece al codo y el codo se deja guiar por el brazo y el hombro. Hombro, codo, antebrazo y dedos pertenecen todos al lado derecho del cuerpo, el cual se apoya a su vez en el lado izquierdo del cuerpo. Los dos lados, juntos, forman la parte superior del cuerpo. Ésta, por supuesto, no puede funcionar más que gracias a la parte inferior del cuerpo, y más especialmente a los dos pies. Firmemente posados en el suelo, los dos pies encarnan por excelencia la plenitud de la parte inferior del cuerpo, y a partir de ahí se realiza todo. Realmente el mérito de la plenitud de esta parte inferior consiste en permitir que la parte superior del cuerpo sea habitada por el vacío. No un vacío puro e inerte, porque, como todo está habitado por el vacío, la parte superior posee también su plenitud, que no es otra que su lado izquierdo. Apoyándose en la mesa y juntando los dos pies al mismo tiempo, este lado izquierdo, pleno, permite entonces que

el lado derecho sea habitado por el vacío. Sin embargo, en el interior del lado derecho, que de este modo resulta indispensable, se instaura de nuevo un juego de vacío y lleno en cadena, pues cada elemento que lo compone se va convirtiendo por turnos en lleno y vacío. De este modo el hombro vacío, al hacerse lleno, actúa sobre el codo vacío; el codo vacío, al volverse lleno, actúa sobre el antebrazo vacío, y el antebrazo vacío, al volverse lleno, actúa sobre los dedos vacíos. Y en los dedos, el vacío alcanza su grado sumo. Sin embargo, el vacío que se aloja allí no podría girar «vacío», pues es imprescindible que se vuelva lleno a su vez. Porque los dedos, no lo olvidemos, los prolonga el pincel. Así pues, el verdadero pincel, según la afortunada expresión de los Antiguos, debe ser como un «tubo pinchado», en la medida en que el vacío de los dedos debe pasar totalmente a él, incluso corriendo el riesgo de hacerlo estallar. Hinchado de vacío, el «tubo pinchado» que es el pincel no se limitará a cumplir la función de un simple receptáculo sino que se encarga de todo el movimiento dinámico del cuerpo que acabamos de describir, movimiento del que es resultado. Investido de un poder plenario, es capaz de imponer una acción doble: mediante su plenitud, imprime la tinta en el papel tan fuertemente que parece atravesarlo, y mediante su vacío, se desliza por el papel, aéreo como un espíritu pu-

ro que, a su paso, llena el espacio de su presencia sin dejar huellas palpables.

Dos tipos de pincelada implican de manera más particular el vacío interno:

1. *Ganbi*, «pincel seco»: el pincel está mojado con poca tinta. La pincelada que traza, equilibrio entre presencia y ausencia, entre sustancia y espíritu, crea una impresión de discreta armonía, como impregnada de vacío. El gran maestro del *ganbi* es Ni Zan, de los Yuan, apreciado por su «sabor inefable».

2. *Feibai*, «blanco volador»: los pelos del pincel, en vez de concéntricos, están separados de tal modo que, al ser trazada rápidamente, la pincelada deja espacios en blanco. Su efecto consiste en una unión de poder y levedad, como si la pincelada estuviera horadada por el aliento.

Conviene señalar aquí un tercer tipo de pincelada: el *cun*, «línea rizada» o «línea modelada». Pero está ligado sobre todo al problema de la forma y lo presentamos en la parte siguiente.

b) Forma, volumen

El *cun* (ver ilustraciones de páginas 150-151) es una pincelada rizada empleada para modelar la forma, o para sugerir el volumen de los objetos. Se da en muchas variedades, capaces de representar los múltiples tipos de formas que se observan en la naturaleza (árboles, rocas, montañas, nubes, habitaciones, figuras humanas, etc.). Suelen tener nombres pintorescos o expresivos: «nube enroscada», «cáñamo desparramado», «cuerda destorcida», «red agujereada», «cara de demonio», «cráneo de esqueleto», «fragmento de jade», «gavilla enmarañada», «tallado a hachazos»... Constituido por ganchos, ángulos o líneas curvas, el *cun* juega con lo grueso y lo fino del trazo, pero también con el vacío que cerca o deslinda para sugerir a la vez forma y movimiento, color y relieve.

Dong Qichang. ¡Apenas el pincel toca el papel, aparecen las figuras en relieve!

Mo Shilong. ¡Ah, la importancia primordial del pincel-tinta! El pincel no se realiza cuando se traza un contorno sin método en la pincelada; la tinta no se realiza cuando la pincelada trazada carece de claro-oscuro y de

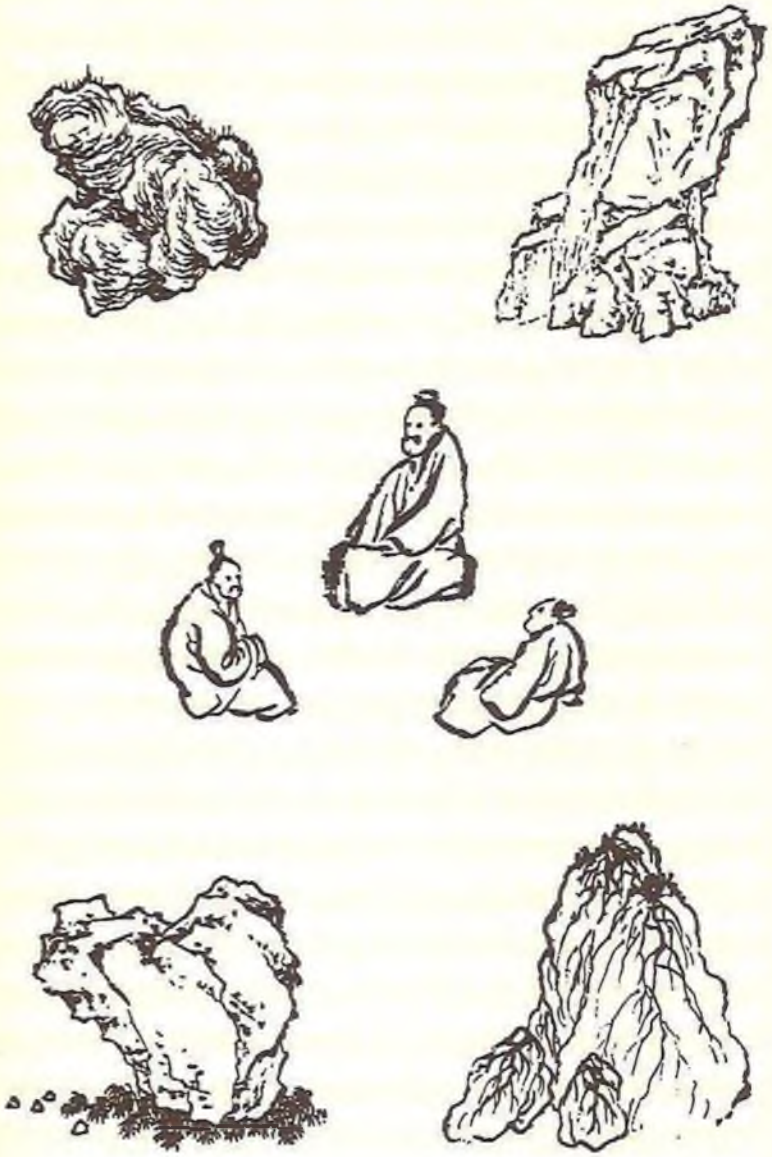
reverso-anverso. Los Antiguos decían que una roca dibujada tiene que verse por tres lados; esto se debe a la vez al pincel y a la tinta.

Fang Xun. La pincelada tiene anverso-reverso y vacío-lleno. Un artista cabal debe ser capaz de mostrar con sus pinceladas las cosas vistas desde distintos lados.

Zheng Banqiao. El pintor Wan Ge de Xijiang es un eminente discípulo de Badashanren. Está dotado de un talento especial para dibujar una roca con una sola pincelada. Y los relieves de la roca, así como sus aspectos sinuosos y carnales, aparecen en sus mínimos detalles.

Bu Yantu. En la pincelada rizada hay oposición entre lo lleno y lo vacío. En el trazado es importante variar el juego: que lo compacto y lo concentrado alternen con lo hueco y lo fino; que todo sea prolongado por el espíritu.

Huang Binhong. Ser mesurado (o conservar el equilibrio) en la ramificación de las líneas rizadas. Que éstas se superpongan sin mezclarse, se cedan el lugar sin tropezarse. Para sugerir esto, los Antiguos utilizaban la imagen de numerosos cargadores cruzándose en el camino: ¡qué bien saben rozarse sin tropezar unos con otros! (Por otra parte, Huang emplea la expresión tradicional: «Las pinceladas rizadas pueden ser apretadas hasta el punto de no dejar circular el aire, y dar al mismo tiempo la



impresión de que en medio de ellas pueden los caballos galopar a sus anchas»[40].)

En la representación de las formas mediante la pincelada, una noción importante es la del *yinxian*, «invisible-visible». Se aplica sobre todo a la pintura paisajista, donde el artista debe cultivar el arte de no mostrarlo todo, a fin de mantener el aliento vivo y el misterio intacto. Esto se traduce por la interrupción de las pinceladas (las pinceladas muy apretadas entre sí ahogan el aliento), y por la omisión parcial o total de figuras en el paisaje. Se recurre a menudo a la imagen del dragón que se desplaza entre las nubes para sugerir el encanto del *yinxian*, como lo demuestran algunas de las siguientes citas:

Wang Wei. La cúspide de una torre se pierde en el cielo y su base debe permanecer invisible. Las cosas deben estar a la vez presentes y ausentes, sólo se ve la parte de arriba o la de abajo. De las hacinas o de los terraplenes, mostrad tan sólo una mitad; de las chozas y de los pabellones, señalad tan sólo una pared o una cornisa[41].

Zhang Yanyuan. En pintura, se debe evitar la preocupación por llevar a cabo un trabajo demasiado aplicado y

demasiado acabado en el dibujo de las formas y la notación de los colores, como exponer demasiado su técnica, privándola así de secreto y halo. Por eso no hay que temer lo inacabado, sino más bien lamentar lo demasiado acabado. En el momento en que se sabe que una cosa está acabada, ¿qué necesidad hay de acabarla? Porque lo inacabado no significa obligatoriamente incumplido, pues el defecto de lo incumplido reside precisamente en el hecho de no reconocer una cosa suficientemente acabada. Cuando se pinta un salto de agua (o un manantial), conviene que las pinceladas se interrumpan sin que se interrumpa el aliento; que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu. Cual un dragón divino entre las nubes: su cabeza y su cola no parecen estar unidas, pero su ser está animado por un solo aliento.

Li Rihua[45]. En pintura, es importante saber retener, pero también saber dejarse llevar. Saber retener consiste en rodear el contorno y el volumen de las cosas mediante pinceladas. Sin embargo, si el pintor utiliza trazos continuos o rígidos, el cuadro quedará privado de vida. En el trazado de las formas, aunque el objetivo sea llegar a un resultado plenario, todo el arte de la ejecución reside en los intervalos y las sugestiones fragmentarias. De ahí la necesidad de saber dejarse llevar. Esto implica que las pinceladas del pintor se interrumpen (sin que lo haga el

aliento que las anima) para ocuparse más profundamente de los sobrentendidos. De este modo una montaña puede incluir paredes no pintadas, y un árbol puede ser dispensado de una parte de su ramaje, de forma que permanezcan en ese estado de devenir, entre ser y no ser.

Tang Yifen. Cuando la montaña está demasiado «llena», hay que «vaciarla» con bruma y humo; cuando está demasiado «vacía», hay que «llenarla» añadiendo pabellones y terrazas... Allende las montañas, otras montañas más; aparentemente separadas, están, sin embargo, ligadas. Allende los árboles, más árboles aún: aunque parecen estar entretejidos, están desligados... Cuando al fin aparece la escena completa, su verdad no se debe a la abundancia de pinceladas. Donde se concentra la mirada del espíritu no es necesaria la imagen entera.

Bu Yantu. Todas las cosas bajo el cielo tienen su visible-invisible. Lo visible es su aspecto exterior, es su *yang*; lo invisible es su imagen interior, es su *yin*. Un *yin*, un *yang*, es el *dao*. Cual un dragón que se desplaza en el cielo, si se descubriera por entero, sin aura ni prolongación, ¿de qué misterio podría estar envuelto? Por ello, tras las nubes se oculta siempre un dragón. Arrastrando vientos y lluvias, se lanza, raudo, y da vueltas, soberbio. Tan pronto hace brillar sus escamas como deja adivinar su cola. Por mucho que abra los ojos, el espectador nunca acaba

de verlo todo. Con su doble aspecto visible-invisible, el dragón ejerce su infinito poder de fascinación... Así pues, el paisaje que fascina a un pintor debe incluir al mismo tiempo lo visible y lo invisible. Todos los elementos de la naturaleza que parecen acabados están en realidad ligados al infinito. Para integrar lo infinito en lo finito, para combinar visible e invisible, es imprescindible que el pintor sepa sacar partido del juego de lleno-vacío del que el pincel es capaz, y de concentrado-diluido de que es capaz la tinta. Puede empezar por el vacío y hacerlo desembocar en lo lleno, o a la inversa. El pincel debe ser ágil y vigoroso: ante todo evitar la banalidad. La tinta debe ser matizada y variada: hacer lo posible por no caer en la evidencia. No olvidar que el encanto de mil montañas y diez mil valles reside en los virajes disimulados y las junturas secretas. Ahí donde las colinas se abrazan unas a otras, donde los peñascos se abren unos a otros, donde se entremezclan los árboles, se agazapan las casas, el camino se pierde a lo lejos, se refleja el puente en el agua, hay que utilizar blancos para que el halo de las brumas y el reflejo de las nubes compongan una atmósfera cargada de grandeza y misterio. Se trata de una presencia sin forma pero dotada de una infalible estructura interna. ¡No bastaría con todo el arte de lo visible-invisible para restituirla!

Después del pincel, estudiaremos la tinta en la sección siguiente.

2. *Yin-yang* (u oscuro-claro)

Es conocida la extensa utilización de la dualidad *yin-yang* en el ámbito chino. Se aplica en todos los órdenes, desde la cosmología hasta los seres y las cosas. En pintura, el *yin-yang* es tomado en un sentido muy preciso: atañe a la acción de la luz, la cual se expresa con el juego de la tinta. Por acción de la luz entendemos no sólo el contraste claro-oscuro que marca todas las cosas, sino todo lo que la luz gobierna: atmósfera, tonalidad, modelado de las formas, impresión de distancia, etc., y por juego de la tinta entendemos ante todo la tinta negra que se utiliza en la pintura monocromática. (Precisemos, no obstante, que la pintura a base de colores minerales siempre existió en China, especialmente la denominada «oro y jade».) En su apogeo (en la época de los Song y de los Yuan), la pintura china privilegió la tinta en detrimento de los colores porque la tinta, por una parte, debido a sus contrastes internos, parece lo suficientemente rica como para ex-

presar los infinitos matices de la naturaleza y, por otra, porque, al combinarse con el arte de la pincelada, ofrece una unidad que, como hemos dicho, resuelve la contradicción entre dibujo y color, entre representación del volumen y ritmo del aliento. Por su doble cualidad, a la vez una y múltiple, la tinta, al igual que el pincel, es considerada como una manifestación directa del universo originario. Desde este punto de vista, al usar la tinta, el pintor no se propone tan sólo reproducir los efectos de la luz, sino sobre todo captar la luz en la fuente de donde mana. La mirada del pintor se vuelve hacia dentro, de modo que, tras una lenta asimilación de los fenómenos exteriores, los efectos de tinta que suscita no son más que la expresión matizada de su alma[43].

Incansablemente, los pintores exponen sus observaciones minuciosas sobre las variaciones de la atmósfera y los matices de tonalidad vistos a través de los paisajes. Así, en su célebre *Shanshui fu*, Wang Wei dice:

Bajo la lluvia, no se distingue ni cielo ni tierra, ni este ni oeste. Cuando sopla un viento sin que llueva, la mirada es atraída sobre todo por las ramas de los árboles que se agitan. Los días de lluvia sin viento, en cambio, los ár-

boles parecen aplastados; los transeúntes llevan sus sombreros de lluvia y los pescadores sus abrigos de paja. Después de la lluvia, las nubes se desvanecen y asoma un cielo azul aureolado de suaves neblinas; las montañas redoblan sus detalles de esmeralda, mientras el sol, que lanza rayos oblicuos, parece muy cercano. Al amanecer, los picos se desprenden de la noche; en la luz naciente, donde aún se entretejen colores confusos y la niebla plateada, mengua una luna vaporosa. Al atardecer, en el horizonte dorado por el ocaso, unas velas corren sobre el río. La gente se recoge apresuradamente, las casas tienen las puertas entornadas. En primavera, el paisaje se envuelve en nieblas y vapores; los ríos tiran a azul, y ellas, las colinas, al verde. En verano, árboles altos y antiguos ocultan el cielo; no hay ondas en el lago; en el corazón de la montaña, el salto de agua parece caer de las nubes, y en el pabellón solitario se siente la frescura del agua. En otoño, el cielo tiene el color del jade; frondoso y secreto se torna el bosque; los gansos salvajes vuelan sobre el río; unas garzas están en la orilla. En invierno, la nieve cubre la tierra; un leñador camina, cargado de haces de leña; donde las aguas bajas llegan a la arena, un pescador arrima su barca.

Al prestarle tanta atención a los matices de un

paisaje sometido al cambio de estaciones, el pintor expresa en realidad sus propios estados de ánimo. Guo Xi, en su *Shanshui Xun*, dice:

> Las montañas primaverales ciñen una guirnalda de nubes y de vapores; allí, el hombre se siente alegre. Las montañas de verano rebosan de frondosidades umbrosas; allí, el hombre está en paz. Las montañas de otoño están serenas mientras caen las hojas; el hombre parece grave y solemne. Las montañas en invierno están cargadas de nubes oscuras y espesas; el hombre permanece lejano y silencioso.

Se distinguen, dentro de la tinta negra, seis especies diferentes (consideradas como colores independientes): seca, diluida, blanca, mojada, concentrada y negra. Se dividen en dos grupos paralelos, formando así tres pares contrastados: seca-mojada, diluida-concentrada, blanca-negra. Aquí, para volver a nuestro propósito, conviene recalcar la importancia del vacío. El vínculo entre el vacío y el color tiene su fundamento espiritual en esta célebre expresión de inspiración budista: «El color es el vacío; el vacío es el color». El color, aquí, significa la manifestación tornasolada del mundo fenoménico.

Se logra expresar esta manifestación en la medida en que la anima el vacío que revela su misterio sin fondo. Técnicamente, el vacío se traduce por toda una gama de matices de color, especialmente las tres clases del primer grupo: seca, diluida y blanca. En cuanto a las maneras de usar la tinta, en relación con el pincel, pueden señalarse tres, cada una de las cuales implica el vacío que garantiza la vibración dinámica del aliento:

Pomo, «tinta hendida»: una vez que la configuración general y los contornos borrosos de los objetos han quedado fijados por la tinta, introducir el modelo mediante el *cun*, «rizos».

Pomo, «tinta salpicada»: pintar con grandes pinceladas impregnadas de tinta; los trazos parecen salpicaduras más o menos marcadas y sin contornos.

Xuanran, aguada, o arte de usar la tinta diluida y mojada, para sugerir los matices tonales de la atmósfera.

Wang Wei. En el orden pictórico, la pintura con tinta (a la aguada) es superior entre todas. Capta la esencia de la naturaleza y remata la obra de la creación.

Bu Yantu. Cuando obra el poder divino, el pincel-tinta alcanza la vacuidad. Hay pincel allende el pincel, tinta

allende la tinta. Basta entonces obrar según el ritmo de su corazón y todo resultará maravilla. Pues ésa es la obra del cielo... ¡El arte de la tinta es mágico y casi sobrenatural!... Con los seis colores de la tinta, el pintor encarna las leyes de la creación. Lo que llamamos «sin tinta» no carece por entero de tinta; es una prolongación de «seca-diluida». Mientras «seca-diluida» se halla aún marcada por lo «lleno», «sin tinta» está vacía del todo. Existe un estado intermedio, *qiuran*, que consiste en sugerir el vacío con lo lleno. Alternando vacío y lleno, agotamos las potencialidades de la tinta. Al pincel-tinta le es cosa fácil pintar lo visible, lo lleno, pero le es más arduo representar lo invisible, el vacío. Entre la montaña y el agua, la luz de los vapores y la sombra de los nublados están en continua mudanza. Tan pronto aparecen como se desdibujan. En pleno resplandor u ocultas, encierran en su seno el aliento y el espíritu. Los Antiguos trataban por todos los medios de sondear su misterio: con el pincel sin pincel para captar su aliento, y con la tinta sin tinta para discernir su espíritu.

Ding Gao. Cada cosa en el universo está dominada por el *yin-yang*. Para la luz, lo claro es *yang*, lo oscuro *yin*. Para las habitaciones, el exterior es *yang* y el interior es *yin*; para los objetos, lo alto es *yang* y lo bajo *yin*, etc. Para dar los efectos del *yin-yang*, tiene que haber vacío-lleno en el pincel. Además, así como hay *yang* dentro del *yin* y *yin*

dentro del *yang*, también en el pincel ha de haber vacío en lo lleno y lleno en lo vacío. El vacío que encarna la tinta diluida representa el proceso que va del haber a la nada; mientras que lo lleno, encarnado por la tinta concentrada, marca las señales y las formas. En pintura, al igual que en el universo, el vacío es el «atuendo» del *yang* y lo lleno la médula del *yin*.

Tang Yifen. La tinta, «estallada», genera un sabor infinito; el color, cuando se usa claro, genera la no huella. Se intenta variar los colores para romper la monotonía, pero ¿se sabe acaso que un color único puede cambiar hasta el infinito? Este único color permite en sí mismo distinguir entre *yin* y *yang*. ¡Y cuán superior aún es la belleza inefable del estado sin color!... De las seis clases de tinta: la negra y la blanca para deslindar lo claro y lo oscuro del paisaje; la seca y la mojada para sugerir el colorido matizado y la graciosa frescura del paisaje; la concentrada y la diluida para recalcar la distancia y los relieves del paisaje. En un paisaje, el lado luminoso de las montañas y las rocas, la superficie de un terreno en pendiente, las extensiones de agua, el cielo inmenso, el vacío que habitan sólo nieblas y vapores, todas estas cosas las puede sugerir el color original del papel. Por lo demás, para representar el aire, el agua, los jirones de vapor, los manojos de nubes, los caminos, la claridad solar, etcéte-

ra, se ha de usar la blanca. La blanca es a la vez color y vacío; su sabor no se agota.

Wang Yu. Para obtener un efecto maravilloso, el asunto está en jugar con la tinta de modo tal que donde se detenga el pincel surja, de pronto, «otra cosa».

3. Montaña-agua

En chino, la expresión *montaña-agua* significa por extensión el paisaje. Y la pintura paisajista se denomina «pintura de montaña y agua». Se trata, pues, de una sinécdoque: para configurar un todo, sólo se escoge una parte representativa. La montaña y el agua constituyen, para los chinos, los dos polos de la naturaleza; están cargados de una fecunda significación. (A partir de esta sección, se estudiará esencialmente la pintura paisajista.)

Citemos de una vez la célebre frase de Confucio: «El hombre de corazón se encanta con la montaña; el hombre de entendimiento disfruta del agua»[44]. A los dos polos del universo corresponden, por tanto, los dos polos de la sensibilidad humana. Es sabido que los chinos suelen establecer ciertas correspondencias entre las virtudes de las cosas de la natura-

leza y las virtudes humanas. Así, por ejemplo, se le concede la condición de *junzi*, «hombre superior», a las orquídeas, bambúes, pinos y ciruelos, por sus respectivas virtudes de gracia, rigor, juventud y noble belleza. No se trata de un simple simbolismo naturalista; pues lo que buscan estas correspondencias es la comunión a través de la cual el hombre invierte la perspectiva interiorizando el mundo exterior[15]. Éste ya no se halla delante, sino que es visto desde el interior y se transforma en las expresiones mismas del hombre; de allí la importancia otorgada también a las «actitudes», los «gestos» y las «relaciones mutuas», cuando se pintan grupos de montañas, de árboles o de rocas. En este contexto, pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no tanto su retrato físico (aunque este aspecto no está ausente), sino más bien el de su espíritu: su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, sus temores, su alegría, sosegada o exuberante, sus deseos secretos, sus sueños de infinito, etc. Así, la montaña y el agua no deben ser tomadas como simples términos de comparación o puras metáforas; encarnan las leyes fundamentales del universo macrocósmico, que mantiene vínculos orgánicos con el microcosmos que es el hombre[16].

De este concepto vital surge el significado profundo de la montaña-agua, significado que ya evocamos varias veces en la Introducción y en el capítulo I: por la riqueza de su contenido, por la relación de contraste y de complementariedad que mantienen, montaña y agua se convierten en las figuras principales de la transformación universal. La idea de transformación se fundamenta en la convicción de que las dos entidades, a pesar de su aparente oposición, tienen una relación de devenir recíproco. Cada una es percibida, en efecto, como un estado atraído de continuo por el estado complementario. Al igual que el *yang* que contiene *yin* y el *yin* que contiene *yang*, la montaña, marcada por el *yang*, es virtualmente agua, y el agua, marcada por el *yin*, es virtualmente montaña.

Shitao. El mar posee el desencadenamiento inmenso, la montaña posee el encierro latente. El mar engulle y vomita, la montaña se prosterna y se inclina. El mar puede manifestar un alma, la montaña puede transmitir un ritmo. La montaña, con sus cimas superpuestas, sus acantilados sucesivos, sus valles secretos y sus profundos precipicios, sus picachos elevados que despuntan bruscamente, sus vapores, sus nieblas y su rocío, sus humos y sus

nubes, hace pensar en el mar que rompe, traga, salta; pero nada de esto es el alma que manifiesta el propio mar: son solamente las cualidades del mar de las que se adueña la montaña. El mar también puede adueñarse del carácter de la montaña: la inmensidad del mar, sus honduras, su risa salvaje, sus espejismos, sus ballenas que saltan y sus dragones que se yerguen, sus mareas en oleadas sucesivas como cimas: éstas son todas cosas con que el mar se adueña de las cualidades de la montaña, y no la montaña de las del mar. Tales son las cualidades de que se adueñan mar y montaña, y el hombre tiene ojos para verlo... Pero quien sólo percibe el mar a costa de la montaña, o la montaña a costa del mar, ¡tiene en verdad una percepción obtusa! ¡Mas yo sí percibo! La montaña es el mar, y el mar es la montaña. Montaña y mar conocen la verdad de mi percepción; ¡todo reside en el hombre, tan sólo por el libre impulso del pincel, de la tinta!

Este proceso de devenir recíproco suscita el movimiento circular que Shitao llama *zhoulin*, «flujo universal», y *huanbao*, «abrazo universal»:

No se puede menos que acudir a la montaña para ver la anchura del mundo; no se puede menos que acudir al agua para ver la grandeza del mundo; la montaña tiene

que aplicarse al agua para que se revele el flujo universal; el agua ha de aplicarse a la montaña para que se revele el abrazo universal. Si no se expresa esta acción recíproca de la montaña y del agua, nada puede explicar este flujo universal y este abrazo universal. Sin éstos, la disciplina y la vida (de la tinta y del pincel) no pueden hallar su campo de acción; pero a partir del momento en que se ejercen la disciplina y la vida, el flujo universal y el abrazo universal hallan su causa, y, una vez que han hallado su causa, la misión del paisaje alcanza su objetivo.

¿Cómo hacer para que en un cuadro se dé este movimiento circular entre montaña y agua? Mediante la introducción del vacío, en forma de espacio libre, de neblinas y nubes, o también simplemente de pinceladas finas y de tinta diluida. El vacío rompe la oposición estática entre ambas entidades y, por el aliento que genera, suscita la transformación interna. En lo tocante a las nubes, en particular, hemos dicho que son el elemento por excelencia que puede crear esta impresión de atracción dinámica gracias a la cual la montaña parece tender hacia el agua, y el agua hacia la montaña. (Mi Fu: Las nubes son la recapitulación del paisaje, pues en su inasible vacío vemos muchos

rasgos de montañas y métodos de agua disimulados.)

En esta relación montaña-agua animada por el vacío se sitúa una noción fundamental que rige a la vez la pintura y la geomancia: *longmai*, «venas de dragón», noción que trae a su vez la de otros dos binomios: *kaihe*, «abertura-cierre» u «organización contrastiva del espacio», y *qifu*, «subida-bajada» o «secuencia rítmica del paisaje». La imagen de las venas de dragón evoca, una vez más, un paisaje dinámico, accionado desde el interior por los alientos vitales y cuya ondulación rítmica revela, mucho más que lo manifiesto, lo oculto y lo virtual. En cuanto a la relación específica entre la montaña principal y los montes secundarios, se rige por la noción de *zhuke* (anfitrión-invitado), con todo lo que implica de distancia respetuosa y de veneración mutua. El conjunto de todas estas nociones, arriba citadas, determina las reglas de la composición, reglas esencialmente basadas en el principio de planos que contrastan *(liangduan)* y de secuencias ternarias *(sandie)*.

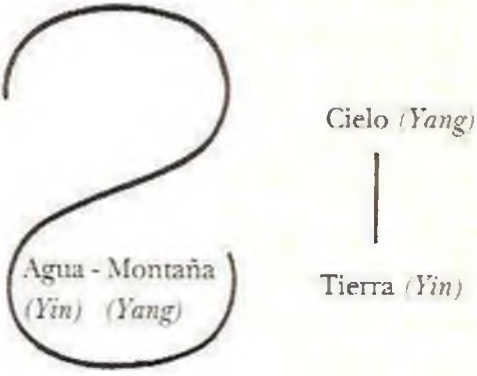
Cuanto vale para la relación entre montaña y agua vale también para la que existe entre los demás elementos de la naturaleza (en especial, entre

árboles y rocas, entre animales y plantas). Mediante el vacío, en cada caso, el pintor hace palpar las pulsaciones de lo invisible en que están sumidas todas las cosas.

4. Hombre-cielo

Acabamos de ver, en la dualidad montaña-agua, cómo actúa el vacío en el seno de un paisaje representado por esos dos polos. Vamos a ensanchar la mirada y observar, en una pintura de paisaje, la relación entre el conjunto de los elementos pintados y el espacio que los rodea, que los lleva en su seno. Esta relación entre los llenos (los elementos pintados) y los vacíos (el espacio circundante) implica en realidad otra relación esencial, la que existe entre tierra y cielo. Si montaña y agua representan los dos polos terrestres, la tierra, en tanto que unidad viviente, se sitúa a su vez con respecto al cielo. Existe así un juego de contrastes en varios niveles, juego del *yin* y del *yang* tal como es concebido en el pensamiento chino. Se suele conceder por lo general la índole *yang* a la montaña y la índole *yin* al agua; este par montaña-agua (*yang*-

yin) forma la tierra, que es, ella, de índole *yin*, frente al cielo, de índole *yang*. Lo importante, por consiguiente, es distinguir los niveles, los cuales constituyen una red orgánica que puede ser representada de la manera siguiente (esta figura en espiral es válida también para sugerir otros «subniveles», siempre implicados en el interior mismo de cada nivel).



El juego entre el cielo y la tierra no es un juego de a dos sino de a tres, pues en ese nivel siempre está presente el hombre: por sus vínculos privilegiados con la tierra, ciertamente, por la dimensión de cielo que posee, también, y sobre todo por la mirada (la del pintor o la del espectador) que pone sobre el paisaje total del que es parte integrante. En

esta relación ternaria (hombre-tierra-cielo) nos parece interesante examinar varios aspectos que tienen como denominador común el vacío, el cual les procura unidad y totalidad: a) la disposición «mental» de los elementos en un cuadro; b) la perspectiva; c) la inscripción de un poema en el espacio.

a) La disposición «mental» de los elementos en un cuadro

Cuando mencionamos los Seis Cánones de la pintura propuestos por Xie He, citamos el más conocido: generar y animar el aliento rítmico. Tanta importancia como el anterior tiene este otro canon: disponer soberanamente los elementos que se han de pintar. Este canon, que se refiere al problema de la organización interna del cuadro, no preconiza una disposición subjetiva o arbitraria. El pintor, a la par que impone su percepción de las cosas, debe atender a las leyes fundamentales de lo real. La idea de este canon es que la pintura no puede conformarse con reproducir el aspecto exterior del mundo; debe recrear un universo nacido a la vez del aliento primordial y del espíritu del pintor.

Desde este punto de vista, se aprecia nuevamente la importancia del juego lleno-vacío. Según lo establece una regla tradicional: «En un cuadro, un tercio de lleno, dos tercios de vacío». Esta regla, desde luego, no tiene nada de rígido. Se debe recalcar, una vez más, el pensamiento filosófico que la sostiene. Como el tercio de lleno corresponde en realidad a la tierra (a los elementos terrestres) y los dos tercios de vacío al cielo (a los elementos celestes y al vacío), la proporción armoniosa establecida entre cielo y tierra es la misma que el hombre, a quien le han sido confiadas las virtudes de cielo-tierra, intenta establecer en sí mismo. De este modo, el cuadro concreta el deseo del hombre que asume la tierra y tiende hacia el cielo a fin de alcanzar el vacío, el cual lo sume todo en el movimiento vivificante del *dao*.

Zhang Shi. En un papel de tres pies cuadrados, la parte [visiblemente] pintada no ocupa más de un tercio. En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así, el vacío no es la nada. El vacío es cuadro.

Jiang He. El encanto de lo lleno sólo se revela con el vacío. Tres décimas partes de la calidad de un cuadro re-

siden en la apropiada disposición del cielo y de la tierra, y siete décimas partes, en la presencia discontinua de las nieblas-vapores.

Wu Chengyan. En un cuadro paisajista se ha de tener presente el formato. Un cuadro de pequeño formato se mira horizontalmente: conviene no llenarlo. Un cuadro de gran formato se presenta verticalmente: conviene evitar que esté «demasiado vacío». En suma, el pequeño formato debe estar habitado por el vacío, mientras que el gran formato gana con estar dominado por una plenitud que el vacío mitiga.

Fan Chi. En la pintura se presta una gran atención a la noción de vacío-lleno. Es a través del vacío como lo lleno llega a manifestar su verdadera plenitud. Sin embargo, ¡cuántos malentendidos conviene disipar! En general se cree que basta con exponer mucho espacio no pintado para crear vacío. ¿Qué interés presenta ese vacío si se trata de un espacio inerte? Es imprescindible que, de algún modo, el verdadero vacío esté más plenamente habitado que lo lleno, porque es él el que, en forma de humo, brumas, nubes o alientos invisibles, lleva todas las cosas, arrastrándolas al proceso de secretas mutaciones. Lejos de «diluir» el espacio, confiere al cuadro cierta unidad en la que todo respira como en una estructura orgánica.

Así pues el vacío no es un punto ajeno a lo lleno, y mu-

cho menos se opone a él. El arte supremo consiste en introducir lo vacío en el seno mismo de lo lleno, ya se trate de un detalle o de una composición de conjunto. Se ha dicho que «toda pincelada debe estar precedida y prolongada por la idea (o el espíritu)». En un cuadro elaborado por el verdadero vacío, en el interior de cada trazo, entre los trazos, e incluso en el corazón del conjunto más denso, los alientos dinámicos pueden y deben circular libremente.

Huang Binhong. Pintar un cuadro es como jugar al ajedrez [al juego de *go*]. Se trata de conseguir «puntos disponibles» en el tablero. Mientras más numerosos, más se está seguro de ganar. En un cuadro esos puntos disponibles son los vacíos... En pintura se presta mucha atención al vacío: al gran vacío y al pequeño vacío. Por alusión a ello, los Antiguos decían: el espacio puede estar lleno hasta tal punto que el aire no pase, y contener al mismo tiempo unos vacíos en los cuales los caballos pueden retozar a sus anchas.

b) La perspectiva

La perspectiva es inherente al canon: «Disponer soberanamente los elementos que se han de pintar»; pues ella también es, por encima de todo, una organización mental. Se resume en dos binomios:

liwai, «interior-exterior»[47], y *yuanjin*, «lejano-cercano», que afirman claramente que todo es asunto de equilibrio y de contraste. Diferente de la perspectiva lineal, que supone un punto de vista privilegiado y una línea de fuga, la perspectiva china unas veces recibe el calificativo de aérea, otras el de caballera. Se trata, en efecto, de una perspectiva doble. Por lo general, se supone que el pintor se halla sobre una altura, y goza así de una visión global del paisaje (para mostrar la distancia entre las cosas sumidas en un espacio atmosférico, utiliza contrastes de volumen, de forma y de tonalidad); pero, al mismo tiempo, parece que se moviera a través del cuadro, que se amolda al ritmo de un espacio dinámico y contempla las cosas de lejos, de cerca y desde diferentes lados. (De este modo, a menudo las montañas son vistas desde cierta altura y de frente a la vez; las que están a lo lejos pueden parecer más grandes que las del primer plano. De la misma manera, la pared principal y la pared lateral, así como el interior y el exterior de ciertas habitaciones, son mostrados a la par.) Recordemos al respecto el concepto de «microcosmos-macrocosmos». El pintor busca crear un espacio mediúmnico donde el hombre se une a la corriente vital; más que un objeto que ha

de ser mirado, el cuadro ha de ser vivido. La perspectiva doble de la que acabamos de hablar traduce el deseo del artista chino de vivir la esencia de todas las cosas del universo, y, a través de ello, realizarse. El gran pintor Guo Xi, de los Song, dice:

Hay paisajes pintados que atravesamos o que contemplamos; otros en los que podemos pasear; otros también en los que quisiéramos permanecer o vivir. Todos esos paisajes logran el grado de excelencia.

No obstante, aquellos en los que quisiéramos vivir son superiores a los demás.

Por otra parte, sigue diciendo:

Tal es el deseo provocado por la pintura. Anhelamos tomar el sendero que serpentea a través del humo azulado, o echar una mirada al reflejo del ocaso en el río apacible; quisiéramos vivir la experiencia de los ermitaños en su retiro en el corazón de la montaña, o pasearnos entre las rocas surgidas de los acantilados empinados. La pintura debe suscitar en quien la contempla el deseo de estar en ella; y la impresión de lo maravilloso que genera la rebasa, la trasciende.

El problema que ante todo preocupa a un pintor es el de la relación y la proporción. En su *Shanshui fu,* Wang Wei dice:

Al pintar un paisaje, la idea debe preceder al pincel. Para la proporción: altura de una montaña, diez pies; altura de un árbol, un pie; tamaño de un caballo, un décimo de pie; tamaño de un hombre, un centésimo de pie. Con respecto a la perspectiva: un hombre de lejos, no se ven sus ojos; un árbol de lejos, no se distinguen sus ramas; sobre una montaña lejana, de contornos suaves como una ceja, ninguna roca es visible; asimismo, ninguna onda sobre el agua lejana que toca el horizonte de las nubes. En cuanto a la relación que existe entre los elementos: la montaña se ciñe de nubes; las rocas encierran manantiales; pabellones y terrazas se hallan rodeados de árboles; los senderos tienen huellas de hombres. Una roca debe ser vista por tres lados; un camino puede ser tomado por sus dos extremos; un árbol se aprehende por su cima; se siente el agua por el viento que la recorre. Considerar en primer lugar las manifestaciones atmosféricas. Distinguir lo claro y lo oscuro, lo nítido y lo borroso. Establecer la jerarquía entre las figuras; fijar sus actitudes, sus pasos, sus saludos recíprocos. Demasiados elementos son un riesgo de amontonamiento; demasiado poco, de

Distancia profunda

Shenyuan

Distancia plana

Pingyuan

Distancia elevada

Gaoyuan

relajamiento. Discernir, por tanto, la exacta medida y la exacta distancia. Que haya vacío entre lo lejano y lo cercano, y tanto para las montañas como para los ríos.

Luego la tradición distingue con respecto a la perspectiva tres lejanías, o tres distancias (ver las ilustraciones de la página anterior).

1) *Shenyuan*, «distancia profunda»: con mucho, la más empleada. Se supone que el espectador se halla sobre una altura desde la cual tiene una vista empinada y panorámica sobre el paisaje (los ejemplos más típicos son las obras de Dong Yuan).

2) *Gaoyuan*, «distancia elevada»: se utiliza por lo general en un cuadro vertical. El espectador está situado en un nivel relativamente bajo y mira hacia arriba. En consecuencia, el horizonte dominante del cuadro es poco elevado, y la mirada del espectador sigue el escalonamiento de las alturas representadas por diferentes filas de montañas superpuestas, de tal modo que cada fila constituye de por sí un horizonte.

3) *Pingyuan*, «distancia plana»: desde una posición cercana, la mirada del espectador se extiende con toda libertad hasta el infinito.

En los cuadros de gran formato, para mostrar

un paisaje panorámico, cada una de las «distancias» incluye, a su vez, tres secciones internas que contrastan entre sí y acentúan la impresión de distancia. Tomemos el *gaoyuan*, «distancia elevada»: las filas de montañas superpuestas suelen ser tres. Asimismo, en el *shenyuan*, «distancia profunda», el cuadro suele estar ocupado por tres grupos de montañas que se extienden cada vez más lejos. Las tres secciones que componen así cada distancia están separadas por vacíos, de suerte que el espectador, invitado a penetrar mentalmente en el cuadro, tiene la impresión de dar un salto de una sección a otra. Salto cualitativo, pues estos vacíos tienen precisamente la función de sugerir un espacio no medible, un espacio nacido del espíritu o del sueño. La jornada del espectador a través del paisaje se transforma entonces en una jornada espiritual; lo lleva la corriente vital del *dao*.

Así, el nivel anterior montaña-agua está marcado por el número dos, que significa la mutación interna, y este nivel hombre-cielo está marcado por el número tres, que significa lo múltiple («El tres genera diez mil seres»), pero al mismo tiempo la unidad. El tres, en efecto, impulsa el proceso cercano-lejano y lejano-infinito, que acerca finalmente el

proceso del regreso (*Laozi*, cap. XXV: «Siendo grande, la vía fluye; fluyendo, va más lejos; cuando se ha ido lejos, cumple al fin el regreso»). El movimiento de alejamiento en el espacio es de hecho un movimiento circular que vuelve, y que, con el vuelco de la perspectiva y de la mirada, transforma finalmente la relación entre sujeto y objeto. (El sujeto se proyecta por grados hacia fuera, y el afuera se troca en paisaje interior del sujeto.)

c) Inscripción de un poema en el cuadro

Esta práctica, ya inaugurada durante los Tang, se hizo constante a partir del fin de los Song. El poema inscrito en el espacio blanco de un cuadro (el cielo) no es un simple comentario agregado artificialmente; habita verdaderamente el espacio (no hay discontinuidad entre los signos caligrafiados y los elementos pintados –ambos son obra del mismo pincel–), e introduce en él una dimensión viviente, la del tiempo. Dentro de un cuadro marcado por el espacio de tres dimensiones, el poema, por su ritmo, por su contenido, que relata una experiencia vivida, revela el proceso mediante el cual el pensamiento del pintor tiene su desenlace en el cuadro;

y por el eco que suscita, prolonga aún más el cuadro. Tiempo de ritmo vivido y siempre renovado, tiempo que mantiene abierto el espacio. El poema inscrito permite así que el hombre, aun cuando no esté figurativamente representado, marque su presencia dentro del cielo-tierra. Gracias a él, también, el juego lleno-vacío puede revelar su significado profundo, que es el de favorecer la totalidad, más allá de las contradicciones y de las transformaciones.

5. La quinta dimensión

A través de los cuatro niveles observados hasta ahora (pincel-tinta → *yin-yang* → montaña-agua → hombre-cielo), hemos seguido un desarrollo en espiral; pues se trata de un movimiento que gira sobre sí mismo a la vez que se abre a lo infinito. En el último nivel (hombre-cielo) hemos podido comprobar esta búsqueda de una simbiosis del tiempo y del espacio, y por ende del hombre y del universo. Tomando en cuenta este hecho, cabe hablar de una suerte de *quinta dimensión* (allende el espacio-tiempo) que representa el vacío en su grado supremo. En ese grado, al mismo tiempo que lo fundamenta,

el vacío trasciende el universo pictórico llevándolo hacia la unidad originaria.

Por inasible que pueda parecer, trataremos, no obstante, de aprehender esta unidad del vacío en su «materialidad». Pensamos específicamente en el papel, soporte del cuadro, y en el gesto del espectador que desenrolla el cuadro.

Concebir el papel virgen como el vacío originario con el que todo comienza, la primera pincelada trazada como el acto de separar el cielo y la tierra, las pinceladas siguientes, que van generando paso a paso todas las formas, como metamorfosis múltiples de la primera pincelada, y, por último, el acabado del cuadro como el grado supremo de un desarrollo por el cual las cosas vuelven al vacío originario es lo que gobierna en las grandes épocas el pensamiento de todo artista chino, es lo que transforma el acto de pintar en el acto de imitar, no los espectáculos de la creación, sino los «gestos» mismos del creador.

Hua Lin. Cuando la pintura llega a tanto que no deja huella sobre el papel, ella aparece como una emanación natural y necesaria de ese papel que es el vacío mismo.

Wang Yu. El vacío puro, ése es el estado supremo ha-

cia el cual tiende todo artista. Sólo puede alcanzarlo cuando lo percibe primero en su corazón. Como en la iluminación del *chan* (zen), repentinamente, se abisma en el estallido del vacío.

Zheng Xie. El cuadro está sobre el papel, ciertamente; también está fuera del papel y lo invisible lo prolonga y purifica.

Huang Binhong. Cuando pintaban, los Antiguos concentraban sus esfuerzos en el espacio donde está ausente el pincel-tinta; es lo más difícil. «Conciencia del blanco, cabida del negro», única vía que penetra el misterio.

Y el regreso es el cuadro acabado. Enrollado se transforma en el universo cerrado sobre sí mismo. Desenrollarlo es crear cada vez (para el espectador que participa) el milagro de desanudar el tiempo, de revivir su ritmo vivido y dominado (recordemos que, en China, desenrollar y contemplar durante horas una obra maestra constituye un rito casi sagrado). A medida que se desenrolla el cuadro, ese tiempo vivido se espacializa, no en un marco abstracto, sino en un espacio cualitativo e inconmensurable. El artista chino, por tanto, busca ante todo traducir el tiempo vivido en espacio viviente, animado por los alientos y donde se desenvuelve la

verdadera vida. ¿Acaso es menester insistir, una vez más, en que esta mutación del tiempo-espacio sólo es posible gracias al vacío? En el desarrollo lineal y temporal del cuadro, el vacío introduce la discontinuidad interna, y con el vuelco de las relaciones interior-exterior, lejano-cercano, manifiesto-virtual, inaugura el proceso reversible del regreso, el cual significa «volver a echar mano» de toda la vida rememorada o soñada, que brota sin cesar.

La última visión de este arte sería más musical que pictórica. Como afirma el *Libro de la música*: «La vía del rito y de la música es la vía misma del cielo y de la tierra». Esta música visual, por su doble aspecto melódico y armónico, se une al aliento primordial del que proviene el ritmo irresistible del universo.

Recapitulación de los términos técnicos

Indiquemos en primer lugar las cuatro nociones fundamentales para todos los niveles:

Qi 氣 (alientos vitales): según la cosmología china, el universo creado proviene del aliento primordial y de los alientos vitales que derivan de él. De ahí la importancia, en el arte como en la vida, de restituir estos alientos. «Animar los alientos rítmicos», canon formulado por Xie He a principios del siglo VI, se convirtió así en la regla de oro de la pintura china.

Li 理 (principio o estructura interna): la primacía otorgada a los alientos vitales permite al artista superar su inclinación por un ilusionismo demasiado realista. No se trata para él tanto de describir el aspecto exterior del mundo como de discernir las

líneas internas que estructuran y reúnen todas las cosas.

Yi 意 este término, cargado de sentido, sólo puede ser traducido por una serie de palabras: idea, deseo, pulsión, intención, conciencia activa, visión justa, etc. Concierne a la disposición mental del artista en el momento de la creación; de ahí el precepto: «El *yi* debe preceder al pincel y lo prolonga». En la óptica china, esta parte del hombre no realza lo arbitrario de una pura subjetividad. Solamente en la medida en que el artista, mediante el *qi* y el *li*, ha interiorizado el *yi* (intencionalidad) que habita en todo lo que es *yi* para él, puede realmente ser soberano y eficiente.

Shen 神 (alma, espíritu, esencia divina): la creación artística no es una simple adecuación entre el hombre y el universo. El genio humano, en su actividad en el proceso del *dao*, provoca el misterioso devenir que encarna el *shen*.

Nivel I. Pincel-tinta

Este nivel atañe a todo el trabajo del pincel. La manipulación misma del pincel ha sido objeto de investigaciones muy refinadas. En lo que se refiere al cuerpo del artista, se habla de *shizhou* 實肘 (brazo lleno), *xuwan* 虛腕 (muñeca vacía), *zhifa* 指法 (método de los dedos), etc. En lo que se refiere al movimiento del pincel, se distingue *zhengfeng* 正鋒 (ataque frontal), *zefeng* 側鋒 (ataque oblicuo), *zhebi* 折筆 (a contrapelo), *hengbi* 横筆 (con los pelos alisados), *an* 按 (presionando), *ti* 提 (levantando), *tuo* 拖 (arrastrando), *ca* 擦 (frotando), *qifu* 起伏 (con movimiento ondulado), *duncuo* 頓挫, (con cadencia sincopada), etc. En cuanto a los tipos de pinceladas que realiza el pincel, son muy variados, como lo muestran los términos que siguen. Recordemos que una pincelada no es una simple línea; con su acción y empuje, su plenitud y su finura, encarna a la vez forma y volumen, tonalidad y ritmo. En tanto que unidad viviente, toda pincelada debe poseer *gufa* 骨法 (osamenta), *jingrou* 筋肉 (músculo y carne), *huoli* 活力 (fuerza) y *shenqing* 神情 (expresión).

goule 勾勒 trazado del contorno de un objeto

baimiao 白描 trazado de las figuras en líneas continuas y unidas, sólo reforzadas en algunas partes

muhu 沒骨 pincelada «puntillista» o «tachista», utilizada sobre todo para dibujar las flores

gongbi 工筆 dibujo regular y aplicado en el estilo académico

ganbi 乾筆 trazo con pincel poco mojado en tinta

feibai 飛白 pincelada rápida con pincel grueso de pelos separados, con el centro lacerado de blancos

cun 皴 pinceladas modeladas de muy variados tipos (se puede enumerar hasta una treintena), siendo las dos más importantes *pima* (cáñamo desenmarañado) y *fu* (a hachazos)

diantai 點苔 agregar puntos para dar vida a una pincelada o una figura (roca, árbol, montaña, etc.). Los propios puntos deben estar vivos y ser variados: «Cada punto es una simiente viva que promete futuras metamorfosis».

Nivel II. Oscuro *(yin)*-claro *(yang)*

Este nivel se refiere al trabajo extensible de la tinta para marcar las tonalidades, y por ende la distancia y la profundidad. Para la tinta, la tradición distingue cinco grados: *jiao* 焦 (negro quemado), *nong* 濃 (concentrado), *zhong* 重 (oscuro), *dan* 淡 (diluido), *qing* 清 (claro), o seis matices que forman tres pares contrastivos: *ganshi* 乾濕 (seco-mojado), *dannong* 淡濃 (diluido-concentrado), *baihei* 白黑 (blanco-negro). Recordemos que, al lado de la tinta, los colores, de base mineral o vegetal, también se utilizan en la pintura china para realzar los efectos de la tinta: una clase específica que se sirve de colores suntuosos lleva el nombre de *jinbi* 金碧 (oro-jade).

ran	染	aplicación graduada de la tinta
xuan	渲	a la aguada
weng	滃	profundamente impregnado
pomo	破墨	«tinta hendida»
pomo	潑墨	«tinta salpicada»
jimo	積墨	«tintas superpuestas»

Nivel III. Montaña-agua

Este nivel se refiere a la estructura de los principales elementos de un paisaje –siendo montaña y agua sus dos polos–, y tiene relación con el problema de la composición. Al igual que para una simple pincelada, el conjunto estructurado de un cuadro debe ser considerado como un cuerpo vivo; de este modo, a propósito de un paisaje determinado, Guo Xi, de los Song, habla de osamenta (rocas), venas (ríos), músculos (árboles) y respiración (nubes). Recordemos por otro lado que la caligrafía, arte de explotar la belleza arquitectural de los ideogramas, ha habituado al pintor a las leyes de la composición, proponiéndole toda una variedad de tipos de estructuras, en triángulo, en diagonal, en círculo, concéntrico, descentrado, etc. Sin embargo la regla básica se halla contenida en la expresión «dos *duan* (secciones) y tres *die* (planos)». Consiste en resaltar, por medio del vacío intermedio, el contraste entre la parte superior y la parte inferior, el primer plano y el trasfondo, todo ello organizado en secuencias ternarias.

zhuke 主客 «anfitrión-invitado», relación de distancia y veneración entre la montaña maestra y los montes secundarios

qishi 氣勢 impulso, empuje, línea de fuerza

longmai 龍脈 «venas de dragón», término de geomancia que se refiere a toda la configuración secreta de un terreno

kaihe 開合 «abierto-cerrado», organización contrastiva del espacio

qifu 起伏 «ascendente-descendente», secuencia rítmica del paisaje

yanyun 烟雲 «bruma-nube», elemento indispensable de un paisaje. El papel de la nube no es solamente ornamental. Como afirmó con fuerza Han Zhuo 韓拙, de los Song, en su *Shanshuichun quanji* 山水純全集: «La nube es la síntesis de los montes y las aguas». Como se forman del vapor de agua y tienen la forma de los montes, la nube y la bruma, en un cuadro dan la impresión de producir las dos entidades que son el agua y la montaña en el dinámico proceso del devenir recíproco.

xushi 虛實 vacío-lleno

yinxian 隱顯 visible-invisible

Nivel IV. Hombre-cielo

Este nivel concierne a la relación ternaria hombre-tierra-cielo que rige todo el cuadro: lo contenido en el paisaje y lo que lo rebasa, lo visto y lo infinito que ofrece a la mirada.

liwai 裏外 dentro-fuera, interior-exterior
xiangbei 向背 de frente-de espaldas, derecho-revés
yuanjin 遠近 lejano-cercano, infinito-finito
sanyuan 三遠 tres tipos de perspectivas que sitúan la relación del hombre y el universo: *gaoyuan* 高遠 (perspectiva elevada): el espectador se encuentra al pie de la montaña y eleva su mirada hacia la cima y lo que está más allá), *shenyuan* 深遠 (perspectiva profunda): el espectador se encuentra sobre una altura y goza de una vista panorámica hacia abajo) y *pingyuan* 平遠 (perspectiva plana): a partir de una montaña cercana, el espectador dirige horizontalmente su mirada hacia la lejanía, allí donde el paisaje se extiende hasta el infinito).

Nivel V. Quinta dimensión

En este nivel se sitúa la vacuidad que trasciende el espacio-tiempo, estado supremo hacia el cual tiende todo cuadro inspirado por lo verdadero. Para este último nivel, pocos calificativos son adecuados. Conviene citar dos expresiones que el artista chino usa para juzgar el valor de una obra, y para marcar –más allá de todas las nociones de belleza– la mira suprema del arte: *yijing* 意境, «calidad de alma», y *shenyong* 神韻, «resonancia divina».

Segunda parte

El arte de la pintura china
a partir de la obra de Shitao

I. Arte y vida

Shitao, el famoso pintor de principios de la dinastía Qing (siglos XVII-XIX), es el autor del no menos célebre *Palabras sobre la pintura.* Si bien no es poco frecuente en China que los grandes pintores consignen por escrito sus reflexiones sobre tal o cual aspecto de la pintura, *Palabras sobre la pintura* llama, no obstante, la atención por su carácter sistemático y sintético. Su importancia se acrecienta, además, porque es producto de una época de profundos trastornos, que presenció el derrumbe del orden antiguo. Los artistas de aquel entonces, provocados por los acontecimientos, se vieron llevados a poner la tradición en tela de juicio, y a buscar otras vías para afirmarse. Debido a su singular destino y a su compleja naturaleza, Shitao fue sin lugar a dudas quien reflexionó más intensamente sobre el problema del arte y de la vida. En efecto, aunque

a partir de cierta edad su vida estuvo jalonada de éxitos, el pintor manifestó siempre sus tormentos, sus pesares, sus angustiadas indagaciones mediante las numerosas inscripciones de sus cuadros, inscripciones que constituyen por cierto un documento complementario a sus *Palabras sobre la pintura*[*]. Otros hechos de su existencia contribuyen a corroborar la imagen de un ser en constante búsqueda, a menudo en contradicción consigo mismo: su vida errante, su insegura posición social, su periódica necesidad de cambiar de nombre, etcétera. Su biografía, aunque sin nexos directos con nuestro propósito, no puede sernos indiferente.

Recordemos de ella algunos hechos significativos.

Shitao, cuyo verdadero nombre era Zhu Ruoji y cuyo nombre monástico era Daoji, era de sangre imperial: su familia descendía del hermano mayor de Zhu Yuanzhang, fundador de la dinastía Ming. Aunque fue célebre en vida, y a pesar de los muchos textos en que Shitao habla de sí mismo, el lugar y la fecha de su nacimiento son aún controvertidos. Suele admitirse que nació en 1641, en Wuzhou, en la provincia de Guangxi, en el extremo sur de China.

En 1644, cuando Shitao tenía tres años, los manchúes ocuparon Pekín (capital del Norte) y fundaron una nueva dinastía, la de los Qing. Los legitimistas Ming se refugiaron en Nankin (capital del Sur); pero la ciudad cayó al año siguiente. El padre de Shitao, Zhu Xiangjia, que se hallaba en Guilin, capital de la provincia de Guangxi, se proclamó regente. Desafortunadamente, su autoridad no fue reconocida por los legitimistas, alineados con otro pretendiente. Tomaron por asalto Guilin y asesinaron al padre de Shitao. El niño salvó su vida gracias a la abnegación de unos sirvientes que lo llevaron con ellos.

Mientras los manchúes vencían las últimas resistencias de los Ming, Shitao creció en el anonimato. Para protegerlo contra eventuales represalias, fue confiado a un monasterio donde lo ordenaron monje. Luego, siguió las enseñanzas de Lü'an Benyue, un maestro del budismo *chan* (zen). Pero muy pronto reveló sus dotes de pintor. Se dedicó entonces a viajar, haciendo peregrinaciones a diversas montañas famosas, entre ellas el monte Lu, en la provincia de Jiangxi, y el monte Huang, en la provincia de Anhui; allí hizo numerosos bocetos. De 1666 a 1679 se radicó de manera más o

menos fija en Xuancheng, en la provincia de Anhui.

A partir de 1680, durante nueve años, vivió en Nankín y pasó numerosas temporadas en Yangzhou, centro comercial y artístico entonces floreciente. Su posición de pintor ya consagrado le obligó, en dos oportunidades, a asistir a las ceremonias de homenaje al emperador Kangxi durante las giras que éste hizo por el sur de China.

Gracias a sus relaciones con ciertos altos dignatarios del nuevo régimen aficionados a la pintura, se trasladó a Pekín, la capital, donde permaneció hasta 1692. En 1693 regresó al Sur, a Yangzhou, donde se radicó definitivamente. En pleno dominio de su arte y solicitado por todos, disfrutó de considerable prestigio. Por su fuerte personalidad y por su estilo, mezcla de refinamiento y de extravagancia, ejerció una decisiva influencia sobre los nuevos pintores, como los Ocho Excéntricos de Yangzhou[19]. Dejó una obra relativamente abundante[30], que buscó sumarse a la gran tradición de los Song y de los Yuan, y abrió a la vez una nueva senda para las generaciones futuras.

II. Ola de piedras

Los elementos biográficos que acabamos de ofrecer sugieren un ser colmado de ambigüedades y de contradicciones. Contradicción la de este descendiente de la familia real que escapa por milagro a la masacre durante el cambio de dinastía, y que se ve obligado luego a halagar a los amos del nuevo régimen. Contradicción la de este monje errante entregado a la contemplación, sin dejar nunca de sentirse profundamente atraído por el mundo. Contradicción también la de este pintor siempre atento a referirse a los antiguos, y que al mismo tiempo preconiza una suerte de individualismos a ultranza.

Estas múltiples contradicciones, Shitao las asumió con cierta fortuna, aunque no sin desgarramiento y dolor, como se advierte en muchos de los poemas que inscribió en sus cuadros. Así, en un

prólogo a los poemas escrito en 1701, cuando tenía sesenta años, apuntaba:

Víspera de año nuevo, enfermo. Un pensamiento triste me muerde las entrañas. ¿Cómo podrían las palabras expresar todo lo que lamento? Padre y madre engendraron este cuerpo mío hace sesenta años. Pero ¿quién soy? ¿Un hombre? ¿Una mujer? Grito como lo hice al nacer. Ellos (mis padres) se alegraban entonces por lo que yo era; yo, a pesar de que no era hierba ni planta, no disponía de palabra alguna para responderles. Ahora, este corazón que late, esta sangre que circula ¿podrán acaso hacerse cargo de los remordimientos y las vergüenzas de toda una vida? ¡Oh, espanto!, ¡congoja! Ahora este triste pensamiento sólo puede dirigirse al cielo...

El drama vivido por Shitao fue, por así decirlo, una triple pérdida del padre: pérdida de su padre por la sangre, pérdida de la dinastía a la cual estaba ligado y, por último, pérdida de su maestro espiritual, al que tuvo que «negar» al abandonar, a mitad de su vida, el estado monacal. De ahí su necesidad, hasta el fin, de hallar una identidad. Hecho significativo: la multiplicidad de nombres o seudónimos que utilizó sucesivamente; ¡unos treinta en total!

Ciertos nombres traducen su situación en determinado período; otros, los profundos deseos que lo habitan. Para no citarlos todos, ofrecemos aquí algunas muestras: el Sobreviviente de la Antigua Dinastía, el Anciano de Qingxiang, el Discípulo de la Gran Pureza, el monje Calabaza Amarga, el Venerable Ciego, etc. Por otra parte, su nombre oficial, el que utilizamos, Shitao, es muy revelador del estado de ánimo del pintor. Significa literalmente «Ola de piedras», y parece mostrar la nostalgia propia de Shitao por un mundo de los elementos en devenir, dividido entre el estado líquido y el estado sólido. Además, este nombre encarna por excelencia la concepción dinámica de la transformación, que es la base de la pintura china.

Shitao buscó, en efecto, la vía de su realización en la pintura. Más allá de los conflictos que también la pintura suscitó en él –compromisos mundanos, rebeldía contra los antiguos, etcétera–, se acogió, no obstante, al arte de la pintura para lograr la unidad. Unidad del hombre y unidad del mundo que, a través del trazado mismo del signo, son entonces una sola cosa. Por su drama personal, y gracias a su formación a la vez budista, taoísta y confuciana, Shitao llevó muy lejos su indagación. Su vida de artista

fue una búsqueda constante, no sólo en torno a problemas técnicos, sino también en torno al misterio mismo de la creación artística y del destino del hombre. El resultado es la obra de gran síntesis que constituye *Palabras sobre la pintura.*

III. Palabras sobre la pintura

Lejos de limitarse a comentarios circunstanciales o inconexos, el texto de Shitao forma un sistema coherente donde se interpenetran pensamiento filosófico y pensamiento estético, frutos ambos de una larga experiencia práctica. Ésta se concretó, como sabemos, en una importante obra pintada que, tras una apariencia de gran variedad, llama la atención, también ella, por su unidad interna, que consolida un estilo profundamente original. Estamos así en presencia de dos conjuntos igualmente estructurados: por una parte, una teoría formulada conscientemente y, por otra, una práctica llevada hasta sus límites extremos. Comprobamos entonces un hecho paradójico: cada uno de los dos conjuntos forma un bloque tan coherente y tan cerrado que tradicionalmente los comentaristas se atienen a uno de los dos, sin pensar nunca realmente en confrontarlos.

Sin embargo, si seguimos el camino transitado por Shitao, parece que asomara su secreta intención: práctica y teoría están hechas para prolongarse una a otra, para rebasarse mutuamente. No deben ser consideradas como dos entidades paralelas, cada una de ellas encerrada en su armonía estable. Se provocan sin cesar, formando los dos polos dinámicos de un universo que sólo halla su unidad en la precaria unidad del ser del pintor. Para un semiólogo vale la pena, sin duda, intentar abrir una brecha dentro del universo en devenir de Shitao.

Si bien es casi imposible, en el estado actual de nuestros conocimientos, discernir de manera precisa el proceso mediante el cual el pintor, a través de su experiencia creadora, elaboró su teoría[51], nos es posible observar ciertos cuadros del pintor que confirman algunas de sus aserciones y, a la inversa, dejar hablar al pintor ante sus obras. Al hacerlo, estaremos atentos a mostrar las relaciones internas y estructurales entre diversas nociones que son el fundamento de su teoría. En efecto, las *Palabras* fueron formuladas en un determinado contexto cultural; su contenido explícito remite a todo un conjunto de elementos implícitos. Sin el conocimiento de esta parte implícita, el lector puede apreciar la

riqueza de tal o cual fragmento, pero no siempre percibe la lógica interna que los une. Sin tratar de sistematizar, nos proponemos, tras una lectura global del texto, dejarnos guiar por el íntimo proceder del pensamiento del pintor.

Al igual que la pintura china, en que, por el juego entre lo vacío y lo lleno, las figuras de un cuadro sólo son acabadas cuando tienden a lo infinito, y en la cual todo movimiento circular que se cierra inaugura otro en el acto, nuestras palabras sólo podrán dar alcance a las de Shitao siguiendo sus huellas en un acoso en espiral. Tal vez a fuerza de hacer caso a sus palabras, las nuestras, se apliquen o no al caso, logren a la postre dar con el lugar al que el pintor, a sabiendas o no, quería que lo siguiéramos.

IV. La pincelada

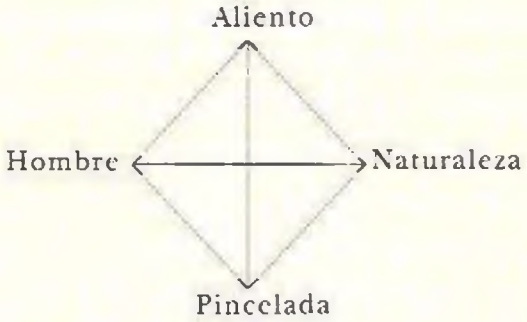
Abrir una brecha, dijimos. Intentemos penetrar, como por asalto, en el universo pictórico de Shitao. Sin preocuparnos por distinguir en él lo que la tradición reconoce que es «hermoso» o «representativo», sin seguir tampoco el orden cronológico de las obras, dejémonos llevar hacia algunos cuadros que, según se nos ha antojado, «hablan» de modo singular.

Se atenderá, en particular, en los cuadros V a X, a las formas de montaña y de agua que surgen como proyecciones de un mundo de fantasmas de connotación sexual. Figuras de senos, de sexos, o de otras partes del cuerpo. Sobresalientes o discretas, abruptas o acariciadoras, fijas o rítmicas, encarnan los múltiples aspectos de la naturaleza y, al mismo tiempo, las pulsiones secretas del hombre[52].

Conviene, no obstante, recalcar un punto esencial. De ningún modo se trata de una pintura basa-

da en una especie de naturalismo, mucho menos de un antropomorfismo mediante el cual el hombre imagina formas vivientes de carácter humano en ciertos elementos de la naturaleza. El encuentro del hombre con el universo no se sitúa en el nivel superficial de la semejanza exterior, sino en un nivel mucho más profundo, donde, según la concepción cosmológica china, los alientos vitales animan a la vez el ser del universo y el ser del hombre. Más que figuras limitadas e inmóviles, el pintor se propone captar los alientos que animan todas las cosas. Para ello, el pintor recurre al elemento esencial de la pintura china: la *pincelada*, que, por su lleno-vacío y su concentrado-diluido, encarna simultáneamente línea y volumen, ritmo y tacto, formas concretas y formas oníricas. En realidad, las figuras sensibles o sensuales que hemos podido observar en los cuadros de Shitao se manifestaron primero a través de las pinceladas. Pinceladas gruesas o finas, abruptas o suaves, secas o salpicadas de tinta, controladas o desatadas son otros tantos «lazos» entre los deseos del hombre y los movimientos del universo.

Esta relación cruzada entre naturaleza-hombre y aliento-pincelada puede sugerirse con la siguiente figura:



Mediante esta figura, de por sí esquemática, queremos ante todo mostrar la importancia de la pincelada, que, ligada al aliento, implica una filosofía de la vida y una concepción específica del signo.

V. Nostalgia del regreso al origen

La idea de aliento está en el centro de la cosmología china. Según ella, el aliento primordial separa del caos originario, anterior al cielo-tierra, la unidad inicial designada por el uno, el cual genera el dos que representa los dos alientos vitales, *yin* y *yang*. De la acción combinada y alternante del *yin* y el *yang* nacen los diez mil seres. Cada cosa viviente es concebida, más que como una simple sustancia, como una condensación de diferentes tipos de alientos que regulan su funcionamiento vital.

En una perfecta analogía, Shitao traduce en el plano pictórico las nociones cosmológicas que acabamos de evocar. En el capítulo X de *Palabras*, emplea el término *hundun*, «caos», para designar el estado virtual que precede el acto de pintar. Por otra parte, en especial en el capítulo VII, relaciona la idea de caos originario con la de *yinyun*, que sugie-

re asimismo el estado indistinto en que *yin* y *yang* están virtualmente presentes. Shitao sitúa, precisamente, su concepto de la *pincelada única* con respecto al *hundun*, «caos», y al *yinyun*, «indistinto». La *pincelada única*, que corresponde al uno, separa del *yinyun* la unidad inicial. De ahí la idea de que el acto de trazar la pincelada primera vuelve a ser el que separa el cielo de la tierra, y que, con este acto, el hombre se hace hombre asimilando la esencia del universo. La unión del pincel y la tinta, que resulta de la pincelada, es análoga a la del *yin* y el *yang*. De la misma manera que la interacción del *yin-yang* genera todos los seres y promete todas las transformaciones, la pincelada única, por el juego del pincel-tinta, entraña todas las demás pinceladas, que, percibidas como transformaciones de la pincelada inicial, realizan paso a paso las figuras de lo real.

Yinyun (cap. VII). La unión del pincel y de la tinta es la de *yin* y *yun*. La fusión indistinta *yinyun* constituye el caos originario. Y a no ser por la pincelada única, ¿se puede acaso desbrozar el caos original?... Realizar la unión de la tinta y el pincel es resolver la distinción entre *yin* y *yun*, y empezar a desbrozar el caos... En medio del océa-

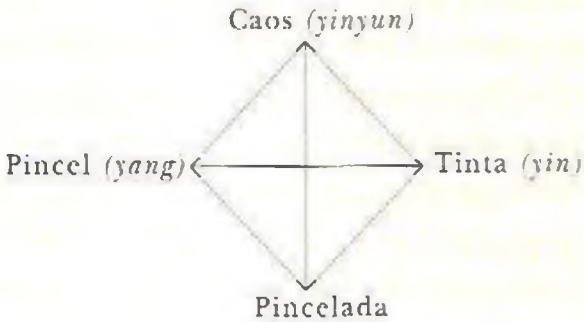
no de la tinta, asentar con firmeza el espíritu; en la punta del pincel, que se afirme o brote la vida; en la superficie de la pintura, hacer que obre la metamorfosis; ¡que en el corazón del caos se instale y estalle la luz!... A partir de lo uno, lo múltiple se divide; a partir de lo múltiple, lo uno se conquista, la metamorfosis de lo uno produce *yin* y *yun* –entonces llegan a ser en obra todas las virtualidades del mundo.

Según esta concepción, la pintura no se presenta como una simple descripción del espectáculo de la creación: ella misma es creación, microcosmos cuya esencia y funcionamiento son idénticos a los del macrocosmos. Al igual que Zhang Zao, de los Tang, autor del célebre aforismo: «En el exterior, discierno el modo de la creación; en el interior, capto la fuente de mi alma», Shitao pudo decir:

Pincel y tinta (cap. V). La tinta, al impregnar el pincel, lo dota de alma; el pincel, al utilizar la tinta, la dota de espíritu... El hombre detenta el poder de formación y de vida; si no, ¿cómo sería posible extraer así del pincel y de la tinta una realidad que tenga carne y hueso?

Tomando en cuenta lo que se acaba de decir, y

según el modelo de la figura anterior, proponemos la siguiente figura:



Repetidas veces, Shitao vuelve al tema del caos originario que sugiere mediante «olas de piedras» (recordemos que esta expresión es la traducción misma del nombre del pintor), como en los cuadros III y IV. Entre estas rocas presas de un movimiento dinámico de torbellino, movimiento que encarnan las pinceladas angulosas o enroscadas, mora no obstante la presencia humana, representada por las viviendas y el ermitaño. Están dibujados con líneas rectas, que significan ante todo el orden y la unidad que habitan el espíritu del hombre. Observemos que este orden y esta unidad no están apartados del caos ni opuestos a él. Como adepto del taoísmo o del *chan*, Shitao expresa en el cuadro III la felicidad de

la no separación que experimenta el hombre en el «regazo» del caos: en el cuadro IV, la conciencia del hombre en tanto «ojo iluminado» de la naturaleza, y en el cuadro XIV la incontenible nostalgia del regreso hacia el origen. (Se pueden comparar estos cuadros con el cuadro XX de Guo Xi.)

VI. Las transformaciones de la pincelada única

La pincelada, como ya mencionamos en el capítulo IV, no es una simple línea ni el simple contorno de las cosas. Proviene del arte caligráfico, y tiene múltiples implicaciones. Por lo grueso y lo fino de su trazo y por el vacío que encierra, representa forma y volumen. Por su «ataque» y su «empuje», expresa ritmo y movimiento; por el juego de la tinta, sugiere sombra y luz; finalmente, por el hecho de que su ejecución es instantánea y sin retoques, introduce los alientos vitales. Más que la semejanza exterior, la pincelada busca discernir el *li*, la «línea interna» de las cosas. Al mismo tiempo, se carga de las pulsiones irresistibles del hombre. La pincelada trasciende así el conflicto entre dibujo y color, entre representación del volumen y del movimiento, y, por su sencillez misma, encarna a la vez lo uno y lo múltiple, así como la ley de la transformación. A

partir del siglo IV, la pintura china se convirtió en un arte de la pincelada, porque ésta se halla en profunda concordancia con la concepción china del universo. Convencido de que en la naturaleza la corriente del *dao* recorre las colinas, las rocas, los árboles, los ríos, y de que las «venas de dragón» ondulan a través del paisaje, el pintor, a la par que dibuja las formas de la realidad, procura recrear las líneas invisibles y rítmicas que las enlazan y las animan. Al hacerlo, da rienda suelta a los influjos que animan su propio ser.

Aunque la idea de la pincelada única fuera enunciada repetidas veces por los demás pensadores del arte chino, nunca fue afirmada con tanta fuerza como por Shitao:

Pincelada única (cap. I). La pincelada única es el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y se oculta en el hombre, pero el vulgo la ignora... La pintura emana del intelecto; ya se trate de la belleza de montes, ríos, personajes y cosas, o de la esencia y el carácter de los pájaros, los animales, las hierbas y los árboles, o de los tamaños y las proporciones de los viveros, los pabellones, los edificios y las explanadas, no se podrán comprender sus razo-

nes ni agotar sus variados aspectos si, en última instancia, no se domina la inmensa mesura de la pincelada única. Por muy lejos que vayas, por muy alto que subas, has de dar primero un simple paso. Así, la pincelada única lo abarca todo, hasta la más inaccesible lejanía, y de diez mil millones de pinceladas, no hay una cuyo comienzo y final no moren en esta pincelada única, cuyo control pertenece sólo al hombre. Por medio de la pincelada única, el hombre puede restituir en miniatura una entidad mayor sin perder nada de ella: a partir del momento en que el espíritu se forme primero una clara visión de ella, el pincel irá hasta las raíces de las cosas... [En el trazado de una pincelada], si no se pinta con la muñeca libre, resultarán errores de pintura. Y esos errores a su vez harán que la muñeca pierda su inspirada soltura. Los giros del pincel deben resolverse con un solo movimiento, y la untuosidad debe nacer de los movimientos circulares, reservando al mismo tiempo un margen para el espacio. Los finales del pincel deben ser tajantes, y sus ataques, incisivos. Es preciso ser hábil por igual con las formas circulares y angulares, rectas y curvas, ascendentes y descendentes; el pincel va hacia la izquierda, hacia la derecha, en relieve, en hueco, brusco y resuelto, se interrumpe abruptamente, se alarga oblicuamente, tan pronto corre como el agua hacia lo hondo, tan pronto salta hacia lo alto como

la llama, y todo ello con naturalidad y sin forzar. Que el espíritu esté presente por doquier... y los más variados aspectos podrán expresarse. Dejándose llevar por la mano, con un gesto, se aprehenderá tanto la apariencia formal como el impulso interno de los montes y los ríos, de los personajes y los objetos inanimados, de los pájaros y las bestias, de las hierbas y los árboles, de los viveros y los pabellones, de los edificios y las explanadas; se pintarán del natural o se sondeará su significado, se expresará su carácter o se reproducirá su atmósfera, se revelarán en su totalidad o se sugerirán de manera elíptica. Aun cuando el hombre no entendiera su realización, semejante pintura habrá de responder a las exigencias del espíritu. Pues se ha disociado la suprema simplicidad, y así se ha establecido la norma de la pincelada única. Una vez establecida esta norma, lo infinito de las criaturas se ha puesto de manifiesto. Por ello ha sido dicho: Mi vía es la de la unidad que abarca lo universal.

El paisaje (cap. VIII). Si se utiliza la pincelada única como medida, entonces es dable participar de las metamorfosis del universo, tantear las formas de los montes y de los ríos, medir la lejana inmensidad de la tierra, calibrar la disposición de las cimas, descifrar los oscuros secretos de las nubes y de las nieblas. Plántese uno de fren-

te ante una extensión de mil leguas, o mire uno al sesgo la hilera de mil cimas, siempre se ha de volver a partir de esta medida fundamental del cielo y de la tierra. En función de esta medida del cielo, puede el alma del paisaje variar; en función de esta medida de la tierra, puede el aliento orgánico del paisaje expresarse. Detento la pincelada única y por ello puedo abarcar la forma y el espíritu del paisaje.

El método de los rizos (cap. IX)[55]. Por medio de los rizos, el pincel sugiere el relieve viviente de las cosas; mas como las formas de las montañas pueden aparentar mil aspectos variados, esta expresión de su relieve no puede reducirse a una sola fórmula... Con respecto a los rizos de un paisaje determinado en su entidad concreta, es preciso referirse a los diversos paisajes de montañas, que tienen todas su identidad propia, su estructura singular, su relieve natural, y cuyas formas son irreductibles unas a otras, y en función de estas diferencias, se constituyeron las diversas clases de rizos. De este modo, se habla de los rizos «nubes enroscadas», «tallados a hachazos», «cáñamo desparramado», «cuerda destorcida», «faz de demonio», «cráneo de esqueleto», «gavilla enmarañada», «semillas de sésamo», «oro y jade», «fragmento de jade», «cavidad redonda», «piedra de alumbre», «sin huesos»;

son todos ellos diversas clases de rizos. Estas diversas clases deben formarse a partir de las diversas estructuras y del relieve natural de las montañas: tal o cual montaña se adapta a tal o cual rizo, pues el rizo proviene de la montaña. La montaña tiene su función propia, y la función de los rizos es precisamente permitir que la montaña se deje expresar plásticamente. Es preciso apropiarse la montaña para crear, mas hay que dominar los rizos para poder expresar plásticamente esta creación. Por ello, la capacidad para crear una montaña depende de este medio de expresión de los rizos... Pero a la hora de manejar la tinta y el pincel, no hay que aferrarse a las categorías preconcebidas de montañas y de rizos: la primera pincelada ataca el papel y todas las demás siguen por sí solas. A partir del momento en que se ha percibido el principio único, la multitud de principios particulares se deduce por sí sola. Examínese todo el alcance de la pincelada única: en ella se halla encerrada la infinidad de los principios.

Bosques y árboles (cap. XII). Cuando los antiguos pintaban los árboles, los representaban por grupos de tres, cinco o diez, los describían en todos sus aspectos, cada cual según su carácter propio, y mezclando sus siluetas irregulares en un conjunto viviente en grado sumo. Mi método

para pintar los pinos, los cedros, las viejas acacias y los viejos enebros consiste en agruparlos, por ejemplo, de a tres o de a cinco, combinando sus actitudes: unos se alzan con impulso heroico y guerrero, algunos agachan la cabeza, otros la levantan, tan pronto se encogen como se plantan muy derechos, ondulan o se balancean. Firme o suelto, el trabajo del pincel y de la muñeca debe seguir el mismo método para pintar las rocas. Así se tome el pincel con cuatro, cinco o tres dedos, todos deben estar sometidos a las circunvoluciones de la muñeca que avanza o se retira llevada por el antebrazo, y el conjunto ha de estar coordinado al unísono por una sola y única fuerza. En las partes donde el movimiento del pincel está más afincado, es preciso, al contrario, volar con la mano alzada por encima del papel, eliminando toda violencia; así, tanto en las partes densas como en las partes fluidas, todo será por igual inmaterial y animado, vacío y maravilloso.

La pincelada única, como hemos dicho, es a la vez una y múltiple. Los cuadros XI, XII y XIII nos muestran los muy variados aspectos de las pinceladas que utiliza Shitao. En el cuadro XI se atenderá al contraste entre el rigor de las pinceladas que representan los tallos y las hojas de los bambúes y la gracia de las que dibujan las largas hojas de las or-

quídeas. En cuanto a las rocas, están hechas de una serie de «pinceladas modeladas» *(cun)*: éstas se oponen entre sí y crean volumen y profundidad con una asombrosa economía. Se ha de recalcar la impresión «sensual» que dan estas pinceladas, así como las figuras que forman. Tan pronto sinuosas y delicadas como afincadas y densas, son otras tantas «caricias» con las que el artista imprime a las formas los matices de sus sensaciones. Esta sensualidad de las pinceladas la comprobamos también en el cuadro XII, en el cual las pinceladas caligrafiadas prolongan las pinceladas dibujadas acentuando su sabor misteriosamente *yin*, «femenino». La inscripción cita, por cierto, un verso de Bai Juyi: «La belleza de su rostro la esconde a medias la cítara que sostiene en sus brazos». En la parte pintada, por consiguiente, el pintor restituye una escena cargada de deseos no confesados, al dibujar retoños que «muestran» y hojas que «ocultan». Por último, en el cuadro XIII vemos al pintor dar rienda suelta a sus «gestos que dibujan»: en un brotar a la vez ordenado y tumultuoso, se entreveran pinceladas desatadas y pinceladas de una extrema finura. Este cuadro representa las ramas de los ciruelos en flor. El ciruelo, por el cual Shitao tuvo una pasión constante, se convirtió

en su símbolo, su emblema[34]. (Con respecto a las pinceladas y a la representación de los objetos, es interesante comparar los cuadros de Shitao con los de los maestros de las dinastías Song y Yuan. Ver los cuadros XXIV, XXV y XXVI.)

VII. Montaña del pincel, océano de la tinta

A propósito de la pincelada, hemos empleado ya la noción de pincel-tinta, fundamental en la pintura china. El pintor expresa, en efecto, los múltiples aspectos del mundo mediante las pinceladas que nacen del juego combinado del pincel-tinta. La noción de pincel-tinta, ligada a la de *yin-yang*, conduce en el orden de lo concreto a la de montaña-agua, que representa los dos polos de la naturaleza y simboliza las leyes de complementariedad y de transformación. Precisemos que, en relación con montaña-agua, el pincel-tinta no es considerado tan sólo como «medio» de expresión; tal como hemos dicho, forma parte integrante de un conjunto orgánico en el cual el acto humano de pintar está vinculado a la acción demiúrgica del universo en devenir. Así, Shitao, como sus antecesores, establece una correspondencia entre pincel y montaña, y

entre tinta y agua, al utilizar las expresiones «la montaña del pincel» y «el océano de la tinta». Así como la pincelada inicial que surge del *yinyun* es identificada con el aliento primordial que emerge del caos, en este caso el pincel-tinta es identificado con el *yin-yang*, por una parte, y, por otra, con la montaña-agua (que es la manifestación material y visible de la acción del *yin-yang*). Tomando en cuenta todas las nociones en juego hasta el momento, pensamos poder establecer la existencia de nexos orgánicos entre la cosmología y la pintura en el siguiente esquema:

La transformación (cap. III). La pintura expresa la gran regla de las metamorfosis del mundo, la belleza esencial de los montes y de los ríos en su forma y su impulso, la actividad perpetua del creador, el influjo del aliento *yin-yang*; por medio del pincel y de la tinta, aprehende todas las criaturas del universo y canta en mí su júbilo.

Junto con la caligrafía (cap. XVII). Desde siempre, los

grandes pintores han percibido exactamente lo siguiente: hay que hacer que el océano de la tinta abarque y lleve, que la montaña del pincel se erija y domine; luego, hay que extender ampliamente su uso hasta expresar las ocho orientaciones, los aspectos variados de los nueve distritos de la tierra, la majestad de los cinco montes, la inmensidad de los cuatro mares, desarrollándose hasta incluir lo infinitamente grande, atenuándose hasta recoger lo infinitamente pequeño.

Océano y olas (cap. XIII). El mar posee el desencadenamiento inmenso, la montaña posee el encierro latente. El mar engulle y vomita, la montaña se prosterna y se inclina. El mar puede manifestar un alma, la montaña puede transmitir un ritmo. La montaña, con sus cimas superpuestas, sus acantilados sucesivos, sus valles secretos y sus precipicios profundos, sus picachos elevados que despuntan bruscamente, sus vapores, sus nieblas y su rocío, su humo y sus nubes, hace pensar en el mar que rompe, traga, salta: nada de esto es el alma que manifiesta el propio mar: son solamente las cualidades del mar, de las cuales se adueña la montaña. El mar también puede adueñarse del carácter de la montaña: la inmensidad del mar, sus honduras, su risa salvaje, sus espejismos, sus ballenas que saltan y sus dragones que se yerguen, sus mareas en

oleadas sucesivas como cimas: cosas todas con las cuales el mar se adueña de las cualidades de la montaña, y no la montaña de las del mar. Tales son las cualidades de que se adueñan mar y montaña, y el hombre tiene ojos para verlo... Pero quien sólo percibe el mar a costa de la montaña, o la montaña a costa del mar, ¡tiene en verdad una percepción obtusa! ¡Mas yo sí percibo! La montaña es el mar, y el mar es la montaña. Montaña y mar conocen la verdad de mi percepción: ¡todo reside en el hombre, por solo impulso del pincel, de la tinta!

Este tema de contraste interno y de devenir recíproco que implica la montaña-mar lo ilustran casi todos los paisajes de Shitao. Nos limitaremos a observar los dos cuadros siguientes, XVI y XVII. En el primero, los elementos componentes –montaña, manantial, rocas, casas, árboles, hierbas– poseen cada cual su forma y su sustancia propia. A sabiendas de que es una existencia particular, cada uno de ellos concurre a la armonía del conjunto. Armonía dinámica. Pues el vacío, que circula no sólo entre los elementos sino en el seno de cada elemento, suscita un flujo invisible que lo arrastra todo en un movimiento vivificante de transformación. Este vacío totalizador, lejos por tanto de hacer que la composi-

ción sea «floja», contribuye a la densidad del cuadro, del que se desprende una impresión de angustiosa inquietud y, al mismo tiempo, de profundo consentimiento (por parte del hombre que participa de las emociones de la naturaleza). En cuanto al cuadro XVII, está dominado por el vacío central (la cascada). Éste provoca un estallido que produce un movimiento centrífugo. Sumidas en ese movimiento, la montaña y las rocas que componen el cuadro siguen un orden circular: la cumbre parece fundirse en cascadas para luego volver a saltar en olas de rocas.

En esta poderosa rotación el hombre que contempla, por minucioso que sea, es el único elemento estable. Él, cuyo corazón está habitado por el vacío, se vuelve aquí el eje de la mutación universal. (Los cuadros XXI, XXII y XXIII ilustran, cada uno a su

manera, la relación ternaria hombre-agua-montaña u hombre-tierra-cielo regida por el vacío. Ver también el cuadro XIX de Juran, que es un ejemplo cumbre de la composición vertical.)

VIII. El paisaje, retrato del hombre

La interacción entre montaña y agua es, por tanto, percibida en China como la encarnación de la transformación universal. Pero en esta interacción están implícitas las leyes de la vida humana. Participando en la transformación universal, el hombre encuentra en efecto la vía de su propia realización. Al respecto, conviene señalar las «correspondencias» que establecen los filósofos chinos entre la naturaleza profunda de la montaña-agua y la de la sensibilidad humana. Confucio dijo: «El hombre de corazón se encanta con la montaña; el hombre de inteligencia goza del agua». De esta afirmación primordial nació una concepción muy específica de la relación entre el hombre y la naturaleza. Esta última no se considera solamente como un marco externo o un término de comparación; tiende al hombre un espejo fraterno que le permite descubrirse y

superarse. No se trata, pues, de una relación superficial (o artificial); esta correspondencia entre el hombre y la naturaleza, de generación en generación, los chinos intentan establecerla, particularmente en el campo artístico, en términos de «virtudes» (el hombre posee las virtudes de las cuales montaña y agua están dotadas). Al respecto, podemos hablar de una suerte de simbolización generalizada en China: las figuras exteriores se vuelven representación de un mundo interior. Por sólo citar la pintura, a lo largo de la gran época creadora de símbolos (que situamos entre los siglos V y XII), la lenta asimilación de las formas de la naturaleza no busca establecer convenciones académicas; se apoya en una concepción cosmológica y tiende hacia un ideal del espíritu humano: vivir hasta los confines de la naturaleza e interiorizarla mediante los alientos domeñados que son los signos. La creación, la del universo, la del hombre, sólo llega a su estado supremo gracias a lo que la inició: una pincelada. Si la pintura en China es considerada como sagrada, si tiende nada menos que hacia una espiritualización del universo, es porque se basa en una verdadera religión del signo.

Aquí coincidimos con lo que dijimos al inicio

del presente estudio (ver capítulo IV): en China, la pintura de paisaje no es una pintura naturalista donde el hombre se halle diluido o ausente; ni una pintura animista mediante la cual el hombre busque «antropomorfizar» las formas exteriores de un paisaje. No se conforma tampoco con ser un simple arte paisajista que fija algunas vistas hermosas que el hombre puede admirar a gusto. Cuando el hombre no está «figurativamente» representado, no por ello se halla ausente; está eminentemente presente en los rasgos de la naturaleza, que, vivida o soñada por el hombre, no es más que la proyección de su propia naturaleza profunda, habitada toda por una visión interior. Esta creencia en la existencia de una correspondencia es de inspiración taoísta: el valle, por ejemplo, encierra el misterio de un cuerpo de mujer; las rocas hablan de las atormentadas expresiones de un hombre, etc. De manera que pintar un paisaje es retratar al hombre; ya no el retrato de un personaje aislado, separado de todo, sino el de un ser ligado a los movimientos fundamentales del universo. Se expresa la manera de ser del hombre: sus actitudes, su paso, su ritmo, su espíritu... Y los contrastes e interacciones entre los elementos visibles del cuadro son los estados pro-

pios del hombre: sus temores, sus éxtasis, sus impulsos, sus contradicciones, sus deseos vividos o no saciados. Siempre con respecto al paisaje, señalemos que en la representación de un grupo de montañas, rocas o árboles, el pintor chino le da gran importancia a la relación «moral» entre las montañas –cada una de las cuales encarna una actitud y unos gestos personales–, relación de veneración o de hostilidad, de armonía o de tensión... El espectador percibe esta relación un poco a la manera como un espectador occidental percibe, por ejemplo, la relación que ordena los personajes en un fresco de Piero della Francesca.

Tomando en cuenta lo que se acaba de decir, podemos, simplificando mucho, recalcar lo siguiente: mientras en la pintura clásica occidental domina la figura humana, que, a juicio del pintor, basta para encarnar toda la belleza del mundo, el pintor chino, a partir de los siglos IX y X, privilegia el paisaje, que, a la par de revelar el misterio de la naturaleza, le parece adecuado para expresar a la vez los sueños y los «rasgos» profundos del hombre[35].

El tema de las correspondencias cualitativas entre hombre y naturaleza, desarrollado a lo largo de la presente sección, ha sido tratado por Shitao en

un pasaje particularmente elocuente del último capítulo de su obra:

Asumir sus cualidades (cap. XVIII). En la montaña, las cualidades del cielo se revelan de manera infinita: la dignidad mediante la cual la montaña obtiene su masa; el espíritu mediante el cual la montaña manifiesta su alma; la creatividad mediante la cual la montaña realiza sus espejismos cambiantes; la virtud que forma la disciplina de la montaña; el movimiento que anima las líneas contrastadas de la montaña; el silencio que guarda la montaña en su interior; la etiqueta que se expresa en las curvas y las pendientes de la montaña; la armonía que realiza la montaña con sus vueltas y sus recodos; la prudente reserva que encierra la montaña en sus caletas; la sabiduría que revela la montaña en su vacío animado; el refinamiento que se manifiesta en la gracia pura de la montaña; el arrojo que expresa la montaña en sus pliegues y desniveles; la audacia que muestra la montaña en sus terribles precipicios; la elevación con la cual la montaña domina altivamente; la inmensidad que revela la montaña en su caos macizo; la pequeñez que descubre la montaña en sus accesos diminutos. Todas estas cualidades, la montaña sólo las hace obrar en tanto el cielo la ha investido de esa función; no ha sido investida de estos dones para enriquecer

el cielo. Asimismo, el hombre hace obrar las cualidades que el cielo le ha conferido, y estas cualidades le son propias; no son las que le han sido conferidas a la montaña. De lo cual se puede deducir: la montaña realiza su propia cualidad y esta cualidad no podría realizarse si, de la montaña, fuera trasladada a otra cosa. De este modo, el hombre virtuoso no necesita que la virtud le sea transferida del exterior para poder encantarse con la montaña. Si la montaña tiene tales cualidades, ¿cómo no las va a tener el agua? El agua no carece de acción ni de cualidades. En lo tocante al agua: por la virtud, forma la inmensidad de los océanos y la extensión de los lagos; por la rectitud, halla la humildad descendente y la conformidad a la etiqueta; por el *dao*, mueve sus mareas sin tregua; por la audacia, le abre paso a su marcha firme y a su impetuoso impulso; por la regla, sosiega sus remolinos al unísono; por la penetración, realiza su lejana plenitud y su universal alcance; por la bondad, realiza su brotar claro y su fresca pureza; por la constancia, lleva infaliblemente su curso hacia el este. Si el agua, cuyas cualidades se manifiestan así visiblemente en las olas del océano y en la profundidad de las bahías, no regulara su comportamiento por ellas, ¿cómo podría envolver todos los paisajes del mundo y traspasar la tierra con sus venas? Aquel que sólo pueda obrar a partir de la montaña y no del

agua se hallaría como sumergido en medio del océano sin conocer la orilla, o sería como la ribera que ignora la existencia del océano. Por ello, el hombre inteligente conoce la ribera al mismo tiempo que se deja llevar por el curso del agua; escucha los manantiales y se complace a orillas del agua.

IX. La verdadera vida es posible

Se trata al fin y al cabo del hombre. A través de la práctica pictórica, el hombre busca su unidad, y al mismo tiempo se hace cargo de lo real; pues el hombre no puede realizarse más que realizando las virtudes del cielo y de la tierra de las que está dotado. El ideal hacia el cual mira la pintura china es una forma de totalidad: totalidad del hombre y totalidad del universo, solidarios, y siendo, en verdad, una sola cosa.

Por su concepción del hombre y de la misión que, según se supone, éste tiene que cumplir, concepción que confirman las citas siguientes, Shitao se suma a la más alta reflexión de la filosofía china. Si bien su pensamiento se inspira esencialmente en el taoísmo y en la espiritualidad del budismo *chan* (zen), no excluye los mejores elementos del confucianismo (en este sentido, *Palabras de Shitao*, como

hemos dicho, constituye a principios del siglo XVIII una gran obra de síntesis que propone una filosofía de la vida), en particular estas ideas ya expresadas por Dong Zhongshu: «El cielo da, la tierra recibe y hace crecer, el hombre lleva a cabo»; y en el *Zhongyong* (El libro del Justo Medio): «Sólo el hombre perfectamente acorde consigo mismo, perfectamente sincero, puede llegar al cabo de su naturaleza... Llegar al cabo de la naturaleza de los seres y de las cosas es unirse como tercero a la acción creadora y transformadora del cielo y de la tierra».

El propio Shitao escribe:

Junto con la caligrafía (cap. XVII). El cielo confiere al hombre la regla, mas no puede conferirle su cumplimiento; el cielo confiere al hombre la pintura, mas no puede conferirle la creación pictórica. Si el hombre descuida la regla para ocuparse solamente de conquistar su realización, si el hombre descuida el principio de la pintura para dedicarse inmediatamente a crear, entonces el cielo ya no está en él; por mucho que caligrafíe y pinte, su obra no cuajará.

Pincel y tinta (cap. V). Pues si los montes, los ríos y lo infinito de las criaturas pueden revelar su alma al hombre

es porque el hombre detenta el poder de formación y de vida; si no, ¿cómo sería posible sacar así del pincel y de la tinta una realidad que tenga carne y hueso, expansión y unísono, sustancia y función, forma y dinamismo, inclinación y aplomo, recogimiento y salto, palpitación secreta y brote, elevación altiva, surgimiento abrupto, altura aguda, escarpadura fantástica y desplome vertiginoso, que expresa en cada detalle la totalidad de su alma y la plenitud de su espíritu?

Estamos en presencia de una concepción unitaria del universo, que entraña, no obstante, la relación interna y dialéctica del hombre y de la naturaleza. La naturaleza en su virtualidad revela al hombre su naturaleza propia, permitiéndole superarse; y el hombre al realizarse permite a su vez que la naturaleza se realice. Según lo afirmó *El libro del Justo Medio*, antes citado, para que el hombre pueda llegar al cabo de su naturaleza, tiene que llegar al cabo de la naturaleza de los seres y de las cosas. Para Shitao, la realización de esta «naturaleza» *(xing)* se halla, desde luego, íntimamente ligada a la práctica de la pintura. Ésta es la vía por excelencia que lleva a la realización de todo lo que es virtualmente vital. Pues más que un medio de expresión y de co-

nocimiento, la pintura es una fundamental manera de ser. ¿No es acaso la receptividad una de las ideas básicas de la filosofía de Shitao? Según él, sólo la receptividad, como capacidad innata del hombre de aprehender la esencia de las cosas, conserva intacta la naturaleza humana y hace que alcance su pleno desarrollo.

Venerar la receptividad (cap. IV). En lo que se refiere a la receptividad y al conocimiento, la receptividad precede y el conocimiento sigue; la receptividad que sea posterior al conocimiento no es verdadera receptividad. Desde la antigüedad hasta nuestros días, las mentes superiores siempre han empleado sus conocimientos para expresar sus percepciones, y se han esforzado por la intelección de sus percepciones para desarrollar sus conocimientos. Cuando una aptitud tan sólo puede aplicarse a un problema particular es porque aún sólo se fundamenta en una receptividad restringida y un conocimiento limitado; es importante, pues, que éstos se amplíen y se desarrollen antes de poder comprender el significado de la *pincelada única*. Porque la pincelada única, en efecto, abarca la universalidad de los seres: la pintura resulta de la recepción de la tinta; la tinta de la recepción del pincel; el pincel de la recepción de la mano; la mano de la

recepción del espíritu: al igual que el proceso en que el cielo genera lo que la tierra luego lleva a cabo, todo es fruto de una recepción. Así, lo más importante para el hombre es saber venerar: pues aquel que no sea capaz de venerar los dones de sus percepciones se desperdicia a sí mismo sin provecho alguno, y, asimismo, quien ha recibido el don de la pintura, pero omite recrear, se reduce a la impotencia. ¡Oh, receptividad! Venéresela y consérvesela en la pintura, y hágasela obrar con todas sus fuerzas, sin falla y sin tregua. Como dice el *Libro de las mutaciones*: «A imagen y semejanza de la marcha rigurosa y regular del cosmos, el hombre de bien obra por sí solo sin descanso», y así se honrará verdaderamente la receptividad.

Pero el hombre, al fin, se absorberá en la obra, porque en ello se halla para él la verdadera superación, en ello se halla la participación en el perfeccionamiento de la creación.

Asumir sus cualidades (cap. XVIII). La obra no reside en el pincel, que le permite transmitirse; no reside en la tinta, que le permite ser percibida; no reside en la montaña, que le permite expresar la inmovilidad; no reside en el agua, que le permite expresar el movimiento; no reside

en la antigüedad, que le permite ser ilimitada; no reside en el presente, que le permite ver por doquier. Así, pues, la sucesión de las edades se hace sin desórdenes, y el pincel y la tinta subsisten en su permanencia porque están íntimamente penetrados de la obra. Ésta se fundamenta, en verdad, en el principio de la disciplina y de la vida: mediante lo uno, dominar la multiplicidad; a partir de la multiplicidad, dominar lo uno. No recurre ni a la montaña, ni al agua, ni al pincel, ni a la tinta, ni a los antiguos, ni a los modernos, ni a los santos. Es obra verdadera la que se fundamenta en su propia sustancia.

X. Ramas de ciruelo en flor

Volvamos a la obra de Shitao, o al propio Shitao tal como nos lo revela su obra. Apasionadamente, «indagó el misterio de la montaña y del agua», pero, al recrear este misterio, se absorbió totalmente en la pincelada. Su obra es una proyección de sueños y de deseos, surgidos a la vez de su inconsciente y del ritmo dominado; de su naturaleza profunda, carnal y espiritual por igual.

Yinyun (cap. VII). En medio del océano de la tinta, asentar firmemente el espíritu; ¡que en la punta del pincel se confirme y surja la vida! En la superficie de la pintura, efectuar la metamorfosis; ¡que en el seno del caos se instale y brote la luz! En este punto, aun cuando el pincel, la tinta, la pintura, todo, quedara abolido, el yo aún subsistiría, existiendo por sí solo. Pues soy yo quien se expresa mediante la tinta, la tinta no es expresiva por sí so-

la; soy yo quien traza mediante el pincel, el pincel no traza por sí solo. Doy a luz mi creación, no es ella quien puede darse a luz a sí misma.

El paisaje (cap. VIII). Detento la pincelada única, y por ello puedo abarcar la forma y el espíritu del paisaje. Hace cincuenta años, mi yo aún no había trabado conocimiento con los montes y ríos, no porque éstos fueran valores desdeñables, sino porque los dejaba existir por sí solos. Ahora los montes y los ríos me encargan que hable por ellos; han nacido en mí y yo en ellos. Busqué sin descanso cimas extraordinarias, hice bocetos de ellas; montes y ríos se han encontrado con mi espíritu, y su huella se ha metamorfoseado en él, de manera que finalmente equivalen a mí, Dadi.

De Shitao nos quedan varios autorretratos y algunos poemas en los que él se pinta. De los dos retratos que presentamos aquí (cuadros I y II), el primero es un dibujo fino y parejo; nos muestra a un hombre (a los treinta y tres años) de porte elegante, de mirada penetrante, con una visión lúcida de sí mismo que no excluye, sin embargo, cierta complacencia. El segundo nos lo muestra ya mayor, con un gesto huraño, casi salvaje, que acentúa la aridez de sus rasgos.

Por otra parte, sus poemas o inscripciones en los cuadros revelan una personalidad de múltiples facetas, que une a su inteligencia una viva sensibilidad, y a su espíritu atormentado, la desenvoltura.

Según dicen, el pintor Gu Kaizhi alcanzó antaño la triple perfección. Yo, por mi parte, alcanzo la triple locura: loco yo mismo, loco mi lenguaje y loca mi pintura. Sin embargo, busco la vía para alcanzar la verdadera locura.

El pincel «desnudo» en la mano, me río mirándote. De repente, me pongo a bailar, dando gritos extravagantes. Al oír estos gritos, el cielo se abre, inmenso; en medio de la cúpula celeste, brilla la luna, perla radiante, lejana, minúscula.

Pero hablo con mi mano, escuchas con tus ojos. Esto no le es dado a conocer al vulgo. Tú lo piensas también, ¿no es así?

Otoño. Tras una larga enfermedad. Un amigo viene con este papel para pedirme un cuadro. Pinto de un tirón diez pliegos. El papel está muy nuevo aún. Dentro de diez años o más, tal vez valga la pena contemplarlo.

Aquí, en esta montaña [pintada], cuando pasa el tigre, se huele el olor de la carne.

Como un león enfurecido que se aferra a la roca, o un caballo sediento que se precipita hacia el manantial, o aun una tormenta que se anuncia, inminente, cargada de nubes fulgurantes, estoy fuera de la realidad, fuera del mundo concentrándome, liberado... Ante lo que está contenido en el pincel, mis emociones, mis deseos, y que pasa por alto la tradición, los conocedores no dejarán de encogerse de hombros. Exclamarán: ¡Pero esto no se parece a nada!

Cuando pintaba este cuadro, me tornaba río primaveral mientras lo iba dibujando. Las flores del río se abrían llevadas de mi mano; las aguas del río fluían al ritmo de mi ser. En el alto pabellón que domina el río, el cuadro en la mano, grito el nombre Zimei. Al oír mis gritos mezclados con risas, repentinamente olas y nubes se amontonan. Desenrollo de nuevo el cuadro, y me hundo en la visión de lo divino.

Sin cabellos ni sombrero, tampoco poseo refugio donde huir de este mundo. Me transformo en el hombre dentro del cuadro, con una caña de pescar en la mano,

en medio de aguas y cañas. Donde, sin límites, cielo y tierra no son más que uno. (Cuadro X.)

Shitao pintó incansablemente la naturaleza en sus más variados aspectos: montañas, ríos, piedras, árboles, hojas y frutas, la luz cambiante de las estaciones, etcétera; pero conviene señalar el elemento que más que ninguno lo habita, lo obsesiona: las flores. Marca con ellas su deseo de unirse a ciertas figuras míticas y, por ende, su nostalgia de un mundo originario. Pues la simbolización de los elementos de la naturaleza, tal como se practica en la poesía y en la pintura chinas, tiene como función permitir que el hombre encuentre un espejo de sí mismo y, al mismo tiempo, tienda hacia ese algo más que constituye su misterio. De todas las flores que ha pintado (narciso, peonía, crisantemo, orquídea, loto...), las que ocupan el lugar central de su imaginario son, sin duda alguna, las flores del ciruelo. Vuelve de continuo a estas flores, a la vez tiernas y apasionadas, delicadas y tenaces, y que simbolizan también la pureza, pues crecen en plena nieve. Parecen encarnar su sensibilidad vibrante y, aún más sutilmente, su secreta sensualidad. Se identifica hasta tal punto con estas flores que no duda

en hacerse llamar «Ermitaño de las flores de ciruelo». Podemos decir que la constante interrogación del pintor sobre su identidad, y aun su sexo, halla en estas flores un eco íntimo. En 1685, a los cuarenta y cuatro años, maravillado por los ciruelos en flor en la campiña nevada de Nankín, Shitao pintó un largo rollo y compuso, en la misma ocasión, nueve poemas que llevan por título: *Odas a las flores de ciruelo.* Estos poemas, cargados de imágenes míticas y de alusiones personales, son difíciles de verter en otro idioma. Ofrecemos, de dos de ellos, una traducción casi literal que conserva la ambigüedad de los originales:

El estudio cubierto de nieve perfumada se abre a la niebla. Sin trabas ni cortapisas, la visión del hombre se libera. Segunda vigilia, al levantarse la luna, las ramas rozan la puerta. Se revelan algunas perlas; sus sombras acarician la escalinata. El poema, que vacila entre la silla y la cama, tarda en madurar. Arropado con pieles, cobijas, el hombre se hunde en el sueño. De pronto, el tañido de una campana atraviesa el humo del alba. Deseo de estar hundido en el fondo de la quebrada florida.

La escarcha y la nieve se dan en vano a enfriar estos ramos; ellos dejan estallar sus deseos ocultos. Troncos nu-

dosos, ramas erguidas, pulidos por los años. Corazón de vacuidad que vuelve a la edad inmemorial. Embrujado, el hombre confunde herrumbre y carne ardiente. Deslumbrado por mil gemas antaño caídas del cielo. ¿Cómo entonces reprimir los gritos que brotan? ¡Hombre y flor participan de la misma locura!

Shitao conservará hasta el fin de su vida su pasión por las flores de ciruelo. En 1706, a los sesenta y cinco años de edad, escribió:

Temor a contemplar las flores en el espejo de los demás. Vida errante, pensamiento tenso hacia lo infinito. ¿Qué más desear entre la tinta reseca y el pincel desnudo? En la carretera interminable, el viajero se lamenta a cada paso... Cuando el sol se oculta detrás de las murallas, se escuchan a lo lejos los cuernos de caza. Ojalá pudiera rodear con mis brazos el ciruelo en flor, yo que no poseo nada ya sino mi pelo cano.

La última imagen que quisiéramos conservar de la obra de Shitao es esta escena (cuadro XVIII), confusa y patética, en la que todo son manchas y puntos, como pétalos furiosamente abiertos o que remolinean en el aire, o como «olas de piedras» que

arrasan con todo. Cuando en un pintor la pincelada llega a ser un punto, lindamos con el misterio de la tentación del trazo hecho añicos, y aun del no trazo. No trazo o semilla para la siembra, según la fórmula del gran pintor moderno Huang Binhong: «Cada punto debe ser una semilla sembrada que siempre promete nuevos brotes».

Escuchemos una vez más a Shitao:

Cuando dibujaban las hojas de los árboles y los puntos que las salpican, los antiguos distinguían la tinta oscura y la tinta concentrada; proponían como modelo las formas de ciertos ideogramas como 分 , 个 , 一 , 品 , 儿 ; o bien las hojas de álamos, de pinos, de alerces, de sauces, o también las hojas colgantes u oblicuas, las hojas agrupadas, etc. Todo ello para recrear las tonalidades y el aspecto tembloroso de los bosques y de las montañas. Yo procedo de otra manera. En lo tocante a los puntos, distingo, según las estaciones, la lluvia, la nieve, el viento, el sol. Y según las circunstancias, el revés, el derecho, el *yin*, el *yang*. ¡Pues los puntos están vivos y son de una infinita variedad! Los que están impregnados de agua, o de tinta, animados por un solo aliento; los que están cerrados como un capullo, o ramificados, como entretejidos con hilos tenues; los que son vastos y vacíos, secos e insípidos;

los que vacilan entre tinta y no tinta, «blancos voladores» como el humo; los que ofrecen apariencia lisa o transparente, o quemada como laca. Aún quedan dos puntos [en chino se da el mismo equívoco] nunca revelados antes: el punto sin cielo ni tierra que cae, fulminante, como un relámpago: el punto luminoso, invisible, cargado de misterio en el seno de mil rocas y de diez mil cuevas. ¡Ah, la verdadera regla no tiene oriente fijo; los puntos se forman llevados del aliento![26]

Notas

[1] La primacía de la pintura es afirmada con fuerza en todos los tratados chinos. Entre los escritos de los historiadores del arte occidentales, citemos esta observación de P. Swann: «Los chinos consideran la pintura como el único arte verdadero»; y esta de W. Cohn: «Desde hace mucho tiempo, los chinos han considerado el arte pictórico como una de las manifestaciones más elevadas del genio creador del hombre, y su pintura es una suma de sus concepciones de la vida».

[2] Existe otro grado más, «fuera de categoría»: el *yipin*, «obra de genio espontáneo». En este caso también, se trata de exaltar el entendimiento innato entre el hombre y la naturaleza.

[3] La mayoría son tomadas de las siguientes obras: *Lidai Minghuaji*, de Zhang Yanyuan; *Tang chao minghua lu*, *Tuhua jianwen zhi*, de Guo Ruoxu; *Xuanhe huapu* y *Hua Jian*, de Tang Hou.

[4] *Huainanzi*, cap. 1: «Lo *sin forma* es el antepasado fundamental de los seres, como lo *sin nota* es el antecesor de las resonancias».

[5] Hemos estudiado este procedimiento en nuestra obra *L'Écriture poétique chinoise*.

[6] Granet, *La pensée chinoise*, pág. 464: «Según Xunzi, para eliminar el error, el *corazón* debe mantenerse vacío, unificado, en estado de quietud. Lo que él entiende por *vacío del corazón* no es el vacío extático, sino un estado de imparcialidad... El juicio debe versar sobre el objeto entero; tiene valor sólo si resulta de un esfuerzo de síntesis por parte del espíritu».

[7] Esta dicotomía noúmeno/fenómeno, por inadecuada que sea, nos parece que caracteriza mejor el pensamiento chino que la dicotomía trascendencia/inmanencia. Por noúmeno entendemos lo concerniente al origen, lo aún indiferenciado y virtual. Por fenómeno designamos los aspectos concretos del universo creado. Noúmeno y fenómeno no están ni separados ni en simple oposición; sin ser del mismo nivel, mantienen nexos orgánicos.

[8] En China, para designar la obra completa de un gran filósofo, a falta de un título particular, se utiliza generalmente el nombre mismo del filósofo. Así, la obra de Zhuangzi y la de Huainanzi se llaman, respectivamente: *Zhuangzi* y *Huainanzi*. La obra de Laozi se conoce con el título de *Daodejing* (Tao te king); pero, según la tradición y por comodidad, la llamamos *Laozi*.

[9] Sobre los comentarios históricos de este capítulo de Laozi, el lector interesado puede consultar nuestro artículo «Some Reflections on Chinese Poetic Language and its Relation to Chinese Cosmology», en *The Vitality of the Lyric Voice*, págs. 33-36 (Princeton University Press, 1986).

[10] Granet, *La pensée chinoise*, pág. 232: «Uno no es más que lo entero, y Dos no es más que el par. Dos es el par caracterizado por la alternancia del *yin* y el *yang*. Y el Uno, lo entero, es el eje,

que no es ni *yin* ni *yang*, pero que coordina la alternancia del *yin* y el *yang*: es el cuadrado central que no cuenta (tal como el cubo que, según dicen los autores taoístas, gracias a su vacío puede hacer girar la rueda)... A un tiempo unidad y par, lo entero, si se le quiere dar una expresión numérica, está presente en todos lo impares y, en primer lugar, en Tres (Uno más Dos). Tres, como veremos, vale como expresión apenas atenuada de la unanimidad».

[11] La mayoría de estos textos figuran en colecciones y antologías tales como *Wangshi shuhua yuan*, de Wang Shizhen; *Meishu zongshu*, de Deng Shi; *Zhonghuo hualun leibian* (ZGHL), de Yu Jianhua; *Hualun congkan* (HLCK), de Yu Anlan, y *Lidai lunhua mingzhu huibian* (LDLH) de Shen Zicheng. Indicamos aquí las páginas de los textos en ZGHL o HLCK o LDLH. Para los textos que no figuran allí, ver nuestra Bibliografía de obras chinas.

[12] HLCK, pág. 1.

[13] *Ibid.*, págs. 7-10.

[14] *Ibid.*, págs. 4-6.

[15] *Ibid.*, págs. 33-50.

[16] *Ibid.*, págs. 16-30.

[17] *Ibid.*, págs. 55-57.

[18] LDLH, págs. 228-230.

[19] HLCK, págs. 65-68.

[20] *Ibid.*, págs. 134-140.

[21] *Ibid.*, págs. 146-158.

[22] *Ibid.*, págs. 322-394.

[23] *Ibid.*, págs. 424-432.

[24] *Ibid.*, págs. 316-321.

[25] *Ibid.*, págs. 481-494.

[26] *Ibid.*, págs. 433-466.

[27] *Ibid.*, págs. 495-507.

[28] *Ibid.*, págs. 275-309.

[29] *Ibid.*, págs. 322-394.

[30] *Ibid.*, págs. 508-528.

[31] *Ibid.*, págs. 235-256.

[32] ZGHL, págs. 544-568.

[33] LDLH, págs. 607-618.

[34] En el curso de nuestro estudio, el énfasis estará puesto en la pintura paisajista, ya que el pensamiento estético se elaboró sobre todo a partir de ella. Precisemos, no obstante, que la pintura china aborda temas muy variados. Zhu Jingxuan, de los Tang, en su *Tangchao minghua lu* propone cuatro secciones (personajes, animales, paisajes y edificios). Bajo los Song, Liu Daochun, en su *Songchao minghua ping*, y Deng Chun, en su *Hua chi*, proponen respectivamente seis secciones (personajes, paisajes, animales, flores y pájaros, dioses y demonios, y edificios) y ocho secciones (dioses y demonios, personajes, paisajes, flores y pájaros, animales, edificios, frutas y verduras, escenas íntimas). Y el *Xuanhe huapu* desarrolla hasta diez secciones. Sin embargo, a partir del predominio de la pintura de los letrados, se asiste a un cambio del orden temático que se establece así: paisajes, flores y pájaros, personajes.

[35] Tomamos este calificativo, de origen inglés, de Joseph Needham. Ver *Science and Civilisation in China*, vol. I.

[36] Matisse, en *Écrits et propos sur l'art*, pág. 182, habla del eterno conflicto entre dibujo y color. Dice además: «En dibujo, aun en el trazado con una sola línea, podemos dar una infinidad de matices a cada una de las partes que encierra... No es posible separar dibujo y color... El dibujo es una pintura hecha con pocos recursos. Sobre una superficie blanca, con una plumilla y tinta, podemos crear volúmenes creando ciertos contrastes; cambiando la calidad del papel, podemos producir superficies suaves, superficies claras, superficies duras, sin poner sombras ni luces».

[37] Ello no excluye en modo alguno que, durante una ejecución, el pintor dibuje según la naturaleza; sobre todo cuando se trata de fijar los matices tonales de la atmósfera. Lo mismo ocurre con la pintura de personajes y animales.

[38] *Qiyun shengdong*. No ignoramos las múltiples interpretaciones suscitadas por este canon. Recordemos que se compone sintácticamente de dos grupos: grupo nominal y grupo verbal. El grupo verbal *shengdong* podría traducirse simplemente por «avivar y animar». En cuanto al grupo nominal *qiyun*, en lugar de la expresión «aliento rítmico», se podría recurrir a un compuesto coordinado «aliento-armonía». En esta acepción, la idea de aliento se refiere sobre todo al trabajo del pincel, mientras que la armonía sugiere el efecto de la tinta.

[39] Ver *Meishu congshu*.

[40] Matisse, en *Écrits et propos sur l'art*, dice: «Ya había notado en las obras de los orientales que el dibujo de los vacíos que dejaban alrededor de las hojas contaba tanto como el dibujo mismo de las hojas. Que entre dos ramas cercanas las hojas guarda-

ban mayor proporción con las de la otra rama que con las hojas de la misma rama». «Dibujo el olivo que veo desde mi cama. Cuando la inspiración se ha apartado del objeto, observo los vacíos que hay entre las ramas. Observación que no tiene relación inmediata con el objeto. De este modo, escapamos de la imagen habitual del objeto dibujado, del cliché "olivo". Al mismo tiempo, nos identificamos con el objeto.»

[41] P. Ryckmans, *Les «Propos sur la peinture» de Shih-t'ao.*

[42] Li Rihua (1565-1635) es un letrado de vasta cultura. Es autor de varias recopilaciones en las que trata temas muy variados. Sus opiniones sobre la pintura, diseminadas en sus recopilaciones, figuran en la mayoría de las antologías e impresionan por su precisión y agudeza.

[43] Matisse, en *Écrits et propos sur l'art*, observa también: «El color contribuye a expresar la luz; no el fenómeno físico sino la única luz existente, la del cerebro del artista. Requerido y nutrido por la materia, recreado por el espíritu, el color podrá traducir la esencia de cada cosa y responder al mismo tiempo a la intensidad del choque emotivo. Pero dibujo y color son ante todo sugestión. Deben provocar por ilusión, en el espectador, la posesión de las cosas. Un antiguo proverbio chino dice: "A medida que pintamos un árbol, debemos sentir que nos vamos elevando"».

[44] *Lunyu* de Confucio, cap. VI, 21.

[45] Esta idea se expresa en chino con la palabra *qingjing*, «sentimiento-paisaje».

[46] Sin embargo, la pintura clásica china ha descuidado el as-

pecto trágico de la vida humana: este aspecto lo ha asumido en cierta medida la pintura budista.

[47] Este binomio atañe a la representación de elementos que implican contrastes entre interior y exterior: montaña, roca, habitación humana. Con respecto a esta última, señalemos un hecho importante: en la tradición china no existen, prácticamente, «escenas de interior» cerradas. Todo interior se abre hacia el exterior, y una habitación es vista a la vez desde dentro y desde fuera.

[48] Estas inscripciones y poemas fueron recopilados y publicados muy pronto (en 1730) por Wang Yichen, con el título de *Dadizi tihuashiba*. En cuanto al texto de *Palabras sobre la pintura*, también fue publicado gracias a Wang Yichen en 1731. Entre las colecciones modernas donde figura la obra escrita de Shitao, señalemos ante todo *Meishu congshu*.

[49] Nombre dado al grupo de pintores del siglo XVIII que vivían en Yangzhou y se destacaron por su espíritu rebelde a las convenciones y por su individualismo a ultranza. Se trata de Zheng Xie, Jin Nong, Lu Pin, Li Fangyang, Wang Shishen, Gao Xiang, Huang Zhen y Li Shan.

[50] Es difícil evaluar el número exacto de los cuadros de Shitao actualmente conservados en el mundo, debido a la existencia de muchas falsificaciones. El conjunto de su obra pintada, compuesto de álbumes y de cuadros de mayor formato, puede dividirse en tres épocas: la de Xuancheng, la de Nankín y la de Yangzhou. Al respecto, se puede consultar con provecho la cronología de Shitao establecida por Fu Baoshi, y el catálogo de la

exposición «Shitao» organizada en 1967 por el Museo de Arte de la Universidad de Michigan.

[31] Sólo se sabe que *Palabras* fue escrito bastante tarde, hacia 1700; Shitao se acercaba entonces a los sesenta años.

[32] Por su aspecto abrupto y extraño, ciertos cuadros de Shitao se pueden comparar con los de su amigo Badashanren, otro pintor extravagante que vivió durante las dinastías Ming y Qing. Ver el cuadro XXVII de Badashanren.

[33] Rizos: líneas modeladas. Ver primera parte, cap. II.

[34] Ver el capítulo X.

[35] Recordemos, por otra parte, que la pintura de personajes constituye una importante categoría de la pintura china: particularmente, en la tradición religiosa, la representación de budas y de santos, de dioses y de demonios.

[36] Estas palabras del pintor se ilustran todavía mejor en su famoso cuadro *Diez mil salpicaduras* (Museo de Suzhou, China), cuyo raudo movimiento gestual prefigura la pintura abstracta moderna.

Bibliografía

A. Obras en idiomas occidentales

Acker, W., *Some T'ang and pre-T'ang Text on Chinese Painting*. Leyde 1954.

Beurdeley, Michel, *The Chinese Collector Through the Centuries*. Friburgo, Office du Livre.

Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih to Tung Ch'i-ch'ang*. Harvard Yenching Institute Studies, 1971.

Bussagli, Mario, *Chinese Painting*. Paul Hamlyn, Londres 1969.

Cahill, James, *Chinese Painting*. Albert Skira, 1960.

–, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty*. Weatherhill, Nueva York 1976.

Calvin, Lewis y Dorothy Brush Walmsley, *Wang Wei, the Painter-Poet*. Charles E. Tuttle Co., Tokio 1968.

Cheng, François, *L'Écriture poétique chinoise*, se-

guido por una *Anthologie des poèmes des T'ang*. Éd. du Seuil, París 1977.

Cohn, William, *Peinture chinoise*. Phaidon 1948.

Contag, Victoria, *Chinesische Landschaften*. Wi Klein, Baden-Baden 1955.

–, *Konfuzianische Bildung und Bildwelt*. Artemis Verlag, Zúrich 1964.

Damisch, Hubert, *La Théorie des nuages*. Éd. du Seuil, París 1972.

Dictionary of Ming Biography, Columbia University Press, 1976.

Elisseeff, Danièle y Vadime, *La civilisation de la Chine*. Arthaud, 1979.

Fourcade, François, *Le Musée de Pékin*. Éd. Cercle d'Art, 1964.

Franke, Herbert, *Sung Biographies: Painters*. Franz Steiner Verlag 1976.

Fu, Marilyn y Shen, *Studies in Connoisseurship*. Princeton University Press, 1973.

Granet, Marcel, *La Pensée chinoise*. Albin Michel, París 1968.

Gulik, R. H. van, *Chinese Pictorial Art*. Oriental Series XIX, Roma 1958.

Kan, Diana, *The How and Why of Chinese Painting*. Van Nostrand Rainhold Co., Nueva York 1974.

Larre, Claude, *Tao Te King* de Lao Tsu. Desclée de Brouwer, 1977 (traducción).

Lee, Sherman E. y Ho Wai-Kam, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dinasty.* Cleveland Museum of Art, Ohio 1968.

Leymarie, Jean, *Zao Wou-ki.* 1979.

Lin Yu-T'ang, *The Chinese Theory of Art.* William Heinemann, Londres 1967.

Liou Kia-Houai, *Les Œuvres complètes de Tchouang-tseu.* Gallimard, París.

Lowton, Thomas, *Chinese Figure Painting.* Freer Gallery of Art, Washington D. C. 1973.

March, B., *Some Technical Terms of Chinese Painting.* Baltimore 1935.

Matisse, Henri, *Écrits sur la peinture.* Hermann 1972.

The Painting of Tao-chi: Catalogue of an exhibition held at the Museum of Art, University of Michigan, 1967.

Petrucci, Raphaël, *Enciclopédie de la peinture chinoise.* Henri Laurens, 1918.

–, *Les peintres chinois.* Henri Laurens.

Pleynet, Marcelin, *Système de la peinture.* Éd. du Seuil, París 1977.

Rowley, George, *Principles of Chinese Painting.* Princeton University Press.

Ryckmans Pierre, *Les «Propos sur la peinture» de Shih-t'ao.* Institut belge des Hautes Études Chinoises, Bruselas 1970 (traducción y comentario).

Siren, Oswald, *Histoire de la peinture chinoise.* Éditions d'art et d'histoire, París 1935.

Sullivan, Michael, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy.* Thames and Hudson, Londres 1974.

Swann, Peter C., *La peinture chinoise.* Gallimard, París 1958.

Sze Mai-Mai, *The Tao of Painting.* Bollingen Foundation, Nueva York 1963.

Ts'Erstevens, Michèle, *L'art chinois.* Massin, 1969.

Venderstappen, Harrie A. (ed.), *The T. L. Yuan Bibliography of Western Writings on Chinese Art and Archeology.* Mansell, 1975.

Vandier-Nicolas, Nicole, *Art et Sagesse en Chine: Mi Fou.* PUF, París 1963.

Waley, Arthur, *An Introduction to the Study of Chinese Painting.* Ernest Bonne, Londres 1958.

Wen Fong, *Sung and Yuan Paintings.* Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1973.

Yoshiho Yonezawa y Michiaki Kawakita, *Arts of China.* Kondansha International Ltd., Tokio 1970.

B. Obras chinas
(Sólo indicamos los títulos mencionados en este libro)

Zhang Yanyuan, *Lidai minghua ji.*

Fu Baoshi, *Shitao shangren nianpu* (1948).

Xie He, *Guhua pinlu* (Renmin meishu chubanshe, Pekín 1962).

Xuanhe Huapu (Renmin meishu chubanshe, Pekín 1964).

Huang Binhong, *Huayulu* (Renmin meishu chubanshe, Shanghai 1960).

Guo Ruoxu, *Tuhua jianwenshi* (Renmin meishu chubanshe, Shanghai 1964).

Shitao, *Dadizi tihuashi ba* (Meishu congshu III, 10).

Tang Hou, *Huajian* (Meishu congshu III, 2).

Denz Shi, *Meishu congshu* (Shenzhou guoguangshe, Shanghai 1923).

Wang Gai, *Jieziyuan huazhuan* (shijie shuju, Shanghai 1922).

Wang Shizhen, *Wangshi shuhuayuan* (Taidong tushuju, Shanghai 1922).

Wei Duan, *Laozi benyi* (Shangwu yinshuguan, Taipei 1968).

Wu Chengyan, *Zhongguo hualun (shudian)* (Taipei, Taiwan 1965).

Yu Anlan, *Hualun congkan* (Renmin meishu chubanshe, Pekín 1960).

Yu Jianhua, *Zhongguo hualun leibian* (Zhongguo gudian yishu chubanshe, Pekín 1957).

Índice de cuadros

XIV Shitao, *Paisaje.*

XV Shitao, *Paisaje.*

XVI Shitao, *Paisaje*, Museo Guimet, París.

XVII Shitao, *El monte Lu*, Colección Sumitono, Oiso, Japón.

XVIII Shitao, *El río Amarillo.*

XIX Juran, *Paisaje*, Museo del Palacio de Taipei.

XX Guo Xi, *Árboles y rocas*, Museo del Palacio de Pekín.

XXI Liang Kai, *Pájaros y rama de sauce*, Museo del Palacio de Pekín.

XXII Anónimo, *Regreso bajo la brisa*, Museo del Palacio de Pekín.

XXIII Ma Yuan, *Bajo el pino*, Museo del Palacio de Pekín.

XXIV Anónimo, *Flor*, Museo de Shanghai.

XXV Wu Bing, *Bambú y pájaro*, Museo del Palacio de Pekín.

XXVI Anónimo, *Cangrejo y hoja de loto*, Museo del Palacio de Pekín.

XXVII Badashanren, *Pez y pato*, Colección C. A. Drenowatz, Zúrich.

BIBLIOTECA
DE ENSAYO

Últimos títulos publicados

Serie menor

Sloterdijk
Sobre la mejora de la Buena Nueva
Traducción de Germán Cano

Hérault de Séchelles
Teoría de la ambición
Traducción de Jorge Gimeno

Horace Walpole
El arte de los jardines modernos
Traducción de Francisco Torres Oliver

George Steiner
Cécile Ladjali
Elogio de la transmisión
Traducción de Gregorio Cantera

George Steiner
La idea de Europa
Traducción de María Condor

Ignacio Gómez de Liaño
Breviario de filosofía práctica

Giulio Camillo
La idea del teatro
Traducción de Jordi Raventós

Ismaíl Kadaré
Esquilo
Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde y María Roces

Gershom Scholem
Lenguajes y cábala
Traducción de José Luis Barbero Sampedro

Estela Ocampo
Cinco lecciones de amor proustiano

Charles Juliet
Encuentros con Samuel Beckett
Traducción de Julia Escobar

Gandhi
Sobre el hinduismo
Traducción de Agustín López y María Tabuyo

Tullio Pericoli
El alma del rostro
Traducción de María Condor

Benedetta Craveri
María Antonieta y el escándalo del collar
Traducción de María Condor

Darío Villanueva
La poética de la lectura en Quevedo

George Steiner
Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento
Traducción de María Condor

Horia-Roman Patapievici
Los ojos de Beatriz
Traducción de Natalia Izquierdo López

W. G. Sebald
El paseante solitario
Traducción de Miguel Sáenz

Antonio Gnoli y Franco Volpi
El Dios de los ácidos
Traducción de María Condor

John Dewey
Teoría de la valoración
Traducción de María Luisa Balseiro

Giorgio Colli
Platón político
Traducción de Jordi Raventós

ta ese sistema en la pintura a través de los escritos teóricos del célebre pintor Shitao (1641-1707). Cheng explica también al lector occidental la adscripción de este arte a la concepción taoísta, incorporando fragmentos de pintores y tratadistas chinos sobre elementos y momentos de la actividad pictórica.

François Cheng (China, 1929) es profesor del Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales de la Universidad París III. Traductor y poeta, ha publicado, entre otros: *Analyse formelle de l'œuvre poétique, d'un auteur des T'ang* (1970), *Le langage poétique chinois* (1975), *L'Espace du Rêve* (1980) y una monografía sobre el pintor Zhu Da (1986). En Ediciones Siruela ha publicado también *Cinco meditaciones sobre la belleza* (2007).

ISBN: 978-84-7844-769-5