



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Vacío, Arte y Devenir.
El Origen de la Producción Artística China
a través de la Caligrafía

D. César Antonio Velázquez García

2022



UNIVERSIDAD DE MURCIA

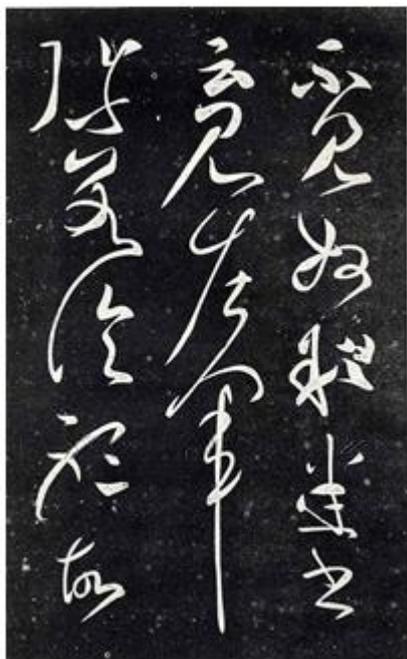
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Vacío, Arte y Devenir.
El Origen de la Producción Artística China
a través de la Caligrafía

Tutor y co-director: Salvador Rubio Marco
Director: José María Cabeza Laínez

D. César A. Velázquez García

2022



César A. Velázquez García

Tesis doctoral (2022)

VACÍO, ARTE Y DEVENIR

El origen de la producción artística china a través
de la caligrafía

1.	AGRADECIMIENTOS.....	3
2.	RESUMEN.....	4
3.	INTRODUCCIÓN.....	5
4.	EL NEGRO SUSTRATO DONDE GERMINA EL ARTE: ESCRITURA COMO MATERIA.....	6
	I. Introducción histórica a la escritura china.....	7
	II. La escritura china como imitación de los patrones universales: características semánticas.....	10
	a. El lenguaje escrito como vehículo de significación.....	15
	b. La oración como ausencia de movimiento y realidad.....	22
	c. Metáfora como revelación de la naturaleza.....	26
	III. Las herramientas que configuran el microcosmos: pincel y tinta.....	28
	IV. La extremidad del demiurgo.....	32
5.	EL CONTÍNUO FLUIR DE LA REALIDAD: RELIGIÓN COMO FORMA.....	36
	I. Breve introducción a la cultura China.....	37
	a. Daoísmo y confucianismo, la continua disputa.....	37
	b. La aparición del buddhismo.....	41
	c. Sincretismo como solución a la barbarie.....	43
	II. La inefabilidad del Buddhismo zen.....	46
	a. Ritualizar lo mundano.....	49
	b. El yo como separación entre sujeto y mundo.....	52
	c. El devenir como imposibilidad metafísica.....	55
	d. El peregrino no habita en ninguna parte.....	59
	III. El daoísmo a través de la continuidad vacío-plenitud.....	64
	a) El vacío como realidad en acción.....	64
	b) El vacío en el daoísmo.....	67

c)	El Taijitu y el vacío.	72
d)	El vacío y la vida humana	80
IV.	El zen, la nada y el vacío en “ <i>Los diez toros</i> ” (十牛)	81
6.	HILEMORFISMO ARTÍSTICO	90
I.	El aliento y el ritmo del cosmos: caligrafía	90
II.	La máxima expresión del vacío: la pintura china	91
a.	El paisaje en la dinastía Song	92
b.	Realidad pictórica: el microcosmos	105
c.	El único trazo.	107
d.	Aliento-Ritmo.....	109
e.	El paisaje en relación con el Wu xing (五行).....	110
f.	El hombre y el cielo	119
g.	La quinta dimensión	122
III.	La plenitud en la ausencia: la poesía china	123
a.	Elipsis del lenguaje	130
b.	Armonía y resonancia poética	138
c.	La “poesía visual”, la segunda dimensión del significado poético	142
7.	CONCLUSIÓN	144
8.	BIBLIOGRAFÍA	147

1. AGRADECIMIENTOS

“Para trascender en la vida, para ser de verdad, hay que ampliar horizontes, hay que cambiar de lugar”

(María Zambrano)

En primer lugar, e inevitablemente, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi director, el Dr. Joseph Cabeza-Laínez, por su incansable apoyo durante años, por entregarme una ínfima parte de su inagotable conocimiento con el que me sentía abrumado a la vez que inspirado durante la realización de esta tesis. Gracias por la confianza ofrecida desde el primer momento, por la orientación continua, la atención incansable a mis consultas y por dar un rumbo firme a este trabajo.

Asimismo, a mi tutor y co-director, el Dr. Salvador Rubio, por introducirme en el maravilloso mundo de la estética durante sus clases, y ser el único en ofrecerme la oportunidad de investigar un campo tan desconocido como este en la universidad de Murcia. También he de agradecerle a él que me empujara tras la realización de mi trabajo fin de grado a continuar con esta labor de investigación.

Por supuesto, la inspiración no surge de la nada, y un tema tan ajeno a mi como este debió de llegar de manos de alguien. Por ello quiero agradecer al Dr. Marcello Ghilardi de la Università degli studi di Padova, por ofrecerme durante aquel año de Erasmus en Padova un mundo de posibilidades en relación a la estética oriental en unas clases tan divertidas como interesantes.

Por supuesto, un trabajo de investigación como este también es el fruto del esfuerzo y el apoyo vital que nos ofrecen las personas con las que compartimos nuestra vida y que nos sirven día a día como fuente de energía inagotable.

A mis padres por la posibilidad de formarme, por la fuerza y la comprensión que siempre imprimieron en mí aún en los momentos en que quise tirar la toalla, porque muchas veces no fue fácil darles a vuestros hijos todo lo que os pedían, y aun así siempre lo hicisteis posible, si hoy estoy aquí es sin duda gracias a vosotros.

Y, por último, a mi familia elegida, mi pareja, Alejandra, sin la cual esto nunca hubiera sido posible, por ser mi bastón, mi manta y mi trapecio, por darme soporte vital y risas cuando en mi mente solo se alojaban palabras e imágenes que me impedían siquiera mantener una conversación contigo. Por alegrarte con mis logros y llorar mis fracasos como si también fueran tuyos. Pero, por encima de todo, por haberme dado ese último gran empujón para hacer de un sueño, finalmente una realidad.

A todos, Gracias.

2. RESUMEN

El presente trabajo pretende, con la dosis de objetividad que permita la materia, y mi capacidad para mostrarla, denotar la conexión existente entre un mero medio de comunicación como es el lenguaje escrito, o en este caso los caracteres chinos, y el surgimiento de un tipo de arte; a saber, el perteneciente a las dinastías centrales chinas desde Tang hasta el final de Song. La investigación parte del supuesto de que estos caracteres constituyen en sí mismos un lenguaje completo que puede ser entendido universalmente una vez que se domina una determinada gramática. Para ello nos valdremos de un símil aristotélico donde expondremos el hilemorfismo propio de las principales artes chinas, centrando nuestra mirada en la caligrafía, la pintura y la poesía.

Palabras clave: Ideograma, hilemorfismo, vacío, plenitud, poesía, caligrafía, devenir, microcosmos.

ABSTRACT

The present work aims, with a certain degree of objectivity, to demonstrate the connection existent between a deceptively simple means of communication such as written language, specifically Chinese characters, and the emergence of a certain type of art, namely that belonging to Chinese Central Dynasties from Tang to the end of Song. The research assumes that these characters constitute a whole Language in themselves that can be universally understood once a certain grammar is mastered. To that end, we

will use an Aristotelian simile where we will expose, hylomorphism, typical of the main Chinese arts, focusing on calligraphy, painting and poetry.

Keywords: Ideograph, hylomorphism, emptiness, aesthetics of the void, fulfilment, poetry, calligraphy, course, microcosm.

3. INTRODUCCIÓN

Lo prohibido, lo que se hurta a nuestra mirada y nuestro conocimiento, suele ir cargado de un especial atractivo. Lo diferente, lo lejano, lo desconocido emplea sus artes de seducción para focalizar nuestra atención. Para un peninsular que vive y siente en estos confines del Mediterráneo occidental, la niebla oriental siempre ha teñido la mirada de cierta atracción fatal con la que un lúdico destino se presta a jugar. Como el mismísimo Tucídides expresaba, “los seres siempre consideras admirable aquello que se encuentra más lejano en el espacio o en el tiempo y de lo que menos pruebas existen”¹.

Para que dicha exposición se nos haga más sencilla a ojos de un occidental, trataré de realizar símiles entre diferentes autores de filosofía “cercanos” a nuestro pensamiento, pudiendo de este modo tender un puente entre la filosofía occidental y oriental. Así mismo, toda la exposición quedará remarcada bajo un símil aristotélico donde materia y forma se unirán en una combinación hilemórfica única a nivel artístico.

En primer lugar, trataremos sobre la materia, el contenido potencia, es decir, la escritura. De ella obtendremos su clara determinación artística ya desde su nacimiento en conexión directa con los patrones que determinan el confluir de fuerzas naturales. El artista se convertirá aquí en la extremidad del demiurgo que mediante el uso del pincel organizará la materia caótica y dará forma a un microcosmos imagen del devenir originario.

Por otro lado, la forma determinará las reglas bajo las que esta materia se actualiza, enfocando la producción artística mediante un eje en continuo confluir que ligará la

¹ Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso V-VI*, Barcelona, Gredos, 2021, p. 203. Texto original en griego dice lo siguiente: “τὰ γὰρ διὰ πλείστου πάντες ἴσμεν θαυμαζόμενα καὶ τὰ πείραν ἥκιστα τῆς δόξης δόντα”

separación entre sujeto-objeto, la inexistencia de una metafísica en consecuencia de un devenir y la noción de vacío como guía de un complejo sistema de fuerzas.

Para finalizar expondremos los resultados de la confluencia entre materia y forma a modo de producción artística. El hilemorfismo se desarrollará aquí mediante la caligrafía, la pintura y la poesía.

4. EL NEGRO SUSTRATO DONDE GERMINA EL ARTE: ESCRITURA COMO MATERIA

“Signos grabados en conchas de carey y huesos de búfalo. Signos que ostentan las vasijas sagradas y los utensilios de bronce. Adivinatorios o utilitarios, se presentan ante todo como trazos, emblemas, actitudes fijas, ritmos visualizados. Porque es independiente del sonido e invariable, porque forma una unidad en sí, cada signo preserva la ventura de seguir siendo soberano y, con ser un mero soporte del idioma hablado: su desarrollo constituye una larga lucha por asegurarse la autonomía y la libertad de combinación. Desde el origen, se hace patente la relación contradictoria, dialéctica, entre sonidos representados y la presencia física tensa hacia el movimiento gestual, entre la exigencia de linealidad y el deseo de evasión espacial.”²

El poderoso carácter de independencia, que pasaría desapercibido en el propio lenguaje hablado por parte de la escritura china quedaba patente en esta bella introducción escrita por François Cheng en su obra *La escritura poética china*. Pero, ¿hasta qué punto esta independencia fonética de la lengua oral con respecto al escrito puede determinar algún cambio significativo en la producción artística?

El negro sustrato como decimos en el título es el carácter Xuan 玄 que se suele traducir por “misterio” aunque su etimología es muy compleja, baste decir que LaoZi 老

² Cheng, F., *La escritura poética china*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 11.

子, lo considera el origen de todas las cosas en la acepción XuanPin 玄牝 es decir “la misteriosa fémina”.

En este primer punto trataremos de analizar el origen histórico de la escritura china para, posteriormente, poder centrarnos en los principales aspectos expresivos que la caracterizan como óptima para un tipo de desarrollo artístico, consecuencia directa de su expresión escrita. Tomando aquí un sentido aristotélico de la idea, la escritura será nuestra materia prima, aunque no sea pasiva ni receptiva, el fundamento potencial sobre el que trabajaremos, el elemento bruto de individualización que debidamente organizado da pie a la creación de todo un cosmos de posibilidades.

I. Introducción histórica a la escritura china

Hablar de escritura china es impensable sin antes darle la debida importancia a su conformación histórica. La escritura sufrió gran cantidad de transformaciones que finalmente la configurarían tal y como hoy la conocemos. Esto permitiría que una gran parte de los ideogramas que componen el chino moderno no hayan variado desde los que ya se utilizaban en la antigüedad, aunque la mayor parte sí lo ha hecho y varias veces. Esto da lugar en parte a un tipo de lenguaje que perdura hoy día aun siendo una escritura con un fuerte carácter simbólico, a diferencia de otras escrituras arcaicas tales como la egipcia.

A fin de hacer referencia a la historia de la escritura china hemos de mencionar la significativa leyenda en torno a la figura de Cang Jie, ministro del emperador Shi Huangdi 始皇帝 (siglo XXVII a.c.). Esta leyenda pretende denotar una especie de origen mítico para los primeros caracteres chinos descubiertos, los cuales datan sobre el 1400-1200 a.c.

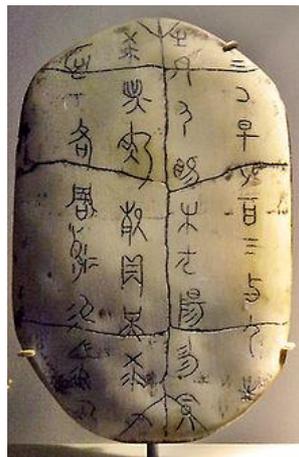
Según cuenta la leyenda el ministro Cang Jie estaba dotado de cuatro ojos. Dichos ojos le concedían un tipo de visión especialmente penetrante que le indujo, a partir de la observación de fenómenos celestes y naturales, constelaciones, seres de la naturaleza, sombras, así como el propio movimiento de todos estos fenómenos y las huellas de aves y otros animales, a clarificar la primera variante de escritura china que se dio en la historia.

Por supuesto se trata tan solo de una leyenda ya que es del todo improbable que la creación de la escritura se produjera de repente y de la mano de un único hombre (sin contar el

curioso detalle de los cuatro ojos). No obstante, de esta leyenda sí que podemos extraer una interesante hipótesis con respecto a la escritura: existe una innegable relación, ya desde su origen mítico, entre los caracteres propios de la escritura china y la naturaleza y sus fenómenos, relación que, por supuesto, podemos encontrar en las diferentes formas gráficas que componen la escritura, tanto en su nivel más arcaico, como actualmente, aunque de un modo mucho más estilizado. La búsqueda de un lenguaje oculto en la naturaleza es una obsesión que no reposa tan solo en oriente. Un curioso caso de ello se da en la ópera de Alban Berg, cuando el personaje de Wozzeck exclama ante el Doctor que le examina en la cuarta escena: ¡Las setas! ¿Ha visto las setas esparcidas por el suelo? Líneas, círculos, figuras ¡Oh quién pudiera leerlas!³

Escapando ya de concepciones místicas, los primeros vestigios que encontramos de escritura son denominados *jiaguwen*, 甲骨文, se trata de grabados adivinatorios sobre caparazones de tortuga, omoplatos de carnero o venado, etc., que se utilizaban en la corte real de la dinastía Shang (siglos XVI-XI a.c.), de hecho, tales adivinaciones se conocen como *plastrancia* o *escapulimancia* según el fragmente óseo empleado. El proceso consistía, por lo general, en grabar preguntas con algún tipo de objeto punzante sobre dichos elementos que posteriormente se depositarían sobre el fuego; el adivino leía las grietas y desprendimientos que se producían en los objetos avanzando de ese modo hacia una suerte de oráculo. Siendo este tipo de escritura aún muy primitiva, se puede apreciar un gran desarrollo y una cierta estandarización de la misma, lo cual lleva a pensar que existían otras escrituras aún más primitivas que, por desgracia, no nos han llegado.

4

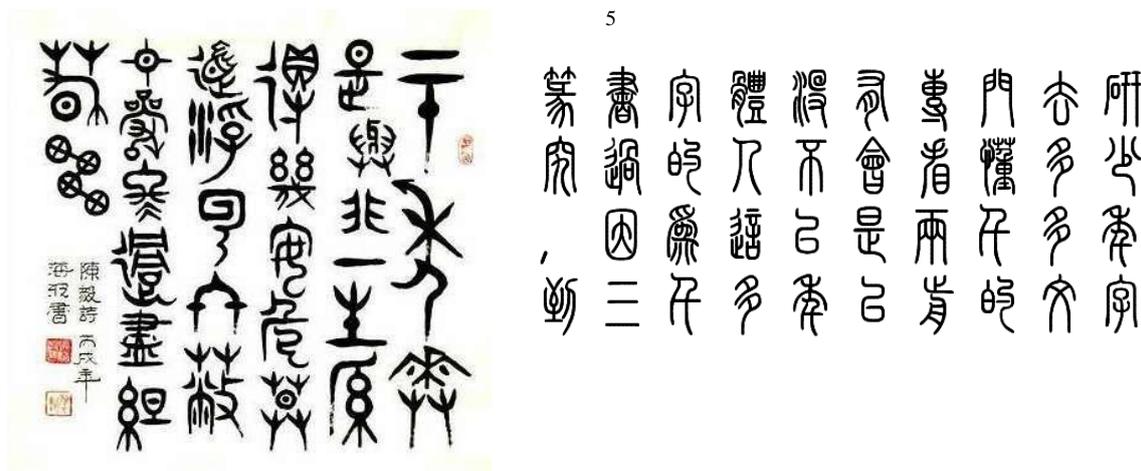


³ Die Schwämme! Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehen? Linien kreise... Figuren... Wer das lesen könnte!

⁴ Ejemplo de *jiaguwen* realizado sobre un caparazón. (Centro de estudios de Asia Oriental de Sevilla)

Tras esto, y a partir de la dinastía Zhou (S. XII-III a.c.) llegaría la escritura *Dazhuan* 大篆 o “sigilar mayor”, se trataba de una grafía sobre vasijas de bronce con motivos rituales. No obstante, se sustituyó el grabado a fuerza de punzadas por el uso de varillas de la planta *aquilea millefolia*. Los Zhou eliminaron las variantes y oficializaron las grafías. A pesar de ello, este tipo de escritura aún contaba con un fuerte carácter pictográfico (el pez, el niño, huellas de animales...). Tras la decadencia de los Zhou cada señorío comenzó a desarrollar su propia grafía.

Posteriormente, y con la llegada del reinado de Qin, se implantaría un imperio de carácter despótico en el 221 a.c. Los Qin pretendían reunificar el imperio y crear un nuevo y férreo orden, de modo que se unificaron los pesos, monedas, longitudes, ejes de los carruajes, etc. Del mismo modo, la escritura se reagrupó y dio pie a una nueva grafía que se apartaba ligeramente de su anterior corte picto-ideográfico, permaneciendo éste de un modo mucho más residual.



A la nueva escritura se la denominaría *Xiaozhuan* 小篆 y se caracteriza por unos trazos mucho más claros con rectas y curvas bien definidas. Se añade un elemento que continuará hasta hoy día: los caracteres, sean cual sea su número de trazos ocupan un espacio regular idéntico. Como se puede observar, el férreo carácter del imperio también impregna la configuración de la nueva grafía adoptada. Tal vez una de las más importantes aportaciones a esta nueva etapa es la valoración de los aspectos prácticos en detrimento de lo puramente religioso, lo que finalmente obligaría a extraer la escritura del

⁵ Ejemplo de *Dazhuan*. (Centro de estudios de Asia Oriental de Sevilla)

núcleo religioso/místico en el que se había encasillado, especialmente con respecto al aspecto de la adivinación. Estaríamos hablando así de una especie de secularización (o demótico) de la escritura. Por último, durante este periodo se ensalza el uso del pincel y se incorporan trazos más gruesos y finos, dando pie a que comience a surgir una escritura mucho más aproximada a la escritura moderna china.

Por supuesto, la escritura se va adecuando a la fonética con el paso de los siglos y los caracteres primitivos, ante la necesidad de ser nombrados, se van acomodando a una suerte de *moras* o unidades fonéticas mínimas que aún hoy perduran en el chino moderno y en otros lenguajes tales como el japonés y el sánscrito.

En el siglo III a.c. llegará de la mano de los escribas la llamada *escritura regular*. Debido principalmente a la inestabilidad del imperio y a la declaración de continuas guerras se crea la llamada auditoría. Aquí ya no hablamos de obras de carácter anónimo al servicio de los poderosos. Comienzan a denotarse el carácter del autor: poetas, calígrafos y pintores que firman sus obras dándose a conocer dentro del imperio. La escritura surgida de este periodo (*escritura regular*) experimentará un giro haciéndose aún más precisa que la de los escribas. Las curvas de la antigua escritura se vuelven angulosas, a la vez que también comienzan a observarse los ganchos y predomina el trazo recto, todo esto gracias al perfeccionamiento del pincel.

Finalmente, de la mano de la escritura regular surgirán a su vez dos tipos de escritura más: *Cursiva* y *rápida* (o de las hierbas, simulando los trazados de hierbas movidas por el viento). Comúnmente, los calígrafos solían destacar en sus obras con uno de estos estilos; no obstante, todo buen calígrafo debía ser capaz de cultivar los tres estilos principales y complementarlos entre sí.

II. La escritura china como imitación de los patrones universales: características semánticas

Se puede establecer que una de las grandes divergencias que han existido entre la sociedad oriental y occidental se encuentra en la fundamentación del lenguaje escrito de ambas. Esta afirmación se basa principalmente en la concepción del lenguaje occidental como un instrumento de fuerte carácter gestual y sonoro, que deriva posteriormente en

una representación a base de fonemas. En el lenguaje oriental, en cambio, la fonética se encuentra en un plano diferente del escrito⁶, donde el arte pictórico ha tomado la delantera. A su vez, la grafía utilizada en occidente supone un mero medio de expresión del lenguaje, mientras que en oriente se ha decantado más por la caligrafía, es decir, la belleza de la escritura. Si bien los primeros alfabetos semíticos mantienen un alto nivel pictográfico que algunos autores derivan hacia el trazo cursivo y estilizado del árabe.

A continuación, trataré de revelar los hechos por los que el lenguaje en oriente, y concretamente en China, ha apuntado hacia algo más que un simple vehículo de transmisión de ideas, esto es a la manifestación artística por excelencia:

“En China y en Japón escritura y pintura han sido siempre dos técnicas intrínsecamente relacionadas desde el punto de vista técnico, pero también del semántico”⁷

La formación misma de los ideogramas que caracterizan la caligrafía china modela el punto de vista que se despliega sobre las cosas concretas, la percepción de las realidades, atendiendo a los especiales rasgos que las caracterizan. Este desligamiento entre lenguaje y escritura mediante la asignación de sonidos (ya existentes en el lenguaje anterior a la escritura) a ideogramas, convirtiendo estos en ideo-fonogramas, ha permitido una completa y absoluta separación entre lenguaje escrito y hablado. Así mismo, y gracias a este atributo, los caracteres chinos han sido exportados y reutilizados en diferentes lenguas tales como el japonés, el vietnamita y el coreano, donde tan solo ha habido que asignarle un nuevo sonido, propio del idioma vernáculo, a la grafía existente. Sin embargo, este último hecho no resultaría tan sorprendente, pues lo mismo ocurre con las grafías latina, cirílicas o persa (al menos las escritas con lenguas árabes) que se siguen utilizando para expresar lenguajes diferentes de aquél que les dio origen, como el español o la versión vietnamita moderna atribuida a Alex Rhodes, llamada *quoc ngu*. En cambio, el maltés que es un idioma derivado del árabe tunecino se escribe con alfabeto por la

⁶ Aunque ya aclaramos en el capítulo anterior que lógicamente existe una paulatina necesidad de “nombrar” los pictogramas.

⁷ Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 2013. pp.90. “In Cina e in Giappone scrittura e pittura sono state da sempre due tecniche intrinsecamente connesse, dal punto di vista tecnico ma anche da quello semántico” (traducción propia).

influencia europea. En ocasiones como en el serbio, un mismo autor puede escribir un libro tanto en alfabeto latino como en cirílico, como puede comprobarse en cualquier paseo por las librerías y bibliotecas de Belgrado.

Por otra parte, y sin ánimo de profundizar demasiado en este momento, debemos recordar la teoría romántica de F. Schlegel sobre el “arabesco”⁸ (arabeske), que pasa biunívocamente de la literatura a la pintura designando en principio aquello que hoy calificaríamos como grotesco en la decoración, sobre todo en elementos foliados de paramentos y fondos, pero posteriormente llega a convertirse en género literario, pictórico y a veces musical.

A pesar de ello, los recientes descubrimientos paleográficos y sobre todo la llamada esfinge de Serabit-el-Khadim, indican que la escritura semítica era pictográfica en su origen. Ese origen parece haberse olvidado más rápidamente que en China.

Entrando en aspectos más funcionales y semánticos, al hablar sobre caracteres chinos podemos distinguir entre simples y complejos. Los caracteres simples a su vez pueden subdividirse en pictogramas e ideogramas. Los pictogramas se caracterizan por su simplicidad, son los más antiguos y simbolizan dibujos esquemáticos de fenómenos o seres naturales:

人 女 子 日 月 山 木 水

A diferencia de los pictogramas que no son divisibles, los ideogramas son creados mediante la unión de varios pictogramas o la unión de un pictograma y un indicador. Un ejemplo de ideograma sería la palabra rey (wang), representada del siguiente modo”: “王”. $\bar{\text{一}}+\text{土}=\text{王}$. Este ideograma hace referencia a la figura del rey, que es nexa vivo entre el cielo y la tierra, como se puede observar. A diferencia de la simplicidad que radica en un pictograma que sencillamente representa una imagen del fenómeno en cuestión, el ideograma tiende a una mayor abstracción.

⁸ Schlegel, F., *L'Arabesque: La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum (Monde germanique)*, París, PU Paris-Sorbonne, 2006.

Cabeza-Laínez postula que en realidad se trata de ecuaciones semánticas, pues en ellas pueden darse las principales operaciones aritméticas, tales como adición, substracción, multiplicación e incluso división.⁹ Es decir, que la escritura china ha tendido más a una abstracción de tipo matemático que a la que se da por la propia depuración de la forma.

Cheng expone en su obra *La escritura poética china* la importancia de una conexión entre la escritura y el universo, favoreciendo de este modo que dicha escritura no se sustente tan solo en el lenguaje hablado, sino que vaya más allá y represente el mismo cosmos a nivel micro.

“Los caracteres simples, que buscan significar de por sí, llaman la atención por su aspecto gestual y emblemático; y aun en los casos en que se usan como elemento meramente fónico, se los asocia de todos modos con un sentido. Eliminar lo gratuito y lo arbitrario de todos los niveles del sistema, un sistema semiótico que radica en una relación íntima con lo real, de modo que no haya ruptura entre signos y mundo y, por ende, entre los seres y el universo”¹⁰

Existen también caracteres más complejos como los ideo-fonogramas. Los ideo-fonogramas constan de la unión de un pictograma que actúa como una raíz o radical, cuyo objetivo es dotar de un sentido concreto al carácter, con otro elemento arquetípico de funciones diversas. Existen un total de 214 claves, mujer, hombre, sol, árbol, peces, agua, fuego, etc.

Mientras que el carácter se encarga en ocasiones de añadir la fonética, como vimos en el caso de las unidades fonéticas o moras, la clave otorga el sentido. Por ejemplo, todas las palabras que designan referentes naturales utilizarán la clave “árbol”. Así mismo, la clave “sol” hace referencia a todo lo que implique luz o ausencia de ella. Por ejemplo, la

⁹ Cabeza-Laínez, Joseph. *La Visión y la Voz. Arte, Ciudad y Cultura en Asia Oriental. España*, Ediciones UcoPress, 2019.

¹⁰ Cheng, F., *La escritura poética china*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 13.

palabra ilustración, o civilización, se compone de los caracteres sol y luna 日+月=明 (ch. Meng, jp. Mei)

Este sistema también posee un rasgo que hoy se nos antoja discriminatorio sobre los géneros: la clave “mujer” es utilizada para designar todas aquellas características que impliquen cierta “feminidad”, así como carencias atribuidas a las féminas tales como la debilidad. Un ejemplo claro de esto sería la palabra compañero: (伴) se trata de un carácter complejo formado por la clave “hombre” y el carácter simple “ban” cuyo significado es mitad. Al depender el sonido del carácter, como es obvio, se produce una gran cantidad de homofonía tan solo diferenciada por el tono en chino e indiscernible en japonés. La unión de la clave hombre y la palabra mitad vendría a hacer referencia a algo así como la “otra mitad”, es decir un compañero. Se puede observar que, como bien refería Cheng anteriormente, los caracteres buscan significar de por sí, eliminando por completo el carácter arbitrario. Por esta razón, los misioneros europeos, vinieron a asemejarlos con una suerte de lenguaje natural, proteico, que habían buscado en vano filósofos tales como Avenarius.

Volviendo a la cuestión principal, este sistema de ideo-fonogramas permitiría crear un amplio léxico mediante la combinación de caracteres ya existentes, como ocurre en los lenguajes moraicos. Es más, la mayoría de los caracteres utilizados hoy en día son los mismos que se utilizaban en la antigüedad. Esto ha permitido, en ciertos casos a esta lengua evolucionar a pesar de su relativa pobreza fonética, e ir añadiendo nuevas palabras sin necesidad de incorporar una simbología renovada.

“Este sistema de escritura –y la concepción del signo sobre la cual estriba- condicionaron en China un dilatado conjunto de prácticas significantes, entre las cuales se cuentan –además de la poesía- la caligrafía, la pintura, los mitos y, en cierta medida la música. La influencia de un lenguaje concebido ya no como un sistema denotativo que «describe» el mundo, sino como una representación que organiza las relaciones y provoca los actos de significación. No solo porque la escritura sea el vehículo de todas estas

prácticas, sino sobre todo porque ella es el modelo que obra en el proceso que la constituye como sistema”¹¹

a. El lenguaje escrito como vehículo de significación.

“La escritura china, pues, no reproduce sonidos, sino evoca ideas. Estas ideas, cuando se unen para escribir una frase, mantienen su independencia. La frase china adquiere entonces el aspecto de un mosaico. Consecuencia de ello son la inevitable indeterminación de los diversos detalles de la escritura de cada frase, una clara tendencia a la abstracción y a lo absoluto, además de gran objetividad, carácter reflexivo, estructura analítica, precisión, concisión y aspecto estático.”¹²

El objetivo que me propongo a continuación es tratar de explicar por qué la lengua china posee en sí una capacidad de significación que, más allá del simple denotar o referir la realidad, la refleja, la constituye y la acompaña. Precisamente de ahí recibe su poder evocador a la hora de proyectarla artísticamente, ya sea a modo de caligrafía o de poesía.

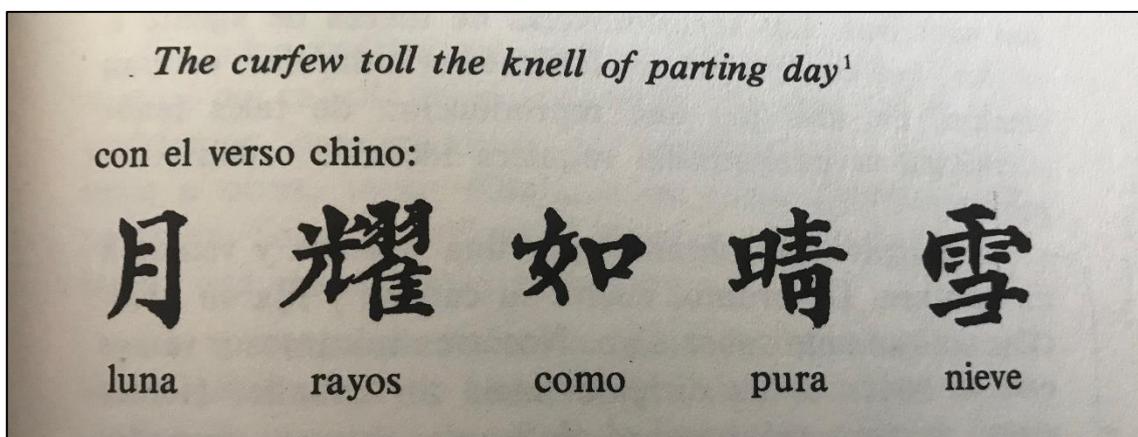
Aunque en última instancia, lo que pretendemos es analizar la poesía, es absolutamente necesario un breve análisis del lenguaje. Dado que nos encontramos ante un lenguaje formalmente tan ajeno al nuestro como es el chino, que no admite ningún tipo de flexión o sufijación de la unidad conocida como morfema o palabra, este encierra en sí unos niveles de significación que permanecerían completamente invisibles o ajenos a nosotros, de no ser por la profusa utilización de los caracteres. Resulta admirable la versatilidad demostrada por una lengua que ha permanecido intacta durante tantos siglos y que ha sido capaz de adaptarse al cambio del tiempo sin perder un ápice de aquellas raíces que la convirtieron en la materia con la que toda una producción artística se nutriría.

¹¹ Cheng, F., *La escritura poética china*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 13.

¹² Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 16. Concretamente, este fragmento ha sido extraído del prólogo escrito por Ezra Pound al inicio de la obra.

Para tratar de explicar las capacidades de este lenguaje, tomaré prestado un ejemplo de Fenollosa en su obra *El carácter de la escritura china como medio poético*¹³, y más concretamente un verso del poeta inglés Thomas Gray y un verso chino:

14



月 耀 如 晴 雪

Podríamos considerar que la poesía, como la música, es un arte temporal de encadenamiento de sonidos o en su defecto, fonemas, pero ¿cómo podría un lenguaje semipictórico tratar de asimilar esta temporalidad mediante el uso de caracteres? En primer lugar, podríamos decir que los caracteres chinos, al igual que los fonemas utilizados por Gray, ocurren en un cierto orden, una encadenación de sonidos/imágenes que nos permite comprender la significación, pues el carácter, al igual que el fonema, pueden ser vistos y leídos silenciosamente por el ojo, pero, añadiendo un hecho particular más allá del sonido atribuido, estos significan por sí mismos en el más puro silencio de su imagen.

El carácter posee una temporalidad única, una forma de encadenar imágenes como si de una acción agente movida por la subjetividad se tratase. La reproducción de los hechos naturales requiere que la imaginación repita dichos hechos en idéntico orden al temporal. Expondré el siguiente ejemplo del autor para clarificar lo que estoy enunciando:

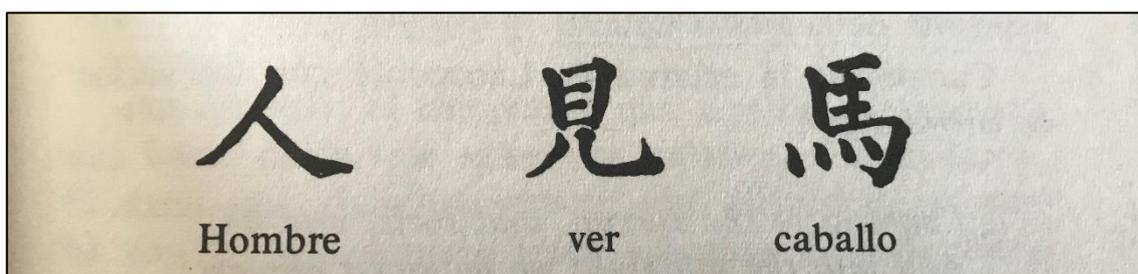
¹³ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 31.

¹⁴ Imagen extraída de: Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001.

“Supóngase que miramos por una ventana y vemos a un hombre. De pronto, vuelve su cabeza y fija su atención activamente sobre algo. Nosotros miramos y vemos que su visión se ha dirigido hacia un caballo. Hemos visto, primero, al hombre antes de actuar; segundo, mientras actuaba; tercero, el objeto hacia el que dirigía su acción. En el habla dividimos la rápida continuidad de esta acción y de su imagen en tres partes esenciales en el orden lógico, y decimos: Man see horse”¹⁵

Encontramos toda una sucesión temporal de hechos, miradas y perspectivas, todo desde una posición completamente subjetiva, donde el mismo sujeto es el agente de dicha historia. Pero, ¿sería posible exponer todo esto sencillamente mediante el uso de caracteres?

16



人 見 馬

Encontramos aquí tres símbolos cuyo fundamento no es el sonido representado por los caracteres chinos “hombre”, “ver” y “caballo”. Los ideogramas chinos representan ideas o elementos observables en la propia naturaleza. El signo occidental sencillamente refiere a un elemento natural de manera completamente arbitraria, no existe una relación natural entre la cosa y el signo, aunque sí la pudo haber en origen hace milenios, pero se ha perdido completamente. El sistema ideado por los chinos difiere de esta idea de arbitrariedad, o si se quiere abstracción, de la referencia: lo que se pretende es usar una forma natural que vaya más allá de la convención. Si observamos atentamente la imagen,

¹⁵ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 32.

¹⁶ Imagen extraída de: Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001.

veremos al hombre, moviéndose sobre sus dos piernas; tras ello, el ojo de este que también se encuentra en movimiento representado sutilmente por dos piernas en posición de avanzar, ciertamente un dibujo esquemático, en ocasiones pueril, pero que una vez observado e interiorizado resulta difícil de olvidar; por último, el caballo sobre sus cuatro patas. Lo que este conjunto aporta es el dinamismo, la idea de una acción que se continua y que precisamente nos transmite ese movimiento, movimiento que un cuadro o una fotografía serían incapaces de transmitir.

Añadido a esto, el carácter tiene la virtud de trasladarnos por una suerte de túnel del tiempo para atisbar el significado de conceptos aún en vigor hace miles de años, como, por ejemplo, el descanso, para los antiguos chinos, se representaba como una persona a la vera de un árbol.

Centrémonos ahora en la capacidad de trasmisión de una palabra china aislada más allá de una oración y la consecución de estas. Cómo vimos anteriormente, las formas más primitivas de estos caracteres eran completamente pictóricas, es decir, representaban estados, cosas acciones o procesos. Esta representación no ha desaparecido nunca aún en sus diversas modificaciones, el carácter, aún en su gran número de ideofonogramas, o incluso como radical, sigue poseyendo esa característica que deja de lado la pura significación de un hecho estático para representar un cambio, un proceso, el movimiento. El gran problema que observó Nietzsche en nuestro lenguaje queda completamente solventado aquí. En *El ocaso de los ídolos* dice este autor:

“Por su origen el lenguaje pertenece a otra época de la forma más rudimentaria de la psicología: caemos en un fetichismo grosero cuando tomamos conciencia de los supuestos básicos de la metafísica del lenguaje, o, por decirlo más claramente, de la razón. Ese fetichismo ve por todos los lados a gentes y actos: cree que la voluntad es la causa en general; cree en el «yo», que el yo es un ser, una sustancia, y proyecta sobre todo la creencia en el yo como sustancia. Así es como crea el concepto de «cosa». El ser es añadido mediante el pensamiento y se le introduce subrepticamente en todas las cosas como causa; el concepto de «ser» se sigue, deductivamente, del concepto de «yo». A la base está ese

enorme y fatídico error de que la voluntad es algo que produce efectos, de que la voluntad es una facultad. Hoy sabemos que no es más que una palabra... Mucho más tarde en un mundo mil veces más ilustrado, los filósofos tomaron conciencia muy sorprendidos de la seguridad y de la certeza subjetiva en el manejo de las categorías de la razón; sacaron entonces la conclusión de que tales categorías no podían proceder de algo empírico; todo lo empírico, decían, está efectivamente en contra de ellas...”¹⁷

Como vemos en este fragmento, Nietzsche culpa a la tradición metafísica occidental de usar el lenguaje como “*abogado defensor*”,¹⁸ permitiendo este que los conceptos metafísicos perduren como una realidad que se antepone a lo empírico. Tal vez si Nietzsche hubiera tenido contacto con las lenguas ideográficas se hubiera llevado una grata sorpresa. El lenguaje escrito chino, no solo carece de la estaticidad que el autor asimila al concepto en sí, el carácter es expresión de movimiento, de cambio, de un mundo donde el dinamismo es el elemento esencial para comprenderlo. Por otro lado, la crítica que lleva a cabo culpa a estos conceptos de anteponerse a la realidad empírica, suplantándola y generando una nueva realidad suprasensible a la que, de manera inherente, el ser humano llega mediante el uso del lenguaje. Es precisamente aquí donde el carácter añade un nuevo matiz, el carácter es una copia pictórica de la sensibilidad, una representación de cosas o estados, una ilustración de puro carácter simbólico que pretende representar el conjunto de la realidad en su máxima expresión de dinamismo.

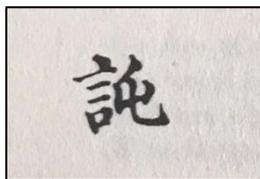
Pero además el significado incluso numérico y matemático del Aleph-Beto, es decir, de las letras se encuentra en la base de las partes de la Cábala, sobre todo del Noctariquon y también de ciertas versiones del Zohar (resplandor) como la compuesta en Toledo por Moisés de León. De nuevo no deseamos iniciar un debate elusivo, pero fue quizás el exceso de germanismo lo que le llevó a tal apreciación desenfocada rehuendo otras tradiciones de ciencia a través del lenguaje.

¹⁷ Nietzsche, F. *El ocaso de los ídolos*, Madrid, Edimat Libros, 2005, pp. 58-59.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 58.

¿Pero cómo logra un carácter aislado expresar este dinamismo en ausencia de una oración? Veamos a continuación los siguientes ejemplos.

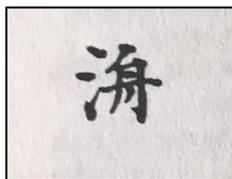
19



訛

En este primer ideograma se nos presenta (de izquierda a derecha) una boca de la que van saliendo diferentes sonidos que flotan en el aire, seguido de una raíz que está creciendo con gran dificultad. El objetivo es crear un hecho, o más que un hecho, un proceso, una realidad cambiante mediante la unión de elementos observables empíricamente. Este caso concreto hace referencia a un modo de hablar confuso, balbuceante o de difícil comprensión. La poética se esconde en un hecho tan trivial como la transmisión escrita. La metáfora surge como medio de comunicación, dos imágenes que unidas dan como resultado una nueva idea.

20



滂

Un segundo ejemplo son las gotas de agua salpicando junto a un barco. El barco que se mece sobre el mar emite ondas sobre el agua. Onda es la palabra que aquí se pretende presentar, de nuevo, cargada de poética y dinamismo.

¹⁹ Imagen extraída de: Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001.

²⁰ Imagen extraída de: Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001.



東

Hemos hablado anteriormente de que las metáforas chinas son reutilizadas con cierta asiduidad, y es que el lenguaje se presta al uso de ciertos simbolismos como método de transmisión metafórica. El siguiente es uno de esos símbolos. Se trata de un sol surgiendo de entre las ramas de un árbol y representa el este. Curiosamente recuerda mucho a la forma en que en chino se escribe Japón (日本), a la izquierda el carácter que hace referencia al sol, seguido de un árbol naciendo, es decir, el lugar del que el sol es original, de donde nace al este de China, el país del sol naciente, Japón.

Vemos que la escritura china encuentra un camino muy curioso para la expresión como vehículo de significación natural, como imitación de patrones. El lenguaje chino entiende que el aislamiento no ocurre en la naturaleza, de ahí que la substancia (*ούσία*) como ente aislado no se pueda dar en este lenguaje. Para el calígrafo que imita aquello que puede observar no existe el hombre puro, aislado. La realidad son puntos de encuentro, intersecciones de acciones y situaciones instantáneas, que, ausentes de este carácter dinámico, dejan de representar y se convierten en meros títeres vacíos.

No obstante, el lenguaje arcaico raramente utiliza los pronombres personales y tampoco hay conectores entre los predicados, lo cual daría pie a otro tipo de digresiones que exceden el objetivo de esta tesis.

El observador empírico contempla el mundo, ve el hombre, la acción y lo encadena en una sucesión fluida. Se trata de una visión global, no categorial centrada en una división de la realidad. En su famosa *Crítica de la Razón Instrumental*, Horkheimer habla precisamente de esta necesidad humana (occidental) por categorizar, separar, aislar y no comprender la realidad como un todo que interactúa.

²¹ Imagen extraída de: Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001.

“El intelecto humano, que tiene orígenes biológicos y sociales, no es una entidad absoluta, aislada e independiente. Sólo fue declarado como tal a raíz de la división social del trabajo, a fin de justificar esta división sobre la base de la constitución natural del hombre”²²

Por supuesto, aquí no hacemos referencia a una visión historicista de la realidad, sino a huir de lo estático y aislado. Posteriormente en un breve análisis del Daoísmo y el Buddhismo veremos cómo esta idea, ya presente en el lenguaje, se continua, ayudando precisamente a que el producto estético surgido sea una concatenación de realidades en continuo fluir, un todo unificado, pero independiente, pues entendemos tanto el ser como el no-ser como una sucesión sin la que uno no puede ser comprendido sin el otro, es decir, en un armónico desequilibrio donde Yin y Yang se entrelazan y suceden. Como en aquel “hombre ve caballo”, donde los elementos carecen de sentido y sucesión si no es comprendido como un todo bajo esa mirada silenciosa del lector, por supuesto, la ausencia de nexos en el lenguaje clásico antes comentada también ayuda a que se de esta sucesión natural.

Procede también recordar aquí que la palabra *Dao* quiere decir precisamente Naturaleza, y la palabra *De* es la verdad, por lo tanto, el *DaoDeJing* sería simplemente el tratado acerca de la Verdad de la Naturaleza, con todas las nociones similares a los presocráticos que esto conlleva.

b. La oración como ausencia de movimiento y realidad

Sin caer en un análisis extremadamente lingüista, es interesante centrar nuestra atención en “la oración”. Asumimos que para que una lengua sea completa debemos tener una oración coherentemente estructurada. No obstante, el mismo Fenollosa se plantea hasta qué punto esta oración de claro origen lógico-medieval representa plenamente la realidad cambiante.

²² Horkheimer. M., *Crítica de la razón instrumental*, Buenos aires, Sur, 1973, p. 52.

“[...] oración como unión de un sujeto y un predicado, el gramático cae en la pura subjetividad. Nosotros lo hacemos todo; se trata de un malabarismo privado entre nuestra mano derecha y nuestra mano izquierda. El sujeto es aquello acerca de lo que yo voy a hablar; el predicado es aquello que yo voy a decir de él. Según esta definición, la oración no es un atributo de la naturaleza: es un accidente del hombre en tanto que animal que habla.

Si realmente fuera así, no habría verificación posible de la verdad de una oración. La falsedad sería plausible como la verdad. El discurso no implicaría convicción”²³

Según analiza Fenollosa, el pensamiento aquí se entiende como abstracciones por conceptos que poco o nada hacen referencia al mundo inmediato. La verdad se encuentra suspendida en función de que estas propiedades o cualidades realmente se encuentren contenidas en los hechos concretos. Ocurre aquí que la naturaleza queda totalmente desestimada, como si de un peón se tratase. ¿Hasta qué punto, citando a Wittgenstein en su *Tractatus*, realmente la estructura de la realidad se corresponde con la estructura del lenguaje?²⁴

Analicemos por ejemplo la oración transitiva china. Precisamente la omisión de las partículas y el hecho de que no sea una lengua declinable le da un contenido natural de poesía dramática. Una lengua declinable, o al menos flexiva, como el latín o el alemán tienen una dependencia de sufijos e indicadores para determinar el agente, el objeto. En el verbo árabe no sólo aparecen sufijos, sino afijos a fin de indicar las personas. En cambio, en el chino no existe nada excepto el orden de las palabras, es aquí un verdadero orden natural, una estructura que encaja perfectamente con el orden de los hechos, pues sencillamente se limita a imitarlos.

Así mismo, la oración puede tornarse negativa. Obviamente la negación existe en el chino igual que en cualquier otra lengua, pero merece la pena hacer un pequeño trabajo

²³ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 37.

²⁴ Wittgenstein. L., *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 2012. Prólogo de Bertrand Russell en el que expone: “Para que una cierta proposición pueda afirmar un cierto hecho debe haber, cualquiera que sea el modo como el lenguaje esté construido, algo en común entre la estructura de la proposición y la estructura del hecho”

de arqueología del lenguaje. El uso de una oración negativa parecería dar la razón a los lógicos del lenguaje. No obstante, al observar los hechos naturales no encontramos negaciones. La naturaleza no niega, todo movimiento, aunque en apariencia sea negativo introduce fuerzas positivas. Lo interesante del chino es que podemos observar las claves originales del lenguaje, pues aún se encuentran en la lengua actual, y precisamente en estas claves encontramos cómo ideas, en origen positivas (obtenidas de la observación natural), se han ido convirtiendo en negativas por la economía del lenguaje. Así, por ejemplo, el signo de “estar perdido en el bosque”, se relaciona con un estado de no-existencia, pero se expresa en positivo, del mismo modo que ocurre con muchos otros verbos. También el adverbio es casi inexistente o imperceptible en textos arcaicos.

Nos encontramos aquí el origen de una idea que trabajaremos posteriormente, y es la imposibilidad de una metafísica que se origina precisamente en el lenguaje y se extiende hasta el pensamiento (forma) y el arte. El ser y el no-ser son una continuidad, una sucesión, y su más primitivo antecedente es el lenguaje el cual, como reflejo de los hechos naturales, carece de formas negadas, siendo la negación más bien la vacuidad; la realidad es una transformación constante donde todo lo que deja de ser lo hace para volver a ser.

De hecho, en el DaoDeJing, leemos:

反者道之动，

弱者道之用。

天下万物生于有，有生于无。²⁵

Dice Fenollosa al respecto:

²⁵ Traducción: *Volver al principio he aquí lo propio del Dao (naturaleza), La debilidad, es lo que corresponde al Dao, La mirada de cosas bajo el cielo, vienen del ser, pero el ser viene del no ser.* LaoZi, *DaoDeJing* (La verdad de la naturaleza), Madrid, Trotta, 2012. Cap. X

“Cómo la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, dado que cosa y acción no están formalmente separadas. La lengua china, pues, desconoce la gramática. Solo posteriormente los extranjeros, europeos y japoneses, han empezado a torturar esta lengua vital forzándola para que se adecuara a sus definiciones.”²⁶

Pondré un ejemplo tratando de clarificar esto; las traducciones, bien sea simplemente de prosa, pero aún más en poesía, carecen de la fuerza ilustrativa que es capaz de mostrar la escritura china. Digamos por ejemplo que tratamos de traducir un poema donde aparece la palabra “brillo”, aunque dentro del campo semántico también podríamos hacer referencia a su “luminosidad”, o sencillamente su “cualidad para brillar”. Por supuesto cualquiera de ellas nos daría un significado parcial del carácter “明”. Este ideograma es la unión de los caracteres simples “sol” y “luna”, no hay confusión respecto al significado real, pues hace referencia directa a los dos astros más brillantes sobre nuestras cabezas, la carencia de tiempos, de modos, de género, la ausencia total de concreción morfológica, pues no trata de un nombre, ni un verbo, tampoco un adjetivo, da como resultado un pensamiento que precisamente huye de la abstracción y se centra en la concreción del hecho empírico. Aquí, quizá, reside el gran poder de la lengua ideográfica, pues el poeta posee la plena voluntad de manipular sus palabras y enriquecer su escritura tanto como si de el mismísimo Demiurgo se tratase con la capacidad de utilizar toda esa materia caótica y dar forma a la realidad.

Me viene a la cabeza otro famoso versículo del *DaoDeJing* que dice así:

道可道 非常道

名可名 非常名²⁷

²⁶ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 44.

²⁷ Traducción: “El Dao que puede enunciarse no es el Dao duradero, los nombres que pueden darse no son los nombres permanentes”. LaoZi, *DaoDeJing* (La verdad de la naturaleza), Madrid, Trotta, 2012. Cap. I.

c. Metáfora como revelación de la naturaleza

“Todo lo que eleva al hombre por encima del animal depende de esa capacidad de volatilizar las metáforas intuitivas en un esquema, esto es, de disolver una imagen en un concepto, pues en el ámbito de esos esquemas es posible algo que nunca podría conseguirse bajo las primeras impresiones intuitivas: construir un orden piramidal por castas y grados, crear un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones, que ahora se contraponen al otro mundo de las primeras impresiones intuitivas como lo más firme, lo más general, lo mejor conocido y lo más humano y, por ello, como una instancia reguladora e imperativa.”²⁸

Sería arriesgado afirmar que este elevado valor que entregaba Nietzsche a la metáfora en su *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* no era más que un residuo heredado de su tan amado y a la vez odiado Arthur Schopenhauer, y la pasión de este mismo por la filosofía budhista, pero, fuese como fuese, no encontraremos mejor definición de metáfora con respecto a la escritura China que la que aquí nos ofrece Friedrich.

Si bien, la metáfora será brevemente analizada posteriormente cuando hablemos de poesía, merece la pena hacer una breve parada para comprender la potencia reveladora de la misma en la escritura. Así habla Fenollosa de la metáfora como “*substancia misma de la poesía*”²⁹:

“Lo conocido interpreta lo oscuro, el universo vive con el mito. La belleza y la libertad del mundo perceptible proporcionan un modelo, y la vida está preñada de arte”³⁰

²⁸ Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990. P. 17.

²⁹ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 51.

³⁰ *Ibíd.*

Un occidental sucumbiría ante la idea del uso de la metáfora como elemento de abstracción, como una oportunidad para evadirse de lo concreto y otorgar un valor añadido, pero para el poeta chino la finalidad de la metáfora es otra, consiste en, por supuesto, permitir la multiplicidad de valores e interpretaciones, pero siempre desde la representación más arraigada a la naturaleza. Como vimos, la escritura china surge en sí misma con un mito. A fin de cuentas, lenguaje, poesía, metáfora y mito se dan la mano en esta escritura, y es precisamente aquí a donde quiero llegar. El chino como lengua escrita ha absorbido el lenguaje poético de la naturaleza, ha construido con sus caracteres un lenguaje metafórico de segunda valencia capaz de dotar a la escritura en sí de varios grados de significación metafórica (como veremos en el análisis de la poesía). Aún con sus diversas transformaciones, y aunque el pictograma ya no represente las huellas del pájaro sobre la arena, ha conseguido conservar la creatividad original, pero dotando a esta de la significación metafórica precisa para elevar el lenguaje a un grado superior.

En un intento de comparar la metáfora de nuestras lenguas fonéticas con las ideográficas, Fenollosa dice lo siguiente:

“Nuestros antepasados convirtieron la acumulación de metáforas en estructuras de lenguaje y en sistemas de pensamiento. Las lenguas hoy en día son delgadas y frías porque cada vez pensamos menos dentro de ellas. Estamos forzados, debido a la precisión y brevedad, a reducir cada palabra a la mínima expresión de significado. La naturaleza se ha convertido más y más en una fábrica, en lugar de ser un paraíso. Aceptamos el mal uso vulgar del momento presente.”³¹

En cierto modo, todo lenguaje tiende tarde o temprano a la economía del mismo, alejando a este cada vez más del origen etimológico desde el que se concibió. Si sumamos a esto el hecho de que en las lenguas de origen fonético la lejanía con sus progenitoras es cada vez más patente, hasta el punto de que a veces el rastreo etimológico de la palabra

³¹ *Ibidem.* p. 53

es casi imposible, podría decirse que no solo han perdido el alma, sino que ahora tan solo recuerdan la máscara del alma que un día tuvieron.

Aquí radica el potencial de la lengua china: su metáfora no solo es rastreable, sino que su origen aún sigue patente en un conglomerado de historia, filosofía y arte que es el que pretendemos sacar a relucir en esta tesis. La tinta, la escritura, no es simplemente una materia (Hyle - ὕλη) utilizada para la comunicación, es una parte indivisible de su forma (morphé - μορφή), su pensamiento, en cierto modo autoconfigurado por el propio lenguaje. No son dos partes que podamos unir, sino que es un compuesto indivisible cuya consecuencia es un sistema artístico de sutil precisión, un auténtico hilemorfismo artístico.

III. Las herramientas que configuran el microcosmos: pincel y tinta.

“La tinta impregnando el pincel da lugar a una animación vivaz: el pincel moviendo la tinta lo trasporta a una dimensión espiritual.”³²

Así describe Shitao la importancia del pincel y la tinta en la pintura China. Mientras el primero genera las formas, la tinta absorbe y restituye sobre el papel el movimiento, uno construye la estructura, el otro despliega las sombras.

Un término de gran importancia en este punto es el *mengyang*, cuya traducción equivaldría a “cultivo de lo desprovisto de experiencia”, aunque “*meng*” normalmente haga referencia a los sueños. El pincel, junto con la tinta, tienen la habilidad de transformar mediante la visualización del vacío, el caos, dándole forma a este y convirtiéndolo en el dinamismo de la naturaleza. El *mengyang* 梦魇 es, a fin de cuentas, el principio de disciplinar al caos.

Es también de suma importancia el “movimiento del pulso” (*Dongwan*), 懂玩 pues en el acto pictórico todo el cuerpo está integrado, el pulso simboliza el corazón, y

³² Ghilardi, M., *Shitao, sulla pittura*, Milano, Mimesis, 2008. p.55. “L’inchiostro, impregnando il pennello, porta a un’animazione vivace: il pennello, muovendo l’inchiostro, porta a una dimensione di spirito”. (Traducción propia)

este, junto con la mano, deben armonizarse y dar lugar a lo que se conoce como “el gesto pictórico”.

Este concepto en general tiene gran relevancia para cualquier teoría formulada sobre la caligrafía y pintura china, pero a su vez posee un especial interés en la *Shuimohua* (水墨画), *Sumi-e* (墨絵) en Japón. En esta modalidad concreta de arte pictórico la tinta negra, extraída del lignito u otro tipo de carbón vegetal, posee matices infinitos de gris, permitiendo por sí sola y en ausencia de otros pigmentos alcanzar todas las variaciones de color que puede ofrecer la naturaleza. Dentro de esta tradición, la importancia relativa a ambos instrumentos es equitativa, siendo de este modo la tinta la materia virtual a la que tan solo el pincel puede dar vida, y éste el modo material para alcanzar la trascendencia a través de la tinta.

La técnica pictórica se encuentra ligada estrechamente a la caligráfica, por lo que no es de extrañar que haya heredado gran parte de su estilo de ella. El arte tanto caligráfico como pictórico se basa en la búsqueda de una estructura armonizada o, en su defecto, constante de las pinceladas, mientras que, por otro lado, en el aspecto que podríamos considerar “sensible”, encontramos una variación entre trazos gruesos y finos de mayor y menor intensidad. Esto último ha sido llamado *nongdan* 淡濃 o *notan* en japonés y es la base de su estética pictórica como podría ser para nosotros el *chiaroscuro* durante el auge del barroco.

La influencia de la caligrafía en la pintura se extiende a múltiples ámbitos, compartiendo ambas tanto las leyes de fundamentación como de ejecución. Desde la época de la dinastía Tang en adelante, y especialmente tras Wu Daozi (680-740), se busca una ejecución de la obra de una manera tan espontánea y sin retoques como sea posible. De este modo, el artista trata de no “romper el ritmo” que caracteriza la obra. Esta cuestión es fundamental a la hora de la exposición de la estética oriental.

El aprendizaje del artista debe ser largo y tedioso. Precisa una captación espiritual y la detenida asimilación de la Naturaleza. El artista sólo podrá empezar a pintar cuando domine la visión y los detalles del mundo exterior. A su vez, también debe adiestrarse en el dominio de los múltiples tipos de pincelada. Este adiestramiento suele partir de la enseñanza caligráfica.

Una vez es asimilada por el futuro artista tanto la capacidad espiritual como la capacidad técnica, afirma Cheng que “La ejecución instantánea y rítmica se vuelve

entonces proyección, a un tiempo, de las figuras de lo real y del mundo interior del artista”³³.

Los grandes pintores de la época han insistido en que, en cierto modo, antes de pintar es necesario “conocer de memoria la naturaleza”. Esto lo podemos observar en algunas frases de artistas como Su Dongpo, Wang Yu o Shen Zongqian. Su Dongpo afirmaba que:

“Antes de pintar el bambú hace falta que el bambú crezca en el interior de uno mismo. Entonces 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!”³⁴

Por otro lado, en la línea del concepto de *wu wei* 無為, la no-acción que proclama la interiorización del vacío o *wu* en el propio artista, es decir, hacer el vacío “in-se”, permite de este modo que de la *no-acción* surja la infinitud de la naturaleza y el artista pueda ponerse en contacto con el *xu* universal. Wang Yu explica en una frase muy breve pero altamente clarificadora toda esta concepción: “*¡Del alma misma del pintor brotan los montes y las cuevas!*”³⁵

El carácter *wu*, vacío, a su vez parece que procede de un disfraz o capa que se agita en el aire como una suerte de pantomima. La pincelada requiere un componente principal para que toda ella cobre sintonía: el *vacío*. Así lo explica François Cheng:

“La pincelada, cuya realidad acabamos de precisar, solo 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,

³³ Cheng, F., *Vacío y Plenitud*, Madrid, Siruela, 2013, p. 139.

³⁴ *Ibíd.*, p. 140.

³⁵ *Ibíd.*, p. 140.

así como el vacío que ella encierra o deslinda, los muestra, sobre todo los sugiere.”³⁶

Como dijimos en el *nongdan*, ligada fuertemente a la idea del *yin-yang*, la principal aplicación de esta técnica en relación de dualidad, es servirse de la luz mostrada a través de las manchas de tinta. No hablamos aquí tan solo de claro u oscuro, sino del juego de luz que permite la comprensión de las distancias, las formas, la atmósfera, etc. Pero, ¿por qué este apogeo de la tinta china en contraste con la variedad de colores posibles? Cheng da la siguiente explicación:

“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 expresar los infinitos matices de la naturaleza y, por otra, porque al combinarse con el arte de la pincelada, ofrece una suerte de unidad tal que, como hemos dicho, resuelve la contradicción entre dibujo y color, entre representación del volumen y ritmo del aliento.”³⁷

Podemos observar que tanto la tinta como el pincel son consideradas en la caligrafía y pintura china como una manifestación directa del universo originario, de ahí que no se trate de una mera representación, sino de la creación de un nuevo microcosmos en consonancia con *xu*, el gran vacío. El vínculo entre el vacío y el color se muestra en la famosa cita budhista del Sutra del Corazón que dice: “*El color es vacío; el vacío es color*”, 空即是色、色即是空 mostrándonos el vacío aquí como toda la gama de colores que se puede obtener a través de la tinta. Si bien el concepto de color en la escritura budhista se suele identificar más bien con el amor que con los colores físicos.

³⁶ *Ibíd*em, p. 141.

³⁷ *Ibíd*em, p. 156.

IV. La extremidad del demiurgo

La caligrafía china no es simplemente, como en algunas culturas occidentales, una escritura "bella", ni una escritura ornamentada. En el arte caligráfico chino, lo importante es que los caracteres tengan vida y fuerza, que muestren el impulso de su autor y que éste sepa crear una especie de microcosmos en que reine el equilibrio, gracias a la composición obtenida con las pinceladas de diversas texturas y el espacio en que se producen. También mediante la variedad de formas y de movimientos enlazados compensándose mutuamente, desde los más rotundos hasta los más sutiles, dispuestos en una armonía equivalente a la que reina en la naturaleza.

Esto viene facilitado por la propia idiosincrasia de la escritura china, pero también gracias a la extrema ductilidad del pincel. Como observa Jean François Billeter acerca del pincel chino de caligrafía:

“...el pincel no es una herramienta tosca como la pluma, sino un instrumento que registra con la fidelidad del sismógrafo las más leves inflexiones del gesto, así como sus desviaciones más bruscas. El calígrafo chino lo usa para captar las fuerzas procedentes de lo más profundo de sí mismo. [...] La caligrafía china es por esencia un arte del movimiento.”³⁸

El pincel, la tinta y el papel poseen una importancia exuberante en la caligrafía, del mismo modo que el movimiento que el propio calígrafo plasma en dicha herramienta, impulsándolo, aumentando la cadencia o disminuyéndola, permite la creación de formas de una manera perfectamente armonizada con un ritmo y un compás que podría recordar al modo en que el músico extrae las notas de su instrumento, de ahí la recurrente comparación entre el calígrafo y el músico.

Del mismo modo, la composición de una obra caligráfica tiene mucha relación con la composición de una pieza musical. La música ha estado, desde la antigüedad en China, íntimamente ligada a los ritos ordenadores del mundo y de la interioridad del

³⁸ Billeter, J.F., *L'art chinois de l'écriture*, Milano, Skira, 2001, p. 48.

hombre. De hecho, existen equivalencias constatadas tanto en el daoísmo como en el confucianismo

La armonía, la misma vida y energía que anima al calígrafo son las que fluyen por su brazo, su mano y su pincel, convertidos de este modo en la extremidad de demiurgo, para desembocar en el papel bajo una multitud de formas, bulliciosas unas, contenidas otras, esbeltas o macizas, serpenteantes o estructuradas. El calígrafo expresa el dinamismo propio de la naturaleza y lo insufla en su escritura a modo de realidad en constante devenir, la recreación del macrocosmos en cada pincelada que permite la organización del caos y la consecución de un nuevo cosmos a nivel micro. El demiurgo que ordena el caos y le da forma a través de la mano y el pincel, el que toma la materia y con ella crea todo cuanto existe.

En la obra de Billeter encontramos una bella referencia a Han Yu (VII-XIX), escritor de la dinastía Tang, el cual nos habla acerca del célebre calígrafo de escritura rápida Zhang Xu:

“Apenas sentía una emoción –alegría o ira, angustia o pena, felicidad o despecho [...] la exteriorizaba en caligrafía. Se inspiraba al mismo tiempo en el mundo exterior. Cuando percibía, los montes y las aguas, los riscos y los barrancos, animales de todo tipo, plantas con sus flores y frutos, la danza y el combate, todo lo que cambia y se transforma entre cielo y tierra, para nuestro placer o para nuestro asombro, lo ponía en su escritura. Por esto su caligrafía se diría animada por demonios y dioses y nos parece inasible.”³⁹

Si apreciamos la escritura rápida de Zhang Xu podremos ver la maestría de los trazos y el continuo fluir de sus movimientos al instante. En gran cantidad de ocasiones su caligrafía era comparada con el arte de la lucha con espada. Dominar los tres grandes estilos de caligrafía supone una vida de dedicación a este arte. Por ello se le llama la “vía” o “Dao”, pues la vida es la vía, y los eremitas son los hombres de la vía, es decir, un camino que no tiene fin y se recorre a lo largo de toda una vida, de hecho, la palabra Dao quiere decir originalmente “Naturaleza”.

³⁹ *Ibíd.*, p. 113.

La caligrafía china implica en su realización un trasfondo mucho mayor que la simple transmisión escrita del lenguaje. Oculta en sí un modo de creación que trasciende la mera escritura y trata de reconfigurar el mundo a través de la tinta y el pincel. En su tratado *De la caligrafía* de Sun Guoting (VII-VIII) lo expresa del siguiente modo:

“He observado [en los grandes maestros] [...], los efectos del trueno que retumba y de la piedra que cae al abismo, los movimiento de la oca salvaje que vuela cual saeta y los de la bestia que se encabrita, los movimientos del fénix danzando en el aire y los de la serpiente que se alza silbando, las figuras de abruptos precipicios y de picos desnudos, de viejos arboles dominando el vacío, masas que asemejan nubes en tropel de tormenta, elementos tenues como alas de cigarra... Cuando el gesto se desarrolla en el espacio, las formas manan. Cuando se detiene, las formas poseen el aplomo de la montaña. [...] Todo ello va mucho más allá de lo que el esfuerzo puede producir, e iguala al gran surgimiento maravilloso de la creación.⁴⁰

Para finalizar este primer punto me gustaría hacer referencia a un famoso poema de Li Bai mediante el análisis que Billeter expone en su obra. Como veremos posteriormente, la caligrafía implica de por sí todo un amplio rango de desarrollos artístico, entre los cuales uno de sus principales representantes es la poesía.

Poema de Li Bai (Siglo VIII)

Inscrito al subir a la terraza Yang (día dieciocho):

“Los montes se elevan, las aguas se extienden,
Son mil y diez mil los visos de las cosas.

⁴⁰Shu Pu, *Two Chinese Treatises on Calligraphy*, Connecticut, Yale University Press, 1995, p. 53.

Si no es con la ayuda de un pincel experto,
¿Se puede abarcar lo puro y lo grandioso?”⁴¹

Explica Billeter en su obra *L'art chinois de l'écriture* que Li Bai improvisó este poema en presencia del emperador Xuanzaong (712 – 756 d.c.) y su séquito. Tras la breve descripción de la grandiosidad del paisaje desde la terraza Yang, Li Bai afirma que hay que ser un auténtico maestro del arte del pincel para poder transmitir las infinitas facetas y metamorfosis de las cosas. Se puede interpretar como que es imposible abarcar tanta y tan variada belleza, porque es infinita, o como que sólo él, Li Bai, tiene un dominio suficiente del pincel para expresarlo todo, ese infinito en su totalidad, lo cual no sería de extrañar teniendo en cuenta la personalidad del autor. Observa Billeter:

“La caligrafía confirma esta pretensión [...] los espacios [...] en Li Bai están en constante transformación y el pincel deja a su paso caracteres macizos y oscuros como montañas, fluidos y claros como el agua, etéreos incluso, como volutas y jirones de nubes; unos grandes y enérgicos, otros diminutos y tenues, con trazos ora agresivos, ora danzarines, abarcando así «lo puro y lo gracioso», los «mil y diez mil visos de las cosas»”⁴²

Vemos con este breve poema una muestra más de caligrafía creadora de vida en el vacío del papel, así como una demostración sobre el modo en que la escritura como tal posee en sí un poderoso influjo que provoca un desarrollo natural del arte en diversas y complejas formas. La escritura china ha creado un mundo alejado del propio lenguaje hablado, un diverso y rico mundo plagado de fantasmas en gamas de blancos y negros que se plasman en el papel dando vida a un enorme, pero a su vez diminuto, cosmos que cobra vida a cada pincelada. Es curioso recordar la anécdota del pintor que omitió pintar el ojo de un dragón dejando así su obra inacabada. Cuando le preguntaron por qué no

⁴¹ Li Bai, *Recostado sobre las nubes*, Guadalajara, Impronta, 2020. p.23.

⁴² Billeter, J.F., op. cit., p. 57.

pintaba el ojo del dragón este respondió: “*Si le pintara el ojo, ¿saldría volando al instante!*”.⁴³

Del mismo modo los pintores de los ojos de una estatua del Buddha han de realizar su tarea mediante un espejo y nunca directamente, es decir, pintan de espaldas, y se les coloca cerca de la estatua con los ojos vendados. Al terminar han de mirar a las aguas de un lago o río tranquilo a fin de recuperar el equilibrio y no abrasar su mente, pues tal es el poder ignífero de la mirada del Buddha, el despierto.

Un conocido texto de Wu Jingzi lo expresa de modo claro:

“A medida que Wang Mien observaba, caviló: “los antiguos dijeron, ‘ante una bella escena imaginamos que nosotros mismos formamos parte del cuadro.’ ¡Cuánta verdad hay en ello! Y qué pena que no haya por aquí un artista para pintar esa magnífica floración de lotos. Asaz bien estaría eso”. Entonces al punto consideró, “Si hay nada que una persona no pueda aprender. ¿Por qué no habría de pintarlos yo mismo?”⁴⁴

5. EL CONTÍNUO FLUIR DE LA REALIDAD: RELIGIÓN COMO FORMA

Si hacer referencia a la escritura es hablar de potencialidad a modo de materia, la religión, entendida como el conjunto de creencias que subyacen en el pensamiento y rigen un modo concreto de vida, poseería el rol de forma. La forma es el acto que, añadido a la materia, configura y preestablece el contenido universal dentro de lo particular. A continuación, expondré los principales conceptos que, en cierto modo, guiarán a la escritura en su camino hacia una prolífera germinación artística.

⁴³ F. Cheng, op. cit., p. 19.

⁴⁴ Wu, Jingzi. *Historia Extraoficial del Bosque de los Letrados*, Barcelona, Seix Barral 2006.

I. Breve introducción a la cultura China

“China es China”, una frase tan dañina como equivocada que ha sido defendida por gran cantidad de sinólogos a lo largo de la historia, tratando de denotar de Oriente un lugar aislado, pleno de insularidad. El error radica en la idea de que puede existir realmente un fenómeno aislado de todo contacto con el exterior, externo a cualquier influencia occidental, pero, como bien expresa Fenollosa y nos hace llegar sutilmente Ezra Pound:

“Los orígenes de cualquier civilización están envueltos en un manto de misterio y, por poco que nos remontemos en el tiempo, nos abismamos desde la atalaya de lo conocido a la densa niebla de lo ignoto. Fenómenos que parecen desconectados, manifestaciones artísticas atribuidas a la evolución paralela son causadas, en realidad por contactos subterráneos, rutas migratorias ancestrales, inverosímiles vías comerciales.”⁴⁵

Hablar de China es hablar de una continua confluencia de religiones; daoísmo, confucianismo, buddhismo, religiones o creencias que, aun siendo antagónicas algunas de ellas, fueron capaces en ocasiones de tolerarse e integrarse en los distintos ámbitos de la vida, por la vía del sincretismo. A continuación, desarrollaré una breve reseña histórica con la que pretendo mostrar esta confluencia religiosa, cultural y artística.

a. Daoísmo y confucianismo, la continua disputa

Para hacer mención a la disputa entre daoísmo y confucianismo es necesario, en primer lugar, remontarnos a la llamada era de las dinastías legendarias (2852 – 2204 a.C.) y con ello a los primeros asentamientos a la orilla del Huang He, también conocido como el río Amarillo.

⁴⁵ Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 13.

Los primeros planteamientos “religiosos” versaban sobre la conceptualización de los espíritus, la naturaleza y el cielo. En la interesante obra de Lafcadio Hearn *Fantasmas de la China y del Japón*⁴⁶ se nos cuentan algunas de estas historias que han sido transmitidas por medio de la lengua oral de generación en generación. Durante esta era, el pueblo dedicaba danzas y ofendas rituales al soberano del cielo (el ser supremo) y a las distintas deidades mientras que un sacerdote enmascarado asumía la personalidad del espíritu adorado.

Tras este periodo apareció la dinastía Xia (2205 – 1707 a.C.) fundada por el emperador Yu. Es interesante mencionar que, aunque esta dinastía siguiera conservando cierto carácter tribal, Confucio la ensalzaría y convertiría en una especie de “edad de oro” casi dos mil años después. La segunda dinastía será la Shang (1766 – 1122 a.C.), aunque a nivel religioso no suponga un gran cambio, a nivel artístico se caracterizará por el perfeccionamiento del uso del bronce. Así mismo, la figura del dragón recibirá una gran fuerza simbólica y será utilizado en gran variedad de motivos artísticos mediante bandas entrelazadas.

El gran cambio lo supuso la dinastía Zhou (1046 – 256 a.C.) especialmente debido a su fundador Wenwang (文王 literalmente, rey de la literatura, del refinamiento o del lenguaje, pues la palabra Wen es en realidad intraducible) al cual se le atribuye la elaboración del *Yi jing* 易經 o *Libro de las mutaciones* durante su cautiverio en prisión. El *Yi Jing* supone el primer tratado religioso-filosófico de China, obra que usaremos posteriormente para el análisis de ciertas representaciones artísticas.

“En esta obra el simbolismo del dragón se entreteje indisolublemente con las acciones imperiales hasta el punto de dar origen a expresiones como “el trono del dragón” o “la bandera del dragón”. En cierto modo, el dragón se transmuta en el individuo dueño de sí mismo, con poderes que gozan lo sobrenatural.”⁴⁷

⁴⁶ Hearn. L., *Fantasmas de la China y del Japón*, Sevilla, Espuela de Plata, 2011.

⁴⁷ Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 18

Quizá el punto que más nos interese de la dinastía Zhou sea la publicación del *Shi Jing* 詩經 o *Libro de las Odas*, tal vez el origen de lo que podríamos denominar poesía china. Esta obra contiene una gran cantidad de poemas dedicadas al panegírico de las hazañas de los primeros monarcas Zhou.

Tal vez la decadencia estética y política de esta época propiciada por “El rey de la Guerra”, hijo de “El rey de la Literatura”, que culminó en el siglo VII a.C. con una enorme descomposición en estados semi-independientes, sirvió para que Confucio proclamara su crítica a la miseria moral y la política de su tiempo y creara un sistema “humanista” en el cual se planteaba una completa regeneración de los valores sociales basada en los patriarcas de la dinastía Xia y la filosofía del Wenwang.

El objetivo del confucianismo era crear una filosofía de unión entre el individuo y la sociedad valiéndose de diversas herramientas tales como las artes y más concretamente, la música, donde el concepto de *armonía* 和 servía como núcleo de unión, bien sea entre diferentes melodías, bien sea entre los diversos individuos. Así mismo también propuso la creación de retratos y esculturas de hombres ilustres para que, de este modo, la población los viera como un símbolo y llevaran a cabo su emulación.

Según varios historiadores, contemporáneo de Confucio, apareció a orillas del río Chang Jian el sabio Laozi, el famoso fundador del daoísmo. Su propuesta filosófica se oponía a la visión colectiva que proponía Confucio sobre el ser humano e invitaba a un nuevo punto de vista que individualizaba al hombre dándole a este valor en sí mismo y que huía del punto de vista utilitarista enfatizando así la libertad del mismo.

“La completa libertad del yo es el primer principio de Laozi, principio a partir del cual deriva una moralidad interna alejada de fines utilitarios. Estas dos filosofías representan los dos opuestos del pensamiento chino, polos que han configurado a lo largo de la historia, en sus reiterados encontronazos, la dramática tensión entre dos concepciones de la existencia.”⁴⁸

⁴⁸ Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 19

Los territorios del sur en cambio ya eran reconocidos por su increíble belleza natural, así como por la riqueza de sus artes plásticas, pero, con la llegada del daoísmo y la fuerza motora que imprimió sobre la individualidad, el resultado final serán las manifestaciones más elevadas del arte chino. Así mismo, a finales de la dinastía Zhou, encontraríamos las poesías Qu Yuan, la primera obra de poesía de inspiración netamente daoísta, en contraposición con las odas de clara inspiración confuciana.

La caída de los estados feudales de los Zhou y la instauración del primer gran imperio chino, vendría de la mano de los Qin, y la imposición de una tiranía entre el 221 y el 207 a.C. La obsesión por la completa y absoluta eliminación de cualquier vestigio del pasado condujo a los Qin a la destrucción y quema de los libros antiguos que englobaban las innumerables disputas filosóficas entre daoístas y confucianos. A ellos también les debemos la construcción de la Gran Muralla y, por vicisitudes del destino, una hipótesis común sobre el actual nombre de estado (China) debido la mercantilización de la seda, en griego *serika* y cuyos poseedores eran los *seres* (gentilicio) de *sines* (lugar).

En el 206 a.C., y extendiéndose hasta el 220 d.C., se forma la dinastía de los Han. El surgimiento de dicha dinastía se debió principalmente a una reacción nacional contra la propia tiranía. Entre los grandes cambios que nos incumben directamente sobre este periodo podríamos mencionar la recuperación de las obras de los grandes filósofos tras la destrucción de los Qin. Asimismo, el chino comenzó a ser estudiado rigurosamente. Un importante dato de esta época es la configuración del confucianismo como ideología imperial. *“Los monarcas Han usaron la filosofía confuciana de un modo utilitario para apuntalar su poder dinástico.”*⁴⁹

No obstante, el daoísmo no fue descartado, ya que su filosofía sirvió como modelo a la esplendorosa poesía Han, la cual, en su mayor parte era de un claro carácter anticonfuciano. Como dato final, podríamos decir que la expansión hacia el oeste que se dio por parte del imperio en los años consecutivos, podría deberse en cierto modo al interés filosófico, pero esencialmente romántico, que impulsaba la filosofía daoísta a través de los diversos poemas.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 24.

b. La aparición del buddhismo

“los sublevados ordenaron que el cadáver del usurpador Dong Zhuo se mostrara en la calle principal. Como Dong Zhuo era muy gordo, los soldados que lo custodiaban se divertían clavando antorchas en su barriga y viendo cómo se derretía su grasa. La plebe desfilaba por delante del cadáver y lo trataban con gran saña: este le daba puñadas, el otro lo pateaba...”⁵⁰

Así comienza el fragmento de la famosa obra *El romance de los Tres Reinos*, donde su autor, Luo Guanzhong, nos narra el instante en que Cai Yong, horrorizado al ver el trato que se le está dando a su antiguo señor rompe a llorar. Cai Yong era el antiguo escriba de los Han y un miembro respetado de la comunidad, tanto por sabios como por el pueblo llano. No obstante, el nuevo emperador Wang Yun, desoyendo los consejos de su preceptor imperial decide ajusticiar al escriba, desencadenando así una problemática bastante amplia sobre su propio gobierno.

Como se puede observar, la caída de la prospera dinastía de los Han en el 221 d.C. dio paso a una terrible anarquía en China que acabó siendo denominada la “Guerra de los Tres Reinos”, una era medieval marcada por la gesta y el heroísmo que dio lugar a una serie de narrativas y dramáticas épicas entre las que destaca la obra mencionada anteriormente.

Sería en el 420 d.C. cuando se produciría un cambio crucial para el alzamiento del buddhismo en China, las invasiones de los pueblos nómadas culminaron con la separación entre la China del norte y la del sur, trasladándose la capital desde el norte hasta la actual posición de Nanjing en el 589 d.C. y provocando una renovación cultural y artística en China. Quizá el elemento más significativo de esta migración sea la situación geográfica,

⁵⁰ Luo Guanzhong, *El Romance de los Tres Reinos, Volumen i: Auge y Caída de Dong Zhuo: Volumen 1*, Carolina del Sur, *CreateSpace Independent Publishing Platform*, 2014, p. 107.

dado que la ciudad se encontraba junto al río Chang Jian, lugar en el que mil años antes había nacido Laozi. Por otro lado, la lenta pero constante introducción del buddhismo en China, llegado desde la India encontró, como bien denota Fenollosa un “terreno fértil” para su aceptación final en la capital china:

El taoísmo vio en el budismo un aliado natural contra el confucianismo, de modo que las dos doctrinas empezaron a amalgamarse. Podría decirse que las tres dinastías sureñas -la Liu-Song (420 - 479), la Nan Qi (479 – 502) y la Nan Liang (502 – 557)- adoptaron una religión sincrética fruto de la unión del taoísmo y el budismo.”⁵¹

En el norte, en cambio, el confucianismo sufrió una gran persecución de mano de los conquistadores tártaros, llegando incluso a matar monjes y quemar monasterios.

Fue precisamente el afianzamiento del buddhismo en China lo que permitió su posterior exportación tanto a Japón como a Corea. Pero este no fue el único hecho significativo, como hemos podido observar antes. El tipo de trazo y el grosor del mismo adquieren una enorme importancia en la caligrafía China. Fue precisamente en esta época cuando se adoptó el papel de grano fino entretejido con seda y se comenzó a usar la tinta negra de hollín mezclada con cola. Esto sumado a un nuevo diseño de pincel con base gruesa permitió una mayor elasticidad en la elaboración caligráfica que vendría plasmada en la variación del grosor del trazo. Estas características permitirán dar el último gran empujón a la caligrafía China para alcanzar el estatus que realmente merecía, no ya como mera transcripción de sonidos, sino como un puro arte caligráfico decorativo. Será Wang Xizhi (siglo IV d. de C.) quien será considerado el padre de la escritura china entendida como arte completamente independiente.

A modo de conclusión de este breve apartado histórico, mencionar el esplendor de la dinastía Tang (618 – 907), especialmente bajo el reinado del emperador Xuanzong que tomo el poder en el 713 y que supuso un gran impulso artístico a China debido a su mecenazgo. Destacan en esta época el poeta Li Bai, ya mencionado anteriormente y

⁵¹ Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 31.

considerado el mejor poeta de la historia de China, por supuesto el pintor-poeta Wang Wei, del cual analizaremos algunas obras posteriormente, así como su gran rival y amigo Wu Daozi del que surgiría todo un género artístico conocido con su propio nombre. Dentro de este género, por ejemplo, podemos encontrar la famosa y muy imitada pieza del santo budista de la providencia Guanyin bajo las estalactitas de una cueva y sentado sobre una roca multicolor.

Por supuesto, sería impropio, en una tesis en la que se pretende dar un importante valor a la pintura paisajística como mayor representación del concepto de vacío y elemento hilemórfico unificador, no hacer referencia a la dinastía Song, pero esto lo emprenderemos más adelante cuando nos centremos en este tipo de pintura.

c. Sincretismo como solución a la barbarie

La dinastía Song tendrá una gran importancia para nuestro estudio, bien por los procesos religiosos e ideológicos que se derivarán de los diferentes hechos históricos, bien por el avance en la pintura paisajística que se dará en este periodo de la mano de grandes artistas de la época.

Precisamente durante este periodo, los confucianos ejercieron una gran influencia sobre el emperador, logrando así que los estudios que se llevaban a cabo en las escuelas provincianas se compusieran casi exclusivamente de los nueve clásicos confucianos. No obstante, a nivel artístico e intelectual, se desarrolló un curioso intento por unificar las diferentes religiones. Dos de los mejores ejemplos para ilustrar este sincretismo vendrían de la mano de Li Gonglin, firme creyente budhista, y Su Shi, poeta confuciano con el que convivió en perfecta armonía. A Li Gonglin se le ha llegado a llamar a veces el hombre más completo de la historia de China. En su ya comentada obra, *Fenollosa* lo describe del siguiente modo:

“Además de pintor fue, fue ilustrador de libros, poeta, prosista, gran connoisseur y coleccionista. Su personal mezcla de confucianismo, taoísmo, budismo místico, budismo zen y

racionalismo científico le convierte quizá en el hombre más completo de la historia china”⁵²

Será necesario un concepto completamente schmittiano de negación óptica mediante un conflicto sin igual iniciado por los tártaros Jin, llegados desde las estepas, para que este sincretismo alcance su mayor auge ante la búsqueda de una nueva realidad existencial. En 1126 los tártaros tomarán todo el norte de China y el emperador se verá obligado a firmar un tratado de paz para asegurar la supervivencia del sur en la nueva capital de Hangzhou. Este periodo es conocido como “el cruce” debido a la separación entre las dinastías Song del sur y del norte. Curiosamente, esta época de decadencia y destrucción permitirá el resurgir de una nueva civilización china que, tras ser observada por el mismo Marco Polo en 1300, ya pasado su esplendor, la describiría como “*mucho más avanzada que cualquier ciudad europea*”⁵³

Este nuevo nacimiento del pensamiento chino destruiría lo que quedaba de las formas más ritualizadas y dogmáticas del antiguo confucianismo, permitiendo el surgimiento de una nueva doctrina sincrética mucho más fluida que aunaría los diversos pensamientos. Aparecería aquí una nueva visión del ser humano donde el individuo pasó a ser un ente autónomo que debe comenzar a cuestionar el hecho de su propia libertad negativa en un intento de evitar abandonarse a las marcadas estructuras sociales. No es la primera vez que observamos esta ontología que nos evoca irremediabilmente al *Ser y tiempo* del propio Heidegger ante una *angst* donde el propio *dasein* podría preferir ser un engranaje más de un proyecto que no es nuestro, perdernos en esa angustia, especialmente cuando nos percatamos de nuestra dimensión temporal, o, por el contrario, ser nuestro propio proyecto y decidir tener cuidado (*sorge*) de nuestra propia vida arrojada a ese *In-der-welt-sein*. Como expresa el propio autor en su obra:

“La angustia no es sólo angustia ante..., sino que, como disposición afectiva, es al mismo tiempo angustia por... Aquello por lo que la angustia se angustia no es un determinado modo de ser ni una posibilidad del Dasein. En

⁵² Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 49.

⁵³ Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 50.

efecto, la amenaza misma es indeterminada y, por consiguiente, no puede penetrar amenazadoramente hacia este o aquel poder-ser concreto fáctico. Aquello por lo que la angustia se angustia es el estar-en-el-mundo mismo. En la angustia se hunde lo circunmundanamente a la mano y, en general, el ente intramundano. El “mundo” ya no puede ofrecer nada, ni tampoco la coexistencia de los otros. De esta manera, la angustia le quita al Dasein la posibilidad de comprenderse a sí mismo en forma cadente a partir del mundo y a partir del estado interpretativo público. Arroja al Dasein de vuelta hacia aquello por lo que él se angustia, hacia su propio poder-estar-en-el-mundo. La angustia aísla al Dasein en su más propio estar-en-el-mundo, que, en cuanto comprensor, se proyecta esencialmente en posibilidades”⁵⁴

La proyección al propio Sartre también es inevitable en cuanto a la relación entre el concepto de “libertad negativa” observable en el buddhismo, como un abandono del propio ser ante la polvareda de una sociedad donde la libertad es un hecho inevitable. El simul sartriano lo encontramos rápidamente en esa famosa expresión de *El ser y la nada* donde el autor hace referencia a la libertad como una condena.

“Estoy condenado a existir para siempre allende de mi esencia, allende los móviles y los motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que no podrían encontrarse en la libertad más límites que en ella misma o, si se prefiere, que no somos libres de cesar de ser libres.”⁵⁵

Este nuevo pensamiento surgido de la unión de las tres grandes religiones no fue únicamente sincrética, sino también armónica. Posteriormente, cuando analicemos la pintura en la dinastía Song veremos cómo esta unión también se dará en las obras pictóricas de autores tales como Ma Yuan o Xia Gui. Es bien sabido que el pensamiento

⁵⁴ Heidegger. M., *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2012, p. 209.

⁵⁵ Sartre. J.P., *El ser y la nada*, España, Losada, 2016, p. 571-572.

oriental siempre ha tenido facilidad para la unificación de los diversos conceptos religiosos. De hecho, en los propios textos de Confucio encontramos pasajes que dan pie a esta interpretación formalista, así mismo, en el Yi Jing (易經) podemos encontrar una concepción del individuo de corte bastante heideggeriano en la que se nos muestra un individuo y una institución, es decir, aquello en lo que se convierte a modo de proyecto arrojado.

Por último y a modo de curiosidad, aunque esta tesis verse sobre caligrafía, pintura y poesía es inevitable hacer referencia a la literatura, especialmente a algunos de los grandes clásicos como podría ser el *Viaje al oeste*, publicada en el siglo XVI durante la dinastía Ming y atribuida a Wu Cheng'en. En esta obra la unificación de buddhismo, confucianismo y taoísmo se da completamente, siendo los tres hilos conductores para contar la historia del monje Xuanzang y sus compañeros, entre los que destaca el inmortal Sun Wukong, más conocido como el rey mono.

II. La infabilidad del Buddhismo zen

Tratar de definir el buddhismo zen podría suponer una paradoja en sí mismo. Precisamente aquello que caracteriza a esta religión es su actitud escéptica frente al lenguaje y el pensamiento basado en lo conceptual, de ahí su infabilidad. Para ello, tomaremos como ejemplo la “*via negationis*” que Tomás de Aquino definía en su *Compendium Theologiae*, es decir, tratar de definir a Dios por aquello que “no es”. Para este acercamiento utilizaremos la filosofía occidental, ya que es aquella que más cercana nos resulta, y mediante el análisis de varios autores, trataremos de comprender *los* secretos de esta “religión sin dios”.

Ante todo, dejar constancia de qué es el buddhismo zen, pues este es básicamente una forma de buddhismo Mahâyâna originario de China. Mahâyâna podría ser traducido como “el gran vehículo” pues precisamente esa es la idea de este tipo de buddhismo. Se trata de un vehículo que preparara para la “salvación”, pretende sacar a los seres vivos (no solo a los hombres) de una existencia llena de dolor, un vehículo que llegado el momento nos será superfluo e innecesario, algo así como aquella famosa escalera de la que Wittgenstein nos habla en su *Tractatus*. Heinrich Dumoulin, en su obra *Zen: El camino de la iluminación en el budismo*, nos expone es esta idea del siguiente modo:

“Una tradición especial fuera de los escritos, independiente de la palabra y de los signos escritos; mostrar inmediatamente el corazón del hombre, mirar la propia naturaleza y llegar a Buda”⁵⁶

Podría resultar paradójico dedicar un apartado completo en una tesis que versa casi en su mayoría por la caligrafía a una religión que se caracteriza por prescindir completamente de cualquier lenguaje escrito para su comprensión. No obstante, lo que nos interesa no es tanto el medio por el que el buddhismo zen se comunicó, sino las repercusiones que este tuvo en el pensamiento chino, y su posterior aplicación en el arte.

Un buen punto de partida para hablar sobre el buddhismo Zen podrían ser las *Lecciones sobre la filosofía de la religión* de Hegel. En ellas, este autor trata de analizar lo que, para él, es el buddhismo, dando especial importancia al concepto de “nada” que sería equiparable al vacío que después analizaremos con respecto al Dao. Hegel dice lo siguiente respecto al concepto de “nada” equiparándolo con Dios:

“[...] la nada y el no ser es lo último y supremo. Solo la nada tiene verdadera subsistencia, toda otra realidad, todo lo particular no tiene ninguna. Todo ha salido de la nada y todo vuelve a la nada, lo uno, el principio y el final. [...] A primera vista no puede menos sorprender que el hombre piense a Dios como nada, eso tiene que presentarse como la cosa más singular del mundo; pero esa determinación, considerada más de cerca, significa: Dios no es en absoluto «nada determinado», no hay ninguna determinación de tipo alguno que corresponda a Dios, él es lo infinito; y eso significa: Dios es la negación de todo lo particular.”⁵⁷

⁵⁶ Dumoulin, H., *Zen: El camino de la iluminación en el budismo*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 2002, p. 83.

⁵⁷ Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la filosofía de la religión*, Madrid, Alianza, 1990, p. 28.

Como vemos, y más allá del error de tratar de asimilar el concepto de la “nada” con el de Dios, y más concretamente con el del cristianismo, el análisis que Hegel está realizando aquí, supone una especie de “teología negativa” una negatividad que, una vez asumida, desprende a Dios de toda determinación positiva. Más aún, cuando hace referencia a la figura de Buda, expresa lo siguiente:

“lo más repugnante, indignante e increíble es que un hombre con todas las necesidades sensibles sea considerado un Dios, como el que crea, conserva y produce eternamente el mundo desde la nada.”⁵⁸

Para Hegel, la idea de que el absoluto sea representado por la figura limitada de un hombre va más allá del error, le resulta casi repulsivo. La substancia limitada del “hombre” no puede jamás tener las potencialidades divinas, y precisamente aquí radica el gran error de Hegel y la dificultad de expresión mediante nuestro lenguaje del buddhismo. Los conceptos ontológicos y teológicos que estamos acostumbrados a manejar, tales como poder, dominio, creación, conservación... quedan totalmente alejados de aquella significación propia del buddhismo zen, la “nada” no puede equivaler a ninguno de ellos. Hegel trata de encontrar en la nada una “causa prima” de la cual surja todo, un origen del devenir a partir de una conexión racional que jamás encontrará.

En su obra, Byung- Chul Han culpa precisamente a Hegel, y más concretamente al cristianismo, de esta necesidad de poder, de dominación. Lo que según Han, Hegel está buscando es precisamente esa relación de poder que Dios representa frente a las cosas y que aquí no se da de manifiesto, pues la “nada” representa precisamente esa ausencia de dominio, “*Buda no representa nada*”⁵⁹.

El maestro buddhista Eihei Dōgen (永平道元), al cual apelaremos con relativa asiduidad en este apartado, dejó escritos una serie de *kōan* (公案)⁶⁰ que podrían

⁵⁸ Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la filosofía de la religión*, Madrid, Alianza, 1990, p. 377.

⁵⁹ Han, Byung- Chul, *Filosofía del budismo zen*, Barcelona, Herder, 2020, p. 15.

⁶⁰ En la tradición Zen suponen problemas que el maestro plantea al alumno para comprobar sus progresos.

facilitarnos la comprensión de esta religión. Concretamente y con respecto a la idea antes mencionada por Hegel, Dōgen expresa lo siguiente:

“Si os hablo de Buda, creéis que él ha de tener determinadas propiedades corporales y una radiante aureola de santo. Si os digo: Buda es casco de ladrillo y guijarro, os mostráis admirados.”⁶¹

Estas palabras suponen una descentralización del poder, la idea de que Buda como individuo es, como decía Han anteriormente, nada, solo esa escalera de no retorno, un camino a seguir sin ningún tipo de pretensión mayor. La *res infinita* cartesiana se encontraba como condición de posibilidad de todo cuanto existía, un Dios disperso al más puro estilo Spinoziano, un Dios que supone el principio y el fin, el alfa y el omega de todo cuanto existe. Buda, en cambio, simboliza un “Dios” recogido en un individuo humano. Hablar del buddhismo como una religión sin Dios no sería un concepto correcto. No obstante, a los ojos de un occidental cuya idea de Dios deriva de las religiones abrahámicas, el buddhismo sería sin lugar a dudas una religión sin Dios.

a. Ritualizar lo mundano

El problema fundamental que Hegel encuentra al concepto de “nada” con respecto al cristianismo es la falta de “sujetividad”, literalmente la ausencia absoluta de sujeto, una ausencia que dicha religión suple mediante la figura de Buda, otorgando a un individuo empírico y limitado, en otras palabras, finito, las capacidades omnipotentes de un Dios. El gran error aquí reposa en que Hegel está tratando de proyectar al Dios del cristianismo en la figura de Buda. Para Hegel, la idea de filósofo buddhista Línjì Yìxué de “matar a Buda” se tornaría absolutamente incomprensible.

⁶¹ Dōgen, E., *Shobogenzo Zuimonki: Enseñanzas Zen de Eihei Dogen*, Madrid, Miraguano, 1988, p. 128.

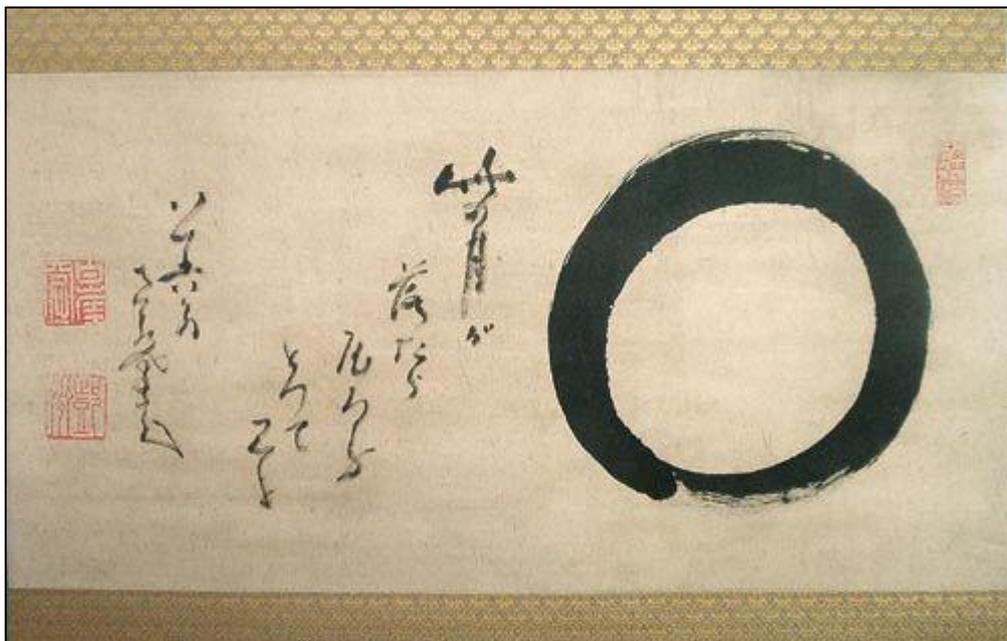
La nada, o el vacío, como también podría ser llamada, no está dirigida a ningún allí divino, no pretende ser un objeto trascendental al que agarrarse, ni un camino hacia el yo, sino más bien hacia la liberación. En el análisis de Han, este encuentra una cierta estructura narcisista en el cristianismo, asumiendo la necesidad del hombre de agradarse a sí mismo en Dios. En cambio, esta estructura queda completamente destruida en el Budhismo Zen, puesto que no está encaminada a ningún fin divino. El ser se descentraliza, no pretende alcanzar ningún centro, se abre sin límites a la mundanidad.

*“Hemos de ver el universo entero en un solo granito de polvo”*⁶²

Vemos este acercamiento a lo mundano como algo completamente alejado de la religión. Lo sagrado y lo mundano se unen en el budhismo. La capacidad de sacralizar cualquier manifestación humana es el más claro ejemplo de ello. La ceremonia del té, el teatro nō, nada es mundano, nada es sagrado. El camino a seguir no conduce a ninguna trascendencia pues sería imposible huir de este mundo, ya que es el único que hay.

Precisamente esta idea de mundanidad es fácilmente explicable mediante el *ensō* (円相) de Nantembo.

63



⁶² Dōgen, E., *Shobogenzo Zuimonki: Enseñanzas Zen de Eihei Dogen*, Madrid, Miraguano, 1988, p. 38.

⁶³ Enso de Nantembo sobre papel. Autor desconocido.

Nakahara Nantembo (1839 -1925) fue un maestro zen, creador de este *ensō*. Precisamente, este elemento pictórico se encuentra fuertemente ligado a un hecho de su biografía que podría servirnos para comprender este concepto de mundanidad. Según cuenta la historia, en sus viajes Nantembo se encontró con un monje Sōtō, el cual, tras una conversación, arrojó su sombrero de bambú al suelo y preguntó a Nantembo: ¿Tú meditas dentro o fuera del círculo? Nantembo se sentó sobre el sombrero y dijo: “Yo me siento dentro del círculo”. El monje, con ayuda de su bastón, trazó en ese momento un gran círculo alrededor del sombrero y dijo: “Tampoco los maestros de los tres mundos pudieron escapar de este círculo, ¿cómo podrás huir tú?” Nantembo respondió rápidamente: “Obviamente, eliminaré el círculo y saldré”.

La historia que aquí se expresa va ligada a dos conceptos de extrema importancia en el Budhismo Zen, estos son *nirvāṇa* y *saṃsāra*. El vacío interno del *ensō* representaría en esta historia el *Saṃsāra*, una idea que podría ser entendida como el “ciclo de la vida”, la condición de cada existencia determinada en el ciclo de vida y muerte dentro de las imperfecciones del mundo. El *nirvāṇa* en cambio, representado por la parte externa del *ensō*, representa la libertad, el estado de paz absoluta en la que el ser se armoniza con el absoluto y se hace uno. Bajo estas circunstancias, se puede comprender el significado de la acción realizada por Nantembo al sentarse sobre el sombrero, mostrando, simplemente con su gesto ausente de palabras, que se encuentra conscientemente en el *saṃsāra*, pues no existe otro mundo más allá de este. Tras esto, cuando el monje introdujo el segundo círculo esperaba que Nantembo abandonara el mismo, pues su objetivo era alcanzar el *nirvāṇa*. En cambio, Nantembo se mantuvo dentro y dijo “eliminaré el círculo”, dando a comprender que tanto *saṃsāra* como *nirvāṇa* son dos caras de una misma moneda, no es necesario liberarse del *saṃsāra* para alcanzar el *nirvāṇa*, pues solo a través del primero, de la mundanidad, de la vida, y la muerte, podremos finalmente alcanzar el *nirvāṇa*.

Como vemos, incluso el *nirvāṇa* o iluminación⁶⁴ no representa en sí ningún estado extraordinario en el hombre, es un despertar al aquí y al ahora. El budhismo Zen no conoce la huida del mundo, no tiene necesidad de negación del aquí y el ahora; Nietzsche culpaba a la tradición occidental de haber creado una realidad alternativa, un más allá que

⁶⁴ Satori (悟り) en japonés.

no permitía al hombre vivir en la única realidad existente, y precisamente a eso hace referencia la expresión budhista “*nada sagrado*”, niega todo lo extraordinario e incita al retorno a lo mundano, un retorno al que la caligrafía ya nos había enseñado, a la más pura y ruda representación del mundo que tenemos frente a nosotros; resulta casi imposible dicho punto de fuga, pues todo cuanto constituye esta fusión de materia y forma nos atrae inevitablemente a lo mundano, a lo que se muestra a nuestros ojos.

b. El yo como separación entre sujeto y mundo

Keiji Nishitani expresa en su obra *La religión y la nada* la dificultad del hombre moderno para sumergirse en aquello que le rodea, una imposibilidad de asimilación entre el objeto y el sujeto que finalmente acaba por degenerar en una inadaptación al medio o, en otras palabras, una excesiva adaptación bajo la forma de sometimiento.

“Nos resulta sumamente excepcional fijar nuestra atención en las cosas tanto como para perdernos en ellas; en otras palabras, convertirnos en las cosas que estamos mirando. Ver directamente a través de ellas el mundo de Dios o el universo en su finitud aún más excepcional. Estamos acostumbrados a contemplar las cosas desde el punto de vista del yo. Podría decirse que las miramos desde el reducto del yo o que nos sentamos como espectadores en la caverna del yo”⁶⁵

¿Pero a qué se refiere exactamente el autor con este persistente yo? Este yo hace referencia a la extrema separación entre sujeto y mundo que podemos apreciar en occidente, una oposición extrema y absolutamente antagónica entre lo exterior y lo interior, permitiéndonos la observación tan solo a través de nuestro campo de consciencia. Por supuesto, este campo de consciencia imposibilita un contacto mayor con todo cuanto

⁶⁵ Nishitani. K., *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2003, p. 45.

nos rodea, ya que todo es interpretado y filtrado a través de un sujeto que siempre ocupa un lugar central en la observación.

Del mismo modo, la autoconsciencia también queda limitada. Bien sea de un modo emocional o intelectual, nos enfrentamos a nosotros mismos desde un lugar externo:

“Por supuesto, estamos acostumbrados a colocarnos frente a lo que está fuera y examinarlo desde dentro, y de este modo, pensarnos como si estuviéramos en nuestro terruño y en contacto con nosotros mismos. Esto es lo que se llama autoconsciencia.”⁶⁶

Esta es, a grandes rasgos, una de las grandes distinciones que hacen al arte chino y japonés tan característico. Suponer un campo de visión absolutamente separado entre el interior y el exterior implica una imposibilidad de unidad. Mientras esto no sea derrumbado, lo irreal como ajeno a nosotros permanecerá en nuestro pensamiento cual germen que imposibilita una concepción de la realidad más allá del puro sometimiento de lo ajeno.

Entra aquí en juego el que posiblemente sea uno de los conceptos de mayor importancia para la comprensión del arte chino y japonés, el *wu wei* (無為) al que nos referimos brevemente con anterioridad. Se dice que tan solo a partir del único trazo el artista chino es capaz de imaginar el resto de su pintura, ya que, una vez interiorizado el vacío dentro de sí, podía sentir el gran vacío y contemplar el espíritu mismo de la naturaleza, captar el *qi*, la energía y el dinamismo de la misma, para de este modo proyectarla sobre su lienzo. Este efecto es el *wu wei* (無為), en el que el artista por medio de su vacío (el vacío determinado que todo hombre posee) es capaz de contactar con el gran vacío *xu* y hacer el vacío dentro de sí. La ausencia de reglas será la que guíe este momento de interiorización naturaleza-hombre, exterior-interior, sujeto-objeto, creando una armonía perfecta, pues en este momento el pintor se identifica con lo que le rodea y posee la regla más exacta que puede obtenerse, la no-regla. Esto mismo expresa Shitao

⁶⁶ Nishitani. K., *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2003, p. 46.

en su obra, o al menos así nos lo refiere Ghilardi, “*La ausencia de regla (Wu fa) genera la regla (Sheng)*”⁶⁷.

Este antagonismo extremo entre lo interior y lo exterior radica en la aparición de subjetividad del ego durante los tiempos modernos, especialmente mediante la figura de Descartes. El *cogito ergo sum* cartesiano se nos muestra como una afirmación egocéntrica del yo, un yo ajeno a todo tipo de extensión, cuya única y verdadera realidad no trasciende más allá de su propia consciencia. El paradigma moderno occidental propone una nueva interpretación sustancial que va mucho más allá de la propuesta por el pensamiento medieval, una interpretación triádica donde el yo, mundo y Dios quedan completamente separados como sustancias irreconciliables, un solipsismo moderno que elimina cualquier conexión o vínculo existente entre el mundo y nosotros mismos.

Esto, por supuesto, lleva a una visión mecanicista de un mundo que tan solo existe para su propio sometimiento. El mundo no es más que un fragmento de tierra inerte esperando a ser transformado mediante la ciencia y la tecnología. Un mundo como una materia prima dispuesta a ser explotada por un poder autoritario y muy superior a él, una entidad ajena a cualquiera de nosotros.

“La idea de la vida como un vehículo vivo había sido central en la visión mítica del mundo pre-científica, pre-cartesiana. La vida entonces estaba viva no solo en el sentido de las vidas individuales sino, al mismo tiempo y de una forma muy real, como un cordón umbilical que unía a padres, hermanos y hermanas, y de ahí a todos los hombres. Era como si cada hombre individual naciera de la misma vida, como las hojas individuales de un árbol que brotan, crecen y caen una por una, y todavía comparten por igual la vida del árbol. No solo los hombres, sino todos los seres vivos pertenecían al gran árbol de la vida”⁶⁸

La importancia de este cambio de paradigma con respecto a una visión del cosmos supone una gran diferencia para la expresión artística donde el sujeto no es un mero

⁶⁷ Ghilardi, M., *Shitao, sulla pittura*, Milano, Mimesis, 2008. p.55. *L'assenza di regola (wu fa) genera la regola (sheng)*” (traducción propia)

⁶⁸ Nishitani. K., *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2003, p. 46.

espectador de un mundo externo e incomprensible. El artista participa del mismo, se hace uno con él e imita cada fluctuación de éste mediante los movimientos y el ritmo de sus pinceladas. De nuevo, el artista deja de ser un mero espectador para, cual demiurgo, ordenar la materia prima y crear de esta un microcosmos que vive, respira y siente, un cosmos con una forma determinada, una forma en continuo movimiento.

c. El devenir como imposibilidad metafísica

“El haber y su negación no se oponen dramáticamente, sino que, antes bien, se comprenden en el fondo y se comunican. Entre el haber que acapara la presencia y su completa disolución en la ausencia, el pintor capta las formas y las cosas surgiendo y disolviéndose a la vez; las pinta en el cuero, no ya según la categoría del ser (o de la nada) sino como acuerdo con un proceso continuo”⁶⁹

Lo que Jullien expresa en este breve fragmento de su obra *La gran imagen no tiene forma* viene a designar la principal consideración de la pintura china a lo largo de su historia. Esta no es otra que la fijación con el devenir, un mundo en continuo cambio y movimiento, de ahí que toda representación artística deba someterse a este continuo emerger-sumergir como imagen propia de la realidad.

Desde mi punto de vista, si contraponemos el pensamiento occidental, veremos que desde Parménides ha surgido una tendencia al estaticismo, en su ya famoso, “*no ha sido nunca ni será, porque ahora es*”, ya que aceptar un movimiento perpetuo en el mundo suponía, por ende, aceptar la contingencia propia de este, y con ella la imposibilidad de una ciencia que permitiera su estudio.

Autores tales como Platón, y su enorme repercusión filosófica occidental, buscarían un contenido universal e invariable del que pudiera surgir todo, y de ese modo

⁶⁹ Jullien, F., *La gran imagen no tiene forma*, Barcelona, Alpha Decay, 2008, p. 21.

huir de cualquier relativismo implicado por la aceptación de un cambio constante, que sin embargo Heráclito, como veremos más abajo, había anticipado.

No obstante, y a modo de curiosidad, existió un cierto punto donde el pensamiento occidental y oriental chocaron de un modo muy característico; esto se da durante el último cuarto del siglo VI a.c. cuando Heráclito de Éfeso desarrolló una teoría que justificaba un continuo cambio a nivel natural provocado por el devenir propio de la mismísima realidad como un choque de fuerzas opuestas “*polemos*”.

A su vez, del mismo modo y en algún lugar de la antigua China, LaoZi 老子, escribiría su famoso *Dào Dé Jīng* 道德经 donde, de un modo muy similar, hablaría de la colisión de opuestos Yin-Yang como fuente de devenir y convergencia creadora de un mundo en continuo cambio.

Nietzsche, por su parte, devolvería esta creencia del devenir extraída de Arthur Schopenhauer, el cual, llegado el momento, aceptó en la filosofía oriental el culmen de su pensamiento. En *El mundo como voluntad y representación* escribiría:

“En general, si prescindimos de las formas [...] y vamos al fondo de las cosas, nos encontraremos con que Shakia Muni (es decir, Buda) y el maestro Eckhart enseñan lo mismo.”⁷⁰

Si bien es cierto, como dice Schopenhauer que en la mística de Eckhart existen conceptos tales como “desasimiento” y “nada” que pueden incitar a esta comparación, de nuevo nos encontramos con conflictos como los de Hegel, antes mencionado, pues Dios como creador del mundo encuentra en el hombre una imagen de sí mismo. Esa autosatisfacción narcisista es rechazada por el buddhismo zen que, en lugar de buscar a Dios, o en este caso, a uno mismo, trata de abrirse hacia la nada. Quizá, aquello que más puede asimilarse, bajo mi punto de vista entre el Zen y Eckhart, es esa invitación de El Maestro a tomar a Dios como es en sí, es decir, en su divinidad, desprovisto de todo predicado, toda “vestimenta”.

⁷⁰ Schopenhauer. A. *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005, p. 348.

“Pues bondad y justicia son un vestido de Dios ya que lo revisten. Por eso, separad de Dios todo lo que lo reviste y tomadlo puro en el vestuario, donde él está descubierto y desnudo en sí mismo”⁷¹

Y no solo eso, sino que incluso llega a despersonalizar a Dios, acercándolo más aún a la idea previamente manejada de la nada.

“[...] pues, si amas a Dios tal y como él es «Dios», «espíritu», «persona», «imagen», ¡has de quitar todo eso! [...] Has de amarlo tal como él es no.Dios, no-espíritu, no-persona, no-imagen; más todavía: has de amarlo con un Uno nítido, puro, claro, separado de toda dualidad. Y en ese Uno hemos de hundirnos eternamente desde el lago en la nada”⁷²

La idea que aquí se nos muestra es que toda imagen, toda proyección, impide acceder a Dios en sí, toda representación sería una falsa imagen que nos aleja de la sustancia pura.

En la crítica nietzscheana al lenguaje, antes ya mencionada con respecto al concepto de metáfora de este mismo, también encontramos una formulación en contra del lenguaje occidental fundamentado en conceptos estáticos que, en cierto modo, imposibilitaban la aceptación de una realidad contingente.

Del mismo modo, esta raigambre de pensamiento bien puede rastrearse en el Heidegger de *Ser y Tiempo*, y en *De camino al habla (Unterwegs zur Sprache)*, aunque salvando ciertas diferencias. En su conferencia *Poéticamente habita el hombre* escribe:

“Todo lo que en el cielo y así bajo el cielo y con ello en la tierra brilla y florece, suena y emite aroma, sube y viene, pero también se va y cae, se queja y calla, y además palidece

⁷¹ Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013, p. 273.

⁷² Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013, p. 197.

y oscurece. En esto familiar al hombre [...] se aviene el desconocido, para permanecer allí protegido como el desconocido. Así el Dios desconocido aparece como el desconocido por la patencia del cielo. Este aparecer es la medida en la que se mide el hombre”⁷³

Heidegger diluye aquí la dicotomía, asimila los opuestos en un intento de destruir la “presencia” impuesta por la filosofía en forma de contrarios, pero hace referencia a Dios como elemento unificador, un Dios que se muestra desconocido. El buddhismo Zen nunca admitiría esta separación de lo conocido-desconocido, no se busca algo oculto que se desvele al ser-en-sí. Para el buddhismo zen, el desvelamiento no es una posibilidad, porque lo escondido, lo misterioso, es en sí lo manifiesto, lo mundano, lo cotidiano. Citando de nuevo a Dōgen, “*El mundo está enteramente ahí, en una flor de ciruelo*”⁷⁴.

Por último, está la crítica al logocentrismo desarrollada por Derrida en respuesta a la doctrina saussuriana del signo en la cual se pretende escapar de la presencia impuesta por el lenguaje y más concretamente por el signo.⁷⁵

Como podemos ver, la presencia (entendida en un sentido estático de ser) se ha convertido en uno de los grandes fantasmas de occidente. Explica Jullien con respecto a esta cuestión:

“A la separación de la presencia y la ausencia, que se desliga adversativamente del flujo difuso y diseminado de las cosas y que remite, en el fondo, a la del ser y el no-ser, se debe inicialmente, al auge fascinante de nuestra metafísica”⁷⁶

Esto se puede observar a su vez en las religiones propias de occidente donde la presencia toma una importante labor incluso tras la muerte, en el caso del cristianismo mediante la idea de un reino venidero o reino de Dios, donde en un cierto modo nuestro ser persiste de un modo no material, permitiendo así esta conservación de esa presencia.

⁷³ Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, Barcelona, El Serbal, 2014, p. 197.

⁷⁴ Dōgen, E., *Shobogenzo Zuimonki: Enseñanzas Zen de Eihei Dogen*, Madrid, Miraguano, 1988, p. 197.

⁷⁵ Derrida, J., *De la gramatología*, México, Editores Siglo XXI, 2003.

⁷⁶ Jullien, F., *La gran imagen no tiene forma*, Barcelona, Alpha Decay, 2008, p. 25.

En oriente, en cambio, la concepción de muerte se sitúa en un lugar muy distante al nuestro. Explica Keiji Nishitani con respecto a este tema entendiendo en este caso la nihilidad con la aceptación del cambio entre el ser y el no-ser, es decir, la muerte que el buddhismo ha de sublimar con la cuestión del paranirvana:

“La nihilidad es la negatividad absoluta respecto al ser de la diversidad de las cosas y los fenómenos a los que nos hemos referido; la muerte es la negatividad absoluta respecto a la vida misma. Por tanto, si se dice que la vida y las cosas son reales, entonces la muerte y la nihilidad son igualmente reales. Donde hay seres finitos –y todas las cosas son finitas- debe de haber nihilidad; donde hay vida debe de haber muerte”⁷⁷

La muerte es entendida aquí como una parte más de la vida en el continuo proceso de cambio al que la realidad está sujeta. Vida y muerte son como inspiración y espiración, dos partes de una misma acción que se necesitan y complementan entre sí, el olvido y el recuerdo, una dualidad vacío-lleño de efectos antagónicos, pero a su vez son parte de una misma unidad que, a gran escala, florece en cada representación artística concretando una forma propia de creación.

d. El peregrino no habita en ninguna parte

“El yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es Śūnyatā, vacío. Pero es también el centro de ese círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo. El Yo es el punto de subjetividad absoluta que puede expresar el sentido de inmovilidad o tranquilidad. Pero como este punto puede moverse hacia donde queramos, a puntos infinitamente variados, no es realmente un punto. El

⁷⁷ Nishitani. K., *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2003, p. 44.

punto es el círculo y el círculo es el punto. Este milagro aparentemente imposible tiene lugar cuando la dirección que sigue la ciencia es invertida a la que expresa el zen. El zen es, en verdad, el realizador de lo imposible”.⁷⁸

Lo que Suzuki trata de expresar en este ciclo de conferencias que compartió junto a Erich Fromm en el que se trataba de llegar a un punto común entre el Budismo Zen y el psicoanálisis es precisamente la posición del yo respecto al mundo. Para el Zen, el yo no tiene un centro, un *topos*, cualquier lugar de este “círculo” es el centro, puesto que el yo se mueve libremente por él. Surge aquí esta idea de no habitar en ninguna parte tan asimilada en la mente occidental cuando trata de imaginar al monje budhista. Quizá la primera idea que nos viene a la mente es ese famoso *civitas gentium* kantiano, pero lejos queda de lo que aquí se está tratando de mostrar.

La idea del peregrino, el habitante de ningún lugar, es una imagen común en pintores, poetas y demás artistas, tanto chinos como japoneses. El ermitaño, el peregrino, la isla y la montaña (a ser posibles ambas juntas) son una iconografía básica en el arte. En el diario de Bashô conocido como *Sendas hacia tierras hondas (Oku no hosomochi)* encontramos precisamente esta idea:

“Sol y luna, días solo brevemente se demoran como huéspedes de tiempos eternos, y así suceden también con los años: ellos van y vienen, están siempre de viaje. No les va de otro modo a los hombres que durante toda su vida se balancean en canoas, o bien a aquellos que caminan hacia la vejez con caballos guiados por las riendas: estando cada día en camino convierten el viajar en su lugar de estancia permanente. Muchos poetas que vivieron antes de nosotros murieron ya en la peregrinación, pero mis pensamientos, sin duda incitados por el viento, que anda a la caza de los jirones

⁷⁸ Suzuki. D. T., *Budismo zen y psicoanálisis: conferencias sobre budismo zen*, Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 2019, p.35

de nubes, no cesan de errar, ya no sé desde que año, en torno al constante estar zarandeado.”⁷⁹

Este mismo diario está introducido por un poema de Li Po llamado *Banquete de primavera bajo los ciruelos y melocotoneros*, que dice lo siguiente:

“Cielo y tierra -el universo entero- son una fonda,
albergan a todos los seres en conjunto
Allí sol y luna son también meros huéspedes,
que corren en tiempos eternos
La vida en ese mundo fugaz se parece a un sueño.
¿Quién sabe con qué frecuencia reímos todavía?

Por eso nuestros antepasados encendieron velas para celebrar la noche...”⁸⁰

81



⁷⁹ Bashô, M., *Sendas hacia tierras hondas*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 43.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 42.

⁸¹ Pintura de Bashô sobre su caballo de autor desconocido.

Bashô utiliza aquí el viento como un sinónimo de sí mismo, de su viaje, de su fugacidad, “*un monje peregrinante con vestidos ondeados por el viento*”. De ahí que utilice la expresión *fûryû* para hablar sobre su propia obra poética, que podría ser traducido como “flujo de viento”. Este constante peregrinar, este símil poético con el viento es una expresión de “*un corazón que ayuna*”, que no se apega a nada, no reconoce un lugar como el suyo. Esta idea se encuentra en el famoso *Sutra del Diamante*, en el cual se menciona al corazón que no habita en ningún lugar, un Sutra que sin lugar a dudas le resultaría conocido a Bashô.

“Un monje zen ha de ser como las nubes, sin morada fija, y como el agua, sin apoyo firme”⁸²

La idea del peregrino que no habita en ningún lugar escapa completamente a la concepción occidental. Nuestra herencia grecolatina se acoge a la idea del fuego del hogar, la llama de hestia encendida allí donde llegara el viajero, el lugar familiar en el que calentarse. Incluso el propio Diogenes el cínico, aun habiendo escapado de la materialidad en su rebeldía característica, decidió finalmente llamar hogar a la tinaja en la que dormía. No habitar en ningún lugar trasciende más allá del mero *topos*, también hace referencia a no aferrarse a uno mismo, dejarse marchar. Una idea que sin lugar a dudas choca de frente con el *Dasein* heideggeriano, en cuanto a que la “existencia” misma esta ligada aun “*oikos*”. Aunque Heidegger no lo hizo propiamente, la “casa” u “hogar” bien podría ser un “existenciario” del “*Dasein*”. El ser-en-el-mundo mismo respresenta la idea de estar consigo en casa. La certeza de hacerse a uno mismo, el cuidado, viene representada por un encontrarse, nunca por un perderse en el mundo.

Levinas hace una interesante comparación con respecto al peregrino comparando las figuras de Ulises y Abraham. Con respecto a Ulises dice lo siguiente:

“A través de todas las aventuras la conciencia se encuentra de nuevo como ella misma, regresa a sí misma

⁸² Dōgen, E., *Shobogenzo Zuimonki: Enseñanzas Zen de Eihei Dogen*, Madrid, Miraguano, 1988, p. 168.

como Ulises, que en todos sus viajes se dirige solamente a la isla donde nació.”⁸³

Mientras la figura de Ulises-Odisseo está estrechamente ligada al hogar y en cada uno de sus viajes siempre acaba retornando al punto de inicio, la de Abraham difiere de esta idea, el peregrinaje de Abraham es hacia ningún lugar, carece de la atadura, pues va hacia un lugar que le es desconocido, la pregunta que realmente nos hacemos es ¿es libre realmente Abraham de este “existenciario” del hogar? La figura de Abraham está estrechamente ligada a la de su familia, es más, esta viaja con él, no solo su familia, también su ganado; para colmo, no hablamos de un andar errante, Dios le induce a abandonar su hogar en pos de uno nuevo colmado de riquezas.

“Dijo Yahveh a Abraham: vete de tu tierra, de tu parentela y de la casa de tu padre, a la tierra que yo indicaré. Yo haré de ti una nación grande; te bendeciré y engrandeceré tu nombre, y tú mismo serás bendición. Bendeciré a los que te bendigan y maldeciré a los que te maldigan. En ti serán bendecidos todos tus linajes en la tierra”⁸⁴

El no habitar en ningún lugar trasciende más allá del mero hecho del caminar, presupone una renuncia radical a toda posesión, tanto material como espiritual, de ahí que Bashô no hable como tal del peregrinar, sino que él “*ha llegado siempre ya*”. El corazón que no está atado a ningún lugar se encuentra “vacío”, en el más puro sentido budhista de la “nada”, un vacío que no le permite amar u odiar, sufrir o alegrarse.

En resumen, para un occidental, esta idea del peregrinar, del viajero que no habita en ningún podría parecerle sencillamente alguien que escapa, que huye o que sencillamente no encuentra su lugar en el mundo. Aquí es donde esta idea difiere completamente de nuestro parecer: el peregrino no huye, él finamente se ha encontrado y

⁸³ Levinas, E., *La huella del otro*, Ciudad de México, Taurus, 2001, pp. 269-270.

⁸⁴ *La Biblia*, Barcelona, Herder, 2003, Génesis 12:1-10.

se encuentra en el centro de todo, como indicaba Suzuki al inicio, no camina de espalada al mundo, sino que se introduce en él y lo mira de frente.

III. El daoísmo a través de la continuidad vacío-plenitud

a) El vacío como realidad en acción

En el duro camino que lleva a la comprensión estética oriental, siempre, voluntaria o involuntariamente, acabamos circundando un concepto subyacente a todo tipo de arte, un concepto no menos importante que la ya conocida dualidad *yin-yang*. El autor François Cheng nos lo describe en su obra de esta manera: “El vacío se presenta como un eje en el funcionamiento del sistema del pensamiento oriental”⁸⁵.

Este concepto posee una importancia mucho más amplia que la simple aplicación estética. El vacío como tal cuenta con un contenido filosófico-religioso que rige no solo la visión universal del pensamiento oriental de esta época, sino que también es un elemento principal en la práctica de pintura, poesía, música, teatro y prácticas relativas al cuerpo humano como gimnasia, *Tai-jiquan*, *Qi-Gong*, acupuntura, arte culinario y arte militar.

En términos algo más trascendentales, el vacío podría comprenderse como un elemento, ante todo, cargado de dinamismo y actividad. Por supuesto, esta actividad no podría dejar de estar ligada a la concepción de aliento vital, y por ende al principio de alternancia *yin-yang*. Este elemento muestra entre sus numerosas capacidades la de llevar a cabo transformaciones donde lo lleno puede alcanzar su verdadera plenitud. Cheng habla del vacío como un fundamento básico de todo un entramado sistema universal, pero que rara vez ha sido estudiado:

“La noción de vacío, sin embargo, nunca ha sido estudiada de manera sistemática en lo concerniente a su aplicación en dominios prácticos. Ciertamente numerosos

⁸⁵ Cheng, F., *Vacío y Plenitud*, Madrid, Siruela, 2013, p. 67.

textos mencionan al vacío a cada paso; pero lo presentan como una entidad natural que rara vez se toman el trabajo de definir”⁸⁶.

Es bien conocido por los teóricos de esta temática que todo artista o aficionado al arte acepta de manera prácticamente intuitiva este elemento como principio básico moldeador. En la poesía, por ejemplo, el vacío se traduciría en la supresión o elipsis de ciertas palabras gramaticales (palabras-vacíos), como en el caso del *Haiku* (俳句).

Tomemos por ejemplo este conocido verso de Matsuo Bashô:

夏草や

兵どもの殿が

夢の跡⁸⁷

Hierbas del verano

Ruinas de un sueño

De antiguos guerreros

(Trad. de Joseph Cabeza-Laínez)

El poema vendría a referir la ausencia de una grandiosa civilización en la otrora orgullosa capital de Hiraizumi, que finalmente nos deja con el efímero consuelo de que ha renacido la hierba. Dicho de otro modo, solo la hierba verde de un día de verano es lo que nos queda tras el colapso que la humana locura produce.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 68.

⁸⁷ Bashô, M., *Sendas hacia tierras hondas*, Madrid, Hiperión, 1998.

Se observan perfectamente en las elipsis y supresiones del lenguaje cómo este vacío conecta entre sí los diferentes versos generando una imagen mental e intuitiva que nos permite visualizar esta imagen tan sutilmente expresada.

En la traducción del mismo verso al inglés por el insigne novelista Shoseki Natsume grabada en piedra a la entrada de Hiraizumi, lo que leemos es:

The summer grass leaves

Is all that's left

of old warriors' dreams

El autor se siente incapaz de traducir la línea “ruinas del sueño” a pesar de su enorme poder de evocación y la sustituye por “all that is left”, los restos del naufragio, la ausencia sobre la que después redundaría el premio Nobel Peter Hanke en su extraordinaria *Die Abwesenheit*.

En la música el vacío se introduce mediante los ritmos sincopados, fundamentalmente por el uso del silencio. Esta técnica también puede ser observada en músicos contemporáneos como John Cage, Luigi Nono o Zimmermann en *Die Soldaten*.

Por último, en la pintura, que analizaremos a continuación con más detenimiento, el vacío se muestra a modo de grandes espacios en blanco en la tela que pueden simbolizar el agua, las nubes o los espacios que existen entre los diferentes puntos y elementos de la obra, que no llegan a tocarse, permitiendo de este modo el devenir del *Qi* (氣), es decir, las energías vitales.

El ideograma *Qi* posee un análisis interesante. El carácter inferior bajo la parte de coronación quiere decir arroz, por tanto, se trata aquí de los vapores que surgen de su cocción indispensable para alimentarse, lo que chinos y japoneses identificaron con lo espiritual al enfatizar el acto místico de la esencia de la nutrición. Vemos de nuevo como la caligrafía nos devuelve de lo abstracto a lo concreto, huyendo de la bruma oriental atribuida sobre la occidentalización de los conceptos mal comprendidos. En esta línea, occidente también ha otorgado cierta espiritualidad al vapor. Este es el caso de los finlandeses que llaman espíritu, *löyly*, al vapor que aparece en la sauna y en alemán

tendremos una conexión semántica entre *geist* (espíritu) y *gischt* que se traduce originalmente como la espuma – particularmente en bebidas alcohólicas o cerveza- lo que en inglés ha dado *gist* (esencia) y en español se llama giste. Por todo ello, los diversos pueblos han encontrado lo sobrenatural en fenómenos cotidianos muy ligados con lo corpóreo y lo físico, pues permiten el sustento.

“El vacío expresa 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 ying-yang, es sin duda, la mayor aportación que haya proporcionado China de una visión de la vida dinámica y totalizadora.”⁸⁸

b) El vacío en el daoísmo

三十輻共一轂，
當其無，有車之用。
埴埴以為器，
當其無，有器之用。
鑿戶牖以為室，
當其無，有室之用。
故有之以為利，
無之以為用。⁸⁹

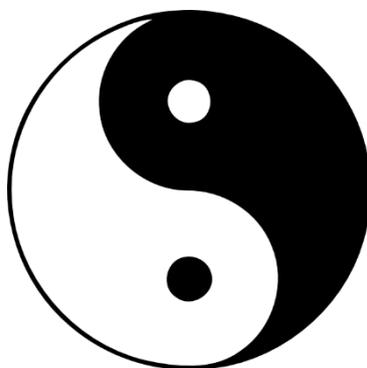
⁸⁸ *Ibíd*em, pp. 73-74.

⁸⁹ “Treinta radios convergen en el centro de una rueda, pero es su vacío, lo que hará útil al carro. Se moldea la arcilla para hacer la vasija, pero de su vacío depende el uso de la vasija (pues de lo contrario solo sería un ladrillo de forma extraña). Se abren puertas y ventanas en los muros de una casa, y es el vacío lo que permite habilitarla. En el Ser centramos nuestro interés, pero del No-Ser depende la utilidad”, LaoZi, *DaoDeJing* (La verdad de la naturaleza), Madrid, Trotta, 2012. cap. XI.

En el alfabeto chino tradicional existen varias formas de designar el vacío. Este es el caso de *Wu* (無), el vacío determinado, la designación de la cualidad empírica cuya traducción brusca podría significar “ninguno” o “sin”, es muy representativo en el estudio del *Zen*. En el caso de *Xu* se refiere a vacío general, el indeterminado, el “Gran vacío” como cualidad metafísica y trascendental con la que el vacío determinado es capaz de contactar.

El vacío en los textos daoístas clásicos es representado a la vez mediante una connotación dialéctica y una connotación trascendental. La primera de éstas se muestra especialmente clara en el segundo capítulo del *Dao De Jing*, donde se expone del siguiente modo: “*El Ser y el NO-Ser se generan el uno del otro*”⁹⁰. Se muestra aquí esta reciprocidad activa y dinámica ya mencionada anteriormente, donde el Ser es un producto del No-Ser y viceversa, en relación directa con la dualidad *Yin-Yang*.

Esta dialéctica del lleno y vacío da como resultado la inmensa importancia que sostiene el *Taijitu* (figura que vemos a continuación) en relación con la dinámica del vacío. Esta figura procede, según parece en ejemplos arcaicos, del emerger de una tortuga sagrada de entre las aguas. Por un lado, el equilibrio de complementariedad, donde *Yin* (Vacío-Blanco, agua) y *yang* (Lleno-Negro, caparazón) muestran a primera vista el hecho de que son cromáticamente opuestos, pero a su vez de forma idéntica, del mismo modo se puede observar que los dos poseen un “germen” del elemento opuesto. Así mismo, se puede interpretar la figura en sentido dinamógeno como bien es representado en esta fase de movimiento circular, dando esto pie a un nuevo equilibrio de alternancia y recíproca sustitución, que muestra, en este caso, la figura del *Taijitu*, una situación que rara vez se encuentra en la naturaleza y que no es otra que el equilibrio cinemático absoluto.



⁹⁰ *Ibíd*em, cap. II.

⁹¹ Representación más común del *Taijitu*.

Giangiorgio Pasqualotto, en su obra *Estetica del vuoto*, expresa la imposibilidad de un punto estable en la naturaleza de esta dualidad Lleno-Vacío en los términos siguientes:

“El germen de cada elemento en el elemento opuesto señala esta imposibilidad y, al mismo tiempo, advierte de la posibilidad de la transformación de uno en el otro”⁹²

Las reflexiones daoístas en torno al tema del vacío no se limitan a los aspectos físicos de la realidad, sino que poseen un punto de trascendencia ético-política que actúa por encima de estos. Todo esto se puede observar mediante el *wu-wei* (無為), un concepto fundamental en la comprensión de la estética oriental que se encabeza por la palabra, ya mencionada, *wu*. Este concepto podría ser traducido como la “no-acción” que en el Dao significaría la inactividad activa, es decir, la virtud superior, la espontaneidad, el no hacer que produce efectos. Una virtud extraída de la propia naturaleza que causa su reflejo sobre el ser humano, convirtiendo al sabio del “no-acto” en un erudito ético-político.

“Seguir la forma de las cosas, más propiamente, el vacío dentro de sí, de modo que, la forma de las cosas sin impedimentos, estos es, sin la interferencia de cualquier tipo que la consciencia continuamente produce e inventa”⁹³

De hecho la frase WuWei está inscrita en una placa sobre el trono de la Sala de la Suprema Armonía en la Ciudad Prohibida para aconsejar a los gobernantes.

Los modos de práctica del vacío para alcanzar el estado de “wu-wei” en el daoísmo son varios. El más común de todos ellos sería la meditación, una alternancia

⁹² Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 2013. p.15. “Il germe di ciascun elemento nell’elemento opposto segnala questa impossibilita e, nel contempo avverte Della posibilita della tranformazione dell’uno nell’altro.” (traducción propia)

⁹³ *Ibidem*, p.25. “Seguire la forma delle cose, ossia, più propiamente, el vuoto dentro di sé, in modo che la forma delle cose senza impedimenti, cioè senza le interferente di qualsiasi tipo che la coscienza continuamente produce ed inventa” (traducción propia)

estática de la respiración (inspiración-*Yang*, espiración-*Ying*) que proporcionaría ese dinamismo estático, ese *Ser* y *NO-Ser* del que estamos hablando continuamente.

Otro ejemplo sería el “Taijiquan” o el “QiGong” (la meditación dinámica). El ejercicio que comporta esta actividad no es exclusivamente físico, sino que implica en cada momento la concentración mental más absoluta y unificada al común efecto de la respiración. Esta actividad deja vislumbrar que el “wu-wei” no implica necesariamente una inactividad física, sino más bien la búsqueda del acto como modo de expresar la eficacia del vacío.

a. El vacío en cuanto participación de lo nouménico y lo fenoménico

“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.”⁹⁴

De este modo Cheng nos expresa esta doble naturaleza, este doble mecanismo al que el vacío está sujeto en su sentido más daoísta. Un vacío como lugar o estado supremo al que debemos tender.

Tratar el tema del vacío supone un gran problema para el pensamiento occidental, ya que debemos evitar la incesante necesidad de plantearlo desde un punto de vista metafísico. Quizá, y desde mi punto de vista, a primera instancia el vacío puede ser considerado por esta corriente de pensamiento oriental como el fundamento mismo de la ontología. Para comprender esta modalidad nouménica (tratando de aplicar conceptos que nos sean reconocibles y aplicables) del vacío, debemos ante todo recordar la diferenciación básica entre *wu*, la nada, el no haber, y *xu*, la cualidad metafísica del vacío, el gran vacío.

En escritores de la talla de LaoZi y Zhuangzi, aunque la gran importancia asignada a la creación y origen del universo viene atribuida *wu*, también se suele utilizar *xu* cuando

⁹⁴ Cheng, F., ob. cit., p. 77.

se trata de marcar el espacio originario hacia el que todo debería tender. No obstante, a partir de la época de los Song, y especialmente de la mano del filósofo Zhuangzi, (aprox. 369-290 a. C.) empezó a ser utilizado el termino *xu* 虛 con este significado usual de vacío, debido principalmente a la consagración de la expresión *tai xu* (vacío supremo) por parte de este filósofo.

“El haber produce los diez mil seres, pero el haber es producido por la nada (wu).⁹⁵ (...) Al principio, está la nada (wu); la nada no tiene nombre. De la nada nació el uno; el uno no tiene forma.⁹⁶ (...) El dao se arraiga a su raíz que es el vacío”.⁹⁷

Como hemos podido observar, el vacío está estrechamente ligado al Dao (la vía). Por precisar levemente, se podría decir que, con referencia al tema del vacío, el Dao posee un contenido más general. La relación entre ambos es variable dependiendo del texto en el que lo encontremos: se presenta a veces como una manifestación del vacío, y otras veces como origen. En esta última acepción su significado y el de vacío se confunden. En referencia a este vacío, Laozi en un verso oscuro nos dice que el origen del Dao es la XuanPin 玄牝, una suerte de hembra misteriosa, que no podemos atisbar, un curioso modo de hacer referencia a *xu* que aún carece de una interpretación plena.

谷神不死。
是。謂玄牝。
玄牝之門、
是謂天地根。
緜緜若存、
用之不勤。⁹⁸

⁹⁵ LaoZi, *Dao De Jing*, Madrid, Trotta, 2012, cap. XL.

⁹⁶ Zhuang Zi, *Maestro Chuang Tse*, “Cielo-Tierra”, Barcelona, Kairos, 1999.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ LaoZi, *DaoDeJing* (La verdad de la naturaleza), Madrid, Trotta, 2012.

“El espíritu del valle no muere. Es la hembra misteriosa. Las puertas de la hembra misteriosa se llaman el origen del cielo y la tierra. Sutilmente parece renacer, pero nunca se agota en su uso.”

Por otro lado, el vacío también se muestra estrechamente ligado a lo fenoménico, participando de éste a la vez que lo hace de lo nouménico. No tiene únicamente un referente en el ámbito de lo metafísico, sino que aparece dotado de realidad material. El vacío, en tanto que *wu*, permite a las cosas “plenas” alcanzar su verdadera integridad. En palabras de François Cheng: “La gran plenitud es como vacía; entonces es inagotable.”⁹⁹.

En la cuestión aritmética, hemos visto que la nada o cero engendra al uno. El uno consiste en la línea horizontal en la escritura china, pero si se coloca otra línea algo más larga debajo, que sería la tierra, tendríamos el dos y si esto se cubre con una horizontal, el cielo, por arriba tendríamos el tres en la grafía china.

一 二 三

Por eso en los textos daoístas al explicar la creación a veces se dice que el uno con la tierra engendra al dos, y éste con el cielo, lo hacen con el tres, según veremos más abajo (nota 87).

En el orden de lo que podemos llamar lo real, la estética china siempre ha aportado a la cualidad de vacío material una representación concreta, que por los cauces de la metáfora permite discernir su significado a grandes rasgos. El valle es un hueco aparentemente vacío, pero, no obstante, nutre de todo cuanto posee y permite crecer a infinidad de seres en él. Como siempre en toda esta tradición paisajística china, el agua no puede ser olvidada. El agua está estrechamente ligada al valle, pues, al igual que los alientos, en apariencia inconsistentes, penetra en todo cuanto existe y lo anima.

c) El Taijitu y el vacío.

⁹⁹ Cheng, F., *Vacío y plenitud*, ob. cit., p. 82.

道生一，
一生二，
二生三，
三生萬物。
萬物負陰而抱陽，
沖氣以為和。
人之所惡，¹⁰⁰

De esta explicación podemos extraer una serie de conceptos. En primer lugar, el *dao* sería concebido como el “*gran vacío*”, *xu*, de donde emana el uno (de nuevo recurro a conceptos occidentales, en este caso al neoplatonismo para tratar de clarificar la cuestión), el aliento primordial. Éste, a su vez, da lugar al *yin* y el *yang*, los alientos vitales. El *yang* representa la fuerza activa, mientras que el *yin* pasaría a ser una suavidad receptiva; posteriormente estos permiten la existencia de los múltiples alientos vitales que dan lugar a los *diez mil seres* del mundo creado.

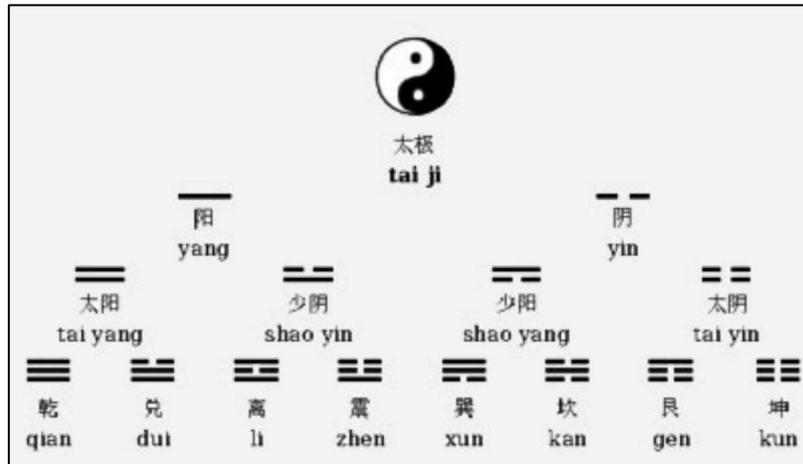
Cheng explica con gran fluidez la relación existente entre el vacío y el Taijitu en su obra *Vacío y plenitud*, concretamente en el segundo capítulo de la misma. No obstante, yo añadiría una nueva entrada a confeccionar mediante los ocho trigramas o *Bāguà* (八卦). En éstos se puede apreciar perfectamente tal desarrollo, tan nombrado por muchos autores del vacío, y que discurre desde el uno hasta los *diez mil seres* pasando por los alientos vitales *yin-yang*.

“Aquello que importa desvelar aquí no es el amplio e interesante complejo de significados matemáticos y combinatorios que se puede desarrollar a partir de este esquema, pero el sentido dinámico que lo atraviesa de arriba

¹⁰⁰ “El dao originario genera el uno. El uno genera el dos. El dos genera el tres. El tres produce los diezmil seres. Los diez mil seres se recuestan contra el yin y abrazan el yang contra su pecho. La armonía nace en el aliento (qi) del vacío intermedio”. LaoZi, *DaoDeJing*, ob. cit., cap. XLII.

abajo, apunta a escribirlo como una especie de mapa de energía vital”¹⁰¹.

102



El poeta Wang Wei (Siglo VIII) habla de una doble lógica constitutiva de la realidad, que simboliza mediante el trazo continuo o *yang* y el trazo quebrado o *yin*.

Esta concepción obviamente no corresponde a dicho poeta, sino que se encuentra en el conocido “Libro de las Mutaciones” o *Yijing* (易經) que se sitúa sobre el 1200 a. C. Los alientos vitales *yin* y *yang*, surgidos del “gran vacío” o *xu* 虛, y sus infinitas combinaciones, serán las que den lugar a la aparición de los diez mil seres que pueblan el mundo. Esta concepción matemática del mundo también encuentra su aplicación a la hora de la representación pictórica. Un ejemplo de esta sería el “refuerzo de lo mismo”, es decir, cuando a la hora de mostrar dos figuras representadas por el trazo *yin* o *yang* se siguen y se confortan por su igual; de este modo sobre los “acantilados escarpados”, afirma Wang Wei, es conveniente situar un “árbol extraño”. El efecto producido por su desdoblamiento será así más intenso.

¹⁰¹ Pasqualotto, G., *Figure di pensiero*, Venezia, Marsilio, 2010, p.145. “Ciò che qui importa rivelare non è però l’ampio e interessante complesso di significati matematici e combinatori che si può sviluppare da questo schema, ma el senso dinamico che lo attraversa da cima a fondo, tato da rederlo una specie de mappa dell’energia vitale” (Traducción propia)

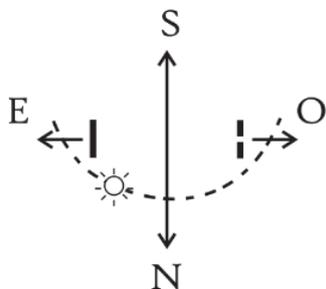
¹⁰² Exposición de la subdivisión del *taijitu* hasta su derivación en tres segmentos con el *Bāguà*. En: Jullien, F., *La gran imagen no tiene forma*, Barcelona, Alpha Decay, 2008.

El origen del Bāguà (八卦) sin lugar a dudas está fuertemente ligado a una gran concepción adivinatoria con respecto a los astros. Obviamente esta fijación con respecto a la observación del universo y su valor predictor no pertenece únicamente a esta cultura, ya lo expresaba Tucídides:

“Pues sabido es por todos, que lo más lejano resulta portentoso, así como aquello de lo que menos pruebas existen.”¹⁰³

El valor que las diversas culturas han otorgado al esquema cosmológico ha dado lugar a infinidad de interpretaciones, pero, y desde mi punto de vista, pocas tan prolíficas y aplicables como el Bāguà (八卦). La traducción literal de Bāguà es ocho direcciones, cada una de ellas posee una relación directa con el flujo de energía cósmica y una influencia decisiva para alcanzar la armonía con la naturaleza.

104



“El Yin el Yang tienen relación con la trayectoria solar, y por tanto con la disposición del espacio (orientado según la dirección del sol) y el tiempo (que regula los ciclos del día y la noche y el estacional) ambos se encuentran así conectados. Por lo tanto, la arquitectura china tradicionalmente ocupa los lugares de modo simétrico con respecto al eje norte-sur para lograr una respuesta armónica al discurrir del tiempo y un equilibrio entre el yīn-yang o direcciones este-oeste.”¹⁰⁵

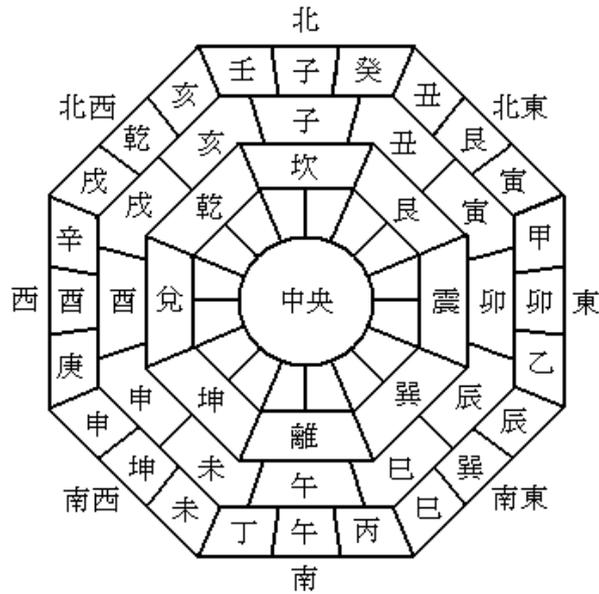
¹⁰³ Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso V-VI*, Barcelona, Gredos, 2021, p. 203. Texto original en griego dice lo siguiente: “τὰ γὰρ διὰ πλείστον πάντες ἴσμεν θαυμάζόμενα καὶ τὰ πείραν ἤκιστα τῆς δόξης δόντα”

¹⁰⁴ Relación entre la trayectoria solar y el Bāguà. En: Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature”.

¹⁰⁵ Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature” en *Sustainability* 2018, 10, 2443, [En línea], p. 3. [Consultado 18 de octubre de 2018]

Las siguientes imágenes supondrían un diagrama expandido del Bāguà y los templos del cielo de Beijing. La conexión existente entre ambos es asombrosa, destacando especialmente las divisiones concéntricas del interior del templo que representan eventos cosmológicos similares a la representación del Bāguà expandido.

106



107



108



¹⁰⁶ Imagen extraída de: Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature”.

¹⁰⁷ Imagen del templo del cielo de Beijing extraída de: Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature”.

¹⁰⁸ Imagen del templo del cielo de Beijing extraída de: Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature”.

En su interesante artículo nos explican Almodovar-Melendo y Cabeza-Laínez:

“Se considera que la existencia y el vacío representan la dualidad del cielo y la tierra, respectivamente. La armonía surgió de la combinación de los dos y fue irradiada simbólicamente por Shàngdì (el emperador del cielo) que gobernó la región central de la bóveda celeste. De manera similar, el emperador (el hijo de Shàngdì sobre la tierra) descendió del cielo, irradiando su armonía, orden y civilización con origen en China (país que literalmente significa Imperio del Centro).”¹⁰⁹

De aquí podemos extraer que los agentes del cielo y de la tierra ocupan el lugar central con su vista puesta hacia el sur, a su izquierda el este y a su derecha el oeste. Como consecuencia directa de esto el bāguà se suele orientar con el sur hacia arriba (al igual que los mapas tradicionales chinos).

Lo obstante, el continuo hilo de relaciones no cesa aquí, el cielo posee cuatro grandes divisiones dentro de las cuales se sitúan siete formaciones de estrellas.

“Los conocidos animales míticos representan de este modo los cuatro cuadrantes: el dragón turquesa (el este), el fénix carmesí (sur), el tigre albo (oeste) y la guerra misteriosa entre tortuga y serpiente (Norte). Estas cuatro regiones tienen su correlación en la tierra tanto en estructuras humanas como naturales. Este paralelismo entre los cielos y la tierra se asocia con el fēngshuǐ 風水, que representa el modo tradicional de establecer una matriz cósmica para el diseño arquitectónico.”¹¹⁰

¹⁰⁹ Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature” en *Sustainability* 2018, 10, 2443, [En línea], p. 4. [Consultado 18 de octubre de 2018]

¹¹⁰ Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature” en *Sustainability* 2018, 10, 2443, [En línea], p. 5. [Consultado 18 de octubre de 2018]

Por otro lado, también podemos observar que la composición de las diferentes figuras puede llegar a la infinitud. Así mismo, de la representación la XuanWu (玄武) o Guerra misteriosa entre la Serpiente (el ciclo solar) y la Tortuga que representa la Tierra se puede extraer tanto el número 8 como el símbolo de infinito.

111



“El proceso de multiplicación del dos al cuatro y a su vez hacia el ocho es el resultado de añadir una dualidad yīn-yáng a los módulos anteriores. En un nivel superior de organización se generan 64 hexagramas a partir de 8 trigramas como módulos básicos de combinatoria por parejas: El Yījīng emplea los hexagramas resultantes para propósitos de adivinación. En este sentido el término shù 数, que se emplea

¹¹¹ Representación de la tortuga y la serpiente sobre una pared. Imagen extraída de: Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature”.

en China para referirse a las matemáticas, justamente quiere decir tanto cálculo como destino.”¹¹²

De igual modo se expresará François Jullien con respecto a los hexagramas compuestos por la unión de dos trigramas con relación a la pintura:

“Respondiendo a la abertura del otro, cada trazo se tensa por su opuesto (así, cuando en la figura del hexagrama, el trazo yin o yang de uno de los dos trigramas encuentra su opuesto en situación de copartícipe en el otro trigramo, por ejemplo las líneas 1 y 4, o 2 y 5 en el tercer hexagrama Zhun: (☵ ☷); la lectura no es únicamente lineal, horizontal, sino también es transversal”.¹¹³

En primera instancia esto puede resultar no muy clarificador. No obstante, Jullien lo explica mediante un ejemplo que, a mi modo de ver, da una imagen mental bastante más nítida de lo que está intentando mostrar.

El puente	sobre el cual pasa	el velero	Es oportuno que se eleve muy alto
↕	↕	↕	↕
La barca	donde se sitúa	el pescador	que sea baja y que no estorbe

Existe pues, como hemos visto en el texto de Lao Tsé, una relación ternaria entre el *yin* y el *yang* con el vacío intermedio. Este vacío intermedio que habita a su vez en los alientos vitales y en todas las cosas permite la existencia de la relación de todo cuanto

¹¹² Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Laínez, J.M., “Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature” en *Sustainability* 2018, 10, 2443, [En línea], p. 4. [Consultado 18 de octubre de 2018]

¹¹³ Jullien, F., *op. cit.* p. 276.

existe con el vacío supremo, permitiendo así la transformación interna y la unidad armonizadora. En la cosmología china se aprecia esto como un doble movimiento cruzado mediante dos ejes. La siguiente figura utilizada habitualmente en el *tai-chi* lo muestra con notoria exactitud.

114



d) El vacío y la vida humana

Es necesario adentrarse mínimamente en la visión antropológica china, con el fin de captar las breves sutilezas que el vacío es capaz de ofrecer en una estética donde el ser, en un sentido heideggeriano, es un elemento de vital importancia.

El ser, el cielo y la tierra han sido llamados los tres *genios* del universo. No obstante, el ser posee una cualidad que lo sitúa, no por encima, ya que la visión oriental no destaca por su antropocentrismo, sino más bien como un ente dotado de las virtudes tanto del cielo como de la tierra, con el fin de que el hombre se realice en armonía:

“El hombre es un ser no sólo de carne y hueso, sino también de alientos y de espíritus; además, posee el vacío.”

115

¹¹⁴ *Taijitu* utilizado en *tai-chi*.

¹¹⁵ Cheng, F., op. cit., p. 90.

El vacío permite al ser convertirse en algo así como el espejo del mundo y a la vez de sí mismo, conectando su *wu* con el *xu* universal (*wu wei*). Al poseer el vacío, éste puede identificarse con el vacío originario, convirtiendo al ser en la fuente de las imágenes y las formas:

“Cuando el corazón humano se trueca en espejo de sí mismo y del mundo, sólo entonces comienza la verdadera posibilidad de vivir.”¹¹⁶

IV. El zen, la nada y el vacío en “*Los diez toros*” (十牛)

Una vez analizado el zen y el vacío mediante el Dao, puede resultar gratificante tratar de visualizar estos en un contexto donde moral, práctica y arte se asimilen. Para mí, este contexto no es otro que la obra de “*Los diez toros*” (en chino: 十牛) (en japonés: 十牛圖). La obra es originalmente atribuida a Ching-chu (清居) (siglo XI), no obstante, las pinturas que nosotros utilizaremos, tanto por su belleza como por su claridad, son atribuidas a Tenshō Shūbun (周文) (finales del siglo XIV), y el poema a Kuōan Shīyuān (廓庵師遠).

La figura circular se nos presenta en diversos elementos tanto del zen como del Taoísmo, tales como el *wu xing* o *taijitu*, pero sin lugar a dudas, donde se nos presenta dotada de una mayor significación es en estos “*shīniú*” o “*Diez toros*”, que tratan de ilustrar los momentos cruciales de la vida, hacia la búsqueda del “verdadero ser”, de la auténtica naturaleza, la verdad, el despertar o *Bodhi*, en sanscrito (बोधि), que también puede ser traducido como iluminación (asumiéndolo a un conceto neoplatónico/agustiniano que quizá se nos haga más “ligero”) o, en un análisis más concreto, todo aquello que viene representado por la figura del toro.

El término chino *niú* (牛) indica a modo muy general un bovino. Lo común es traducir como un toro. No obstante, las ilustraciones parecer retratar más bien un búfalo o un buey, más concretamente un buey de agua, comunes en zonas como India y el sudeste asiático. No es extraño que la iconografía china tienda a representar a Laozi montado

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 93.

sobre un buey de agua, ya que este animal es considerado el animal yin (陰) por excelencia, y el que debía de ser el primero en el horóscopo chino, de no ser por la rata que cabalgaba en su lomo cruzando el río, pero precisamente aquí se encuentra un curioso nexo de unión entre el personaje de Laozi y el de Buddha. Existe pues una miniatura de la *Chrestomathie annamite*¹¹⁷, donde el Viejo Maestro aparece montando un ciervo, símbolo del *Bodhi* antes mencionado, o despertar. Ciertas leyendas asimilan la figura de los dos maestros como uno solo, basándose en la idea de que al dirigirse Laozi hacia el este montado sobre un buey de agua para abandonar el mundo, Laozi acabaría convirtiéndose en Buddha. De ahí que el animal que monta el maestro taoísta en la obra antes mencionada parezca ser una confirmación simbólica de dicha leyenda, pues el ciervo dorado representa al guardián del Dharma¹¹⁸, la ley budhista, así como el Bodhisattva¹¹⁹.

120



En un intento por buscar algo más concreto a esta conexión, podríamos decir que, así, Laozi montado sobre su buey, representación más icónica del animal yin, deviene en

¹¹⁷ Nordemann. E. *Chrestomathie annamite* , Imprimerie d'Extrême-Orient, Hanoi, 1914, p.202.

¹¹⁸ Podría ser traducido como “ley religiosa”, “conducta piadosa correcta” o sencillamente como “religión”.

¹¹⁹ Podría ser traducido como camino hacia la iluminación, hacia el despertar, o más concretamente, hacia la buddheidad.

¹²⁰ Imagen de Laozi montado sobre un ciervo. En: Nordemann. E. *Chrestomathie annamite* , Imprimerie d'Extrême-Orient, Hanoi, 1914.

ciervo, el Bodhisattva, o el “iluminado”, véase *yang* (陽). Volvería a expresar en sí mismo el ciclo cósmico con las dos energías fundamentales: la receptividad, el recogimiento, la noche, el frío y el Espíritu del Valle, por un lado, y, por el otro, la actividad, la expansividad, el día, el calor y el desvelamiento de la masculinidad luminosa del Cielo, las dos vertientes de la misma montaña, las dos fases fundamentales del ciclo vital regido por el *Dao*, el *taijítú* (太極圖).

Analicemos a continuación las diversas escenas que aparecen en la obra:

121



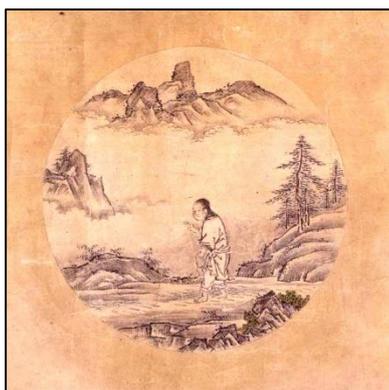
1. En busca del toro¹²²

En los pastos del mundo,
aparto sin cesar las altas
hierbas en busca del Buey.
Siguiendo ríos sin nombre,
perdido en los
senderos intercalados de montañas distantes,
Mis fuerzas fallando y mi vitalidad agotada, no
puedo encontrar al Buey.

La primera imagen es titulada “*En busca del toro*” (*xun niú*). Aquí se nos enseña a un hombre perdido entre al abrazo de la naturaleza, agazapado entre los árboles, la montaña, sus propias pasiones y todos los obstáculos que pueden existir entre este y su camino al despertar. Se puede percibir un ambiente exótico u hostil y una búsqueda de algo que ahora no alcanza a ver, pero de lo cual se constituye la existencia.

¹²¹ Pintura de los diez toros de Tenshō Shūbun.

¹²² Los diferentes poemas son traducciones propias del italiano en la obra: Pasqualotto, G., *Figure di pensiero*, Venezia, Marsilio, 2010



2. Descubrimiento de las huellas

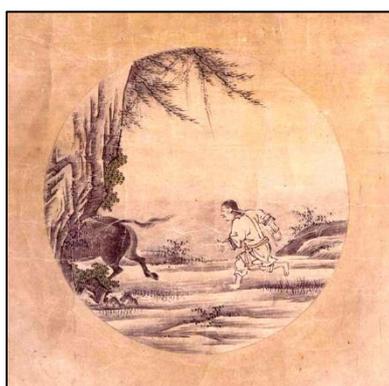
A lo largo de la orilla del río bajo los árboles,
descubro huellas.

Incluso bajo la hierba fragante,
veo sus huellas.

En lo profundo de montañas remotas se
encuentran.

Estos rastros no pueden ocultarse más
que la nariz de uno mirando hacia el cielo.

La segunda imagen de título “*Descubrimiento de las huellas*” (*jian qi*), muestra al hombre dispuesto a seguir el rastro que el “toro” ha dejado tras de sí. La verdad se nos muestra aquí como señas mínimas expuestas a modo fragmentario, pero que, no obstante, siguen un orden que prefigura una realidad más amplia y compleja.



3. Percibiendo al Toro

Escucho el canto del ruiseñor.

El sol es cálido, el viento es suave,

los sauces son verdes a lo largo de la orilla:

¡aquí ningún Buey puede esconderse!

¿Qué artista puede dibujar esa cabeza enorme,
esos cuernos majestuosos?

La tercera imagen de título “*Percibiendo al toro*” (*jian niú*) nos muestra de nuevo al hombre, aunque esta vez entrevé parte del toro. Este fragmento que se muestra alberga en sí un contenido de verdad que finalmente puede vislumbrar al incesante buscador, aunque, por supuesto, de modo parcial.



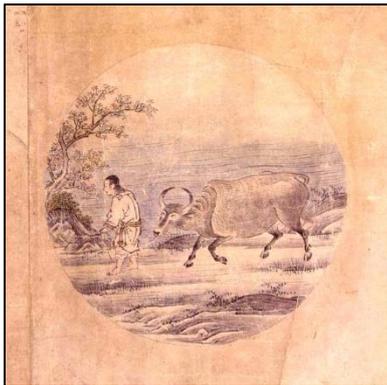
4. Atrapando al Toro

Lo agarro con una lucha tremenda.

Su gran voluntad y poder
son inagotables.

Carga hacia el altiplano
muy por encima de la niebla de las nubes,
O en un barranco impenetrable se encuentra.

La cuarta imagen de título “*Atrapando el toro*”(de niú), muestra al hombre que, finalmente, ha capturado al toro. Trata de atraer al animal hacia sí, aunque este aún se resiste. Ver la verdad ya no es suficiente, es necesario hacerla propia, “domesticarla”. El desempeño, el esfuerzo, atrapar el toro no es suficiente porque este se hace difícil de controlar.



5. Domando al Toro

El látigo y la soga son necesarios, de lo
contrario podría desviarse por
algún camino polvoriento.

Al estar bien entrenado, se vuelve
naturalmente amable.

Luego, sin restricciones, obedece a su amo.

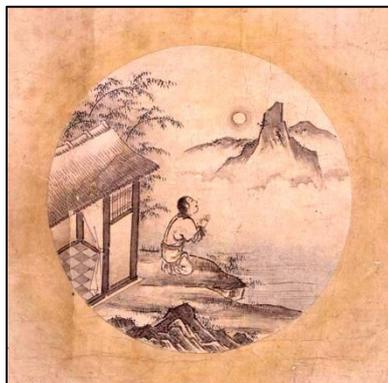
La quinta imagen tiene como título “*Domando al toro*”(mu niú). En esta el hombre ha domado a la bestia, y esta, mansa, es conducida mientras la lleva atada por la senda. Finalmente, la verdad ha sido descubierta y capturada. No solo eso, sino que es controlada, la hemos vuelto “mansa” ante nosotros.



6. Montar el toro a casa

Montar el buey,
regreso lentamente a casa.
La voz de mi flauta entona
toda la noche.
Midiendo con latidos de mano
la armonía pulsante,
dirijo el ritmo sin fin.
Quien escuche esta melodía
se unirá a mí.

La sexta imagen se titula “*Montar el toro a casa*” (*qi niú gui jia*). En esta imagen el hombre aparece cabalgando sobre el toro mientras toca su flauta. La idea que se nos muestra no es otra que la unidad, el “absoluto” al que la filosofía zen se encamina, la verdad se ha hecho una con aquel que la ha conquistado hasta tal punto que ningún control es necesario.

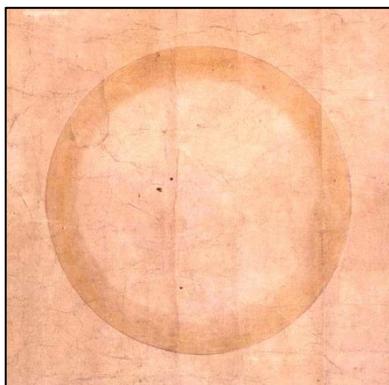


7. El toro trascendido

A horcadas sobre el buey, llego a casa.
Estoy sereno. El Buey también puede descansar.
Ha llegado el amanecer. En reposo feliz,
dentro de mi morada de paja
he abandonado el látigo y las cuerdas.

La séptima imagen se titula “*El toro trascendido*” (*Wang niú cun jen*). Se nos muestra al hombre tranquilo, contemplando el paisaje. La cuerda y el látigo que fueron necesarios para domar al toro ahora se encuentran en el suelo, ya no son necesarios. Hasta ahora, es decir, de la segunda imagen hasta la sexta, la “verdad-toro” ha sido siempre representada separada del sujeto, como dos entes indisociables. Hemos visto cómo este la descubre, la conquista e incluso llega a armonizarse con ella. Ahora, sin embargo, no aparece más, ha sido asimilado y está completamente incorporado al sujeto que anteriormente trataba de conquistarla. Ya no se trata de dos elementos que tratan de buscar

el equilibrio entre sí, sino de uno absoluto en sí mismo. Aquí el toro, como su nombre indica, ha trascendido.



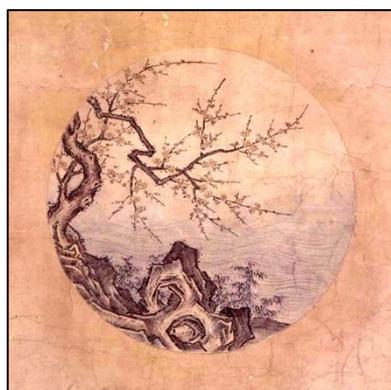
8. El toro y el yo trascendido

Látigo, la cuerda, la persona y el
Buey trascendidos,
todos se funden en la Nada.
Este cielo es tan vasto que
ningún mensaje puede mancharlo.
¿Cómo puede existir un copo de nieve
en un fuego furioso?
Aquí están las huellas de
los Ancestros.

La octava imagen tiene el título de “*El toro y el yo trascendido*” (*jen niú zhu Wang*). Una imagen íntegramente constituida por un círculo vacío, y posiblemente, una de la más importantes a nivel simbólico. No resulta tan confuso que el gesto represente más que la pintura en sí, en cierto modo me recuerda al famoso “Cuadrado negro sobre fondo blanco” de Kazimir Malevich. El cuadrado, una de las formas más simples y básicas, destacaba en la obra de Malevich, no tanto por la actividad plástica, sino por el simbolismo atribuido. El autor expuso la obra en Rusia, lugar en el cual, sobre la esquina de la habitación se solía colocar un crucifijo en la doctrina ortodoxa; Malevich sustituyó precisamente este crucifijo por la figura más simple de todas las que había en la habitación, un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Bajo este pretexto, comprender cómo esta pintura, aun estando rodeada de otras obras de contenido pictórico mucho mayor, se convierte en la obra principal del conjunto, no se nos hace tan extraño. Aquí ni el toro ni el hombre son necesarios, no hay necesidad alguna de ellos, pues aquella idea que antes manejábamos, el “*Bodhi*” o despertar, finalmente se ha realizado. La figura del círculo posee aquí una importancia simbólica añadida, se ha completado una búsqueda continuamente representada por una idea de dualidad, comprendida dentro de la oposición entre el sujeto que busca el objeto y el objeto buscado, entre el individuo deseoso de verdad y la verdad como objeto de deseo. Tanto es así, que otros importantes ilustradores de esta “parábola del toro”, tales como Fo Gou o Wei Bai detuvieron la progresión de

diez imágenes en esta octava, considerando este círculo vacío la culminación definitiva de la historia, y del arte en general.¹²³

Las dos imágenes que vamos a analizar a continuación fueron oportunamente añadidas por Ma Guoan con la finalidad de evitar que se pudiese comprender este estado de realización del “despertar” como el definitivo, un estado de pura iluminación formal e intelectual que culmine la acción sencillamente con la trascendencia del yo al más puro estilo de “vida contemplativa” aristotélica. Lo que Ma Guoan pretendía era añadir una consecuencia ético-práctica a la búsqueda de esta verdad. Una de las grandes críticas que se le han hecho tanto al taoísmo como al buddhismo es precisamente ese matriz egoísta de la búsqueda de la trascendencia del yo, la búsqueda del absoluto a nivel individual. El *nirvāṇa* se presenta aquí como un estado de profundo egoísmo donde el “otro” es un elemento insignificante en la cuestión planteada. Recuerda en cierto modo a ese fragmento de “*La República*” de Platón, donde el filósofo, una vez comprendida la verdad y observado el *Eidos* (εἶδος) absoluto decide, aún a riesgo de su vida (en un símil con su maestro Sócrates) embarcarse en un viaje de vuelta (ético-práctico) para mostrársela al resto.



9. Llegar a la fuente

Se han realizado demasiados pasos
para regresar a la raíz y la fuente.

¡Mejor haber sido ciego y sordo
desde el principio!

Habitando en la verdadera morada de uno,
despreocupado con y sin -
El río fluye tranquilamente
y las flores son rojas

La novena imagen se titula “*Llegar a la fuente*” (*fan ben huan yuan*). En esta se nos muestra un árbol (en esta versión concretamente un cerezo con toda la trascendencia que este tiene en la pintura japonesa), agua en movimiento y, aunque en esta versión no

¹²³ El vacío en el más puro sentido tanto zen, como en el Dao, también ha sido representado por distintos autores occidentales, entre los que destaca el vasco Jorge Oteiza. En su obra “las cajas vacías” hacía referencia precisamente a esta idea tan clarificada en el *Daodejing* de cómo precisamente la parte vacía da sentido a lo lleno. El mismo autor recurre a la obra antes mencionada de Malevich marcando una relación entre esta y el vacío: “*para Malevich la presencia del cuadrado alude al infinito*”. Los cubos de la obra pretendían mostrar una dualidad positivo-negativo/vacío-sólido. Anteriormente dijimos que una vasija necesita del vacío pues de lo contrario solo sería un ladrillo de “forma rara” y no serviría.

aparezca, muchas veces se nos representan también aves volando. Lo que se pretende mostrar aquí es la realidad en sí: vendría a significar que el logro de la verdad y de la “iluminación” se realizan al margen de la realidad, esta permanece ahí al margen del hombre que la comprende, permitiendo vivirla más allá de toda finalidad moral o intelectual.



10. Regreso a la sociedad

Descalzo y desnudo de pecho,
me mezclo con la gente del mundo.
Mi ropa está andrajosa y cargada de polvo,
y siempre estoy feliz.
No uso magia para extender mi vida;
Ahora, ante mí, los árboles muertos
cobran vida.

Finalmente llegamos a la décima imagen, “*Regreso a la sociedad*”, aunque entre los diversos títulos que se le han dado también destacan “*En el mundo*”, “*En el mercado*” o incluso, “*Volver al pueblo con las manos abiertas*”. Como si de un Sócrates que desciende de lo inteligible para enseñar a aquellos que habitan en las sombras se tratase, el hombre se nos muestra de nuevo volviendo a la sociedad, al mundo de los hombres, de las cosas, a la mundanidad del día a día. Curiosamente cargado con un farol, un símbolo de búsqueda de la verdad muy occidental, como en el caso de Diógenes el cínico, que precisamente en el mercado fue a buscar “un hombre”. El sujeto se ha liberado de toda dualidad, es un sujeto autónomo que puede permitirse volver a la realidad sin ser contaminado por ella donde esa “polvareda” ya es ajena a él, y donde puede devolver al mundo, al “mercado”, a la “sociedad”, todo aquello que ha adquirido en su búsqueda de la verdad, para que, de este modo todos los seres vivientes puedan adquirir ese conocimiento. Un sujeto que ahora es representado como el mismísimo buddha y que hace participe al resto de que esta verdad puede ser adquirida, generando un movimiento circular en la consecución de las obras, donde el nuevo individuo con el que entabla conversación comenzará el viaje que este tomó antes que él.

6. HILEMORFISMO ARTÍSTICO

Llamamos hilemorfismo a la dualidad aristotélica por la cual toda sustancia está compuesta de materia y forma. Partiendo de esta base, a continuación, pretendemos exponer una serie de prácticas artísticas donde la unificación de los conceptos mencionados anteriormente tendrá como resultado un desarrollo muy característico de las mismas. Partiremos de la ya mencionada caligrafía, para posteriormente adentrarnos en la pintura y finalizar con la poesía.

Con respecto a la caligrafía, seré más breve, ya que en el punto “1” ha sido mencionada y explicada de un modo más profundo para favorecer la comprensión del relato. No obstante, la utilizaré como sistema de enlace para el correcto desarrollo del conjunto de artes.

I. El aliento y el ritmo del cosmos: caligrafía

“El arte caligráfico, que se propone restituir el ritmo primordial y los gestos vitales que entrañan los trazos de los ideogramas, liberó al artista chino de la preocupación por describir con fidelidad el aspecto exterior del mundo físico, y suscitó muy tempranamente una pintura “espiritual”, la cual, más que procurar la semejanza y calcular las proporciones geométricas, trata de imitar el acto del «creador», fijando las líneas, las formas y los movimientos esenciales de la naturaleza. El pintor busca la misma libertad soberana de ejecución que el calígrafo, y se vale para ello del mismo pincel”¹²⁴

Como se puede observar en este fragmento de la obra de Cheng, separar el arte caligráfico de la pintura es casi imposible, ya que ambas parten de una misma idea conjunta: imitar los patrones propios de la naturaleza en cada movimiento. Como

¹²⁴ Cheng, F., *op. cit.* p. 24.

explicamos al inicio de este trabajo, es natural que las primeras representaciones de escritura poseyeran una forma mucho más arcaica de imitación natural como podrían ser huellas de animales, representaciones de seres, etc. No obstante, el desarrollo de este arte ha dado una cantidad casi indefinida de obras caligráficas y estilos cuyos tres principales representantes son los ya mencionados: formal, cursiva y rápida.

La caligrafía pretende exaltar la belleza visual de los ideogramas. No se trata de una simple representación escrita, sino de convertir esta en un arte, una “bella escritura”. Como ya explicamos anteriormente, la práctica de este arte pretende alcanzar la unidad dentro del propio calígrafo con todo cuanto le rodea, comulgar con el ritmo propio de los elementos e impregnar su pincel de este para de ese modo ser capaz de expresar cada sensación reflejo de su trazado: fuerza, ternura, impulso, quietud, tensión y armonía.

“Al lograr la unidad de cada ideograma y el equilibrio entre los caracteres, el calígrafo, a la vez que expresa las cosas mismas, alcanza su propia unidad. Gestos inmemoriales y siempre reanudados, cuya cadencia, como una danza con espada se plasma instantáneamente a merced de los trazos, trazos que se lanzan, que se cruzan, que vuelan o se hunden, que cobran sentido y añaden otros sentidos al sentido codificado de las palabras”¹²⁵

II. La máxima expresión del vacío: la pintura china

La historia de la pintura china puede ser rastreada con un catálogo suficiente de obras a partir de la dinastía Han (siglos II a.C.). Al igual que en su homóloga occidental, podemos identificar unas pautas evolutivas. No obstante, no en la misma forma que nosotros entendemos esa evolución. Autores como Jullien y Cheng afirman que la transformación sufrida por esta pintura oriental es el realidad un cambio significativo desde una concepción realista que se metamorfosea adoptando paulatinamente los perfiles de una nueva forma espiritual. Es importante, a mi parecer, diferenciar la “espiritualidad”

¹²⁵ Cheng, F., op. cit., p. 24.

de la que aquí partimos de los temas propiamente llamados religiosos, presentes a lo largo de todo el curso de la historia de la pintura, especialmente en la tradición budhista.

El término “espiritualidad” al que hacen referencia Jullien y Cheng, a mi parecer, designa una capacidad plástica inherente a la misma pintura, resultado de la articulación de conceptos diversos –entre ellos el de vacío–, que añade a la dimensión propia de ser objeto de representación una vocación de abarcar la estructura general del cosmos. No son ajenas a esta concepción las influencias conceptuales que ha integrado el arte chino de la mano del daoísmo y, más tarde, de la filosofía chan, véase el Zen.

El concepto de vacío como núcleo generador de toda esta dinámica cobró fuerza, entre otros, de la mano de los pensadores Xie He y Zong Bing. Con ellos nacerá por primera vez en Oriente lo que podría ser considerado el pensamiento crítico sobre el arte.

a. El paisaje en la dinastía Song

Resulta prácticamente inevitable realizar un breve acercamiento al concepto de pintura paisajística, en la que posteriormente profundizaremos de la mano de la dinastía Song (960 – 1279). Llegados a este punto, la confrontación entre la pintura paisajística occidental y oriental se convierte en una necesidad, aunque solo sea como vehículo que nos permita comprender la trascendencia del hecho paisajístico.

La pintura occidental de la época recurría al paisaje como una mera excusa para ubicar las gestas de los diversos santos. Incluso los paisajistas flamencos se limitaron a pintar entornos de ciudades, así como la vida rústica que se gestaba en granjas, pero bajo ningún concepto las formas libres de la naturaleza. Mucho menos tratar de mostrar su violencia y potencia creativa. Esta violencia solo era mostrada brevemente por algunos autores y pintores con una finalidad ética y disuasoria en la que se representaba la naturaleza salvaje como una imagen del Dios del antiguo testamento, es decir, como castigo a los males del hombre, y nunca como símbolo de belleza estética, sino como una dicotomía ética.

El pensamiento medieval sobre la naturaleza era variado. Bien una leve herencia neoplatónica podría perdurar al inicio, pero con la llegada del pensamiento tomista el mecanicismo que más tarde defenderían los racionalistas se comenzó a hacer más vigente.

No sería hasta el siglo XIX con Wordsworth y su famosa afirmación “*el rugir de la catarata me acecha como una pasión*” cuando comencemos a ver el placer estético de la tempestad, la montaña desnuda, el risco y la sima solitaria, de la mano de grandes artistas como Constable, Friedrich y Turner entre otros.

En China, en cambio la aparición del buddhismo zen, antes mencionado en esa colisión entre el daoísmo chino y el buddhismo llegado de India, permitió la creación de una sustancia artística que germinaría en un sistema de gran complejidad. El buddhismo zen quizá sea la teoría más esteticista de todas las corrientes budhistas. Como explicamos anteriormente de modo mucho más detallado, el zen sostiene que entre el hombre y la naturaleza se dan un conjunto de afinidades en perfecta empatía. Resulta curioso al ahondar en esta perspectiva cómo autores tales como Swedenborg al hablar de su teoría de las “correspondencias”, son capaces de reflejar en un grado tan próximo al buddhismo zen. Por poner un ejemplo, en su obra *El cielo y sus maravillas y el infierno* expresa lo siguiente:

“En una palabra, todas las cosas que existen en la naturaleza, desde las mínimas hasta las máximas, son correspondencias. Y son correspondencias, porque el mundo natural y todo lo que encierra derivan de su existencia del mundo espiritual, y por él subsisten, porque todo subsiste en virtud de aquello por lo cual existe, y la subsistencia es una existencia perpetua; y también porque no hay cosa que subsista por sí misma, sino en virtud de aquello que es anterior, por consiguiente, en virtud de un Principio; y aparte de este, se extingue y se desvanece.”¹²⁶

El texto de Swedenborg nos permite comprender desde una perspectiva más cercana, que se aproxima desde una estética de carácter teológico a la idea transmitida por el buddhismo zen. Se aprecia de nuevo esa espiritualidad ya mencionada anteriormente que realmente evoca a un cosmos en una interconexión física y espiritual, el conocido lema zen llamando a un “retorno a la naturaleza” que atrajo en su momento a muchos

¹²⁶ Sewedenborg, E., *El cielo y sus maravillas y el infierno*, Madrid, Librería Argentina (Uni yoga), 2012, p. 75.

intelectuales y artistas desencantados con el misticismo metafísico de escuelas tales como el *Tiantai*.

Entramos de nuevo aquí en ese conflicto entre confucianismo y buddhismo. Recordemos que el buddhismo zen trata de evitar la sacralización de la palabra escrita, algo completamente contrapuesto a la idea confuciana en su faceta de doctrina humanista. El buddhismo zen llega incluso a desaconsejar la lectura de las propias escrituras budhistas en favor de las enseñanzas incluidas en el “libro de la naturaleza”. Expresa Fenollosa en su introducción a la cultura China:

“El tratadista Guo Xi resume este sentimiento: «¿Por qué los hombres aman el paisaje? Porque es el lugar de donde brota perpetuamente la vida».”¹²⁷

Se contrapone aquí la vida como apreciación estética del paisaje y como un disfrute de la inmensidad, frente a los anaqueles confucianos repletos de unidades de medida y libros donde la sociedad se jerarquiza en rangos y la realidad se etiqueta en fatigosas taxonomías. Aquí debemos hacer una aclaración: es cierto que la teoría de Confucio acabó desembocando precisamente en ese deseo occidental de clasificación y organización tanto de la vida natural como política, pero quizá este no fue en origen el deseo de su creador, sino que en un intento por orientar y “meter en vereda” a los disipados señores feudales de su tiempo, fueron sus seguidores los que tras su muerte transformaron su pensamiento y dieron forma a la idea imperial, que aún persiste en la China moderna.

Expresa poéticamente Fenollosa en relación a esta reinterpretación del confucianismo por parte de sus seguidores:

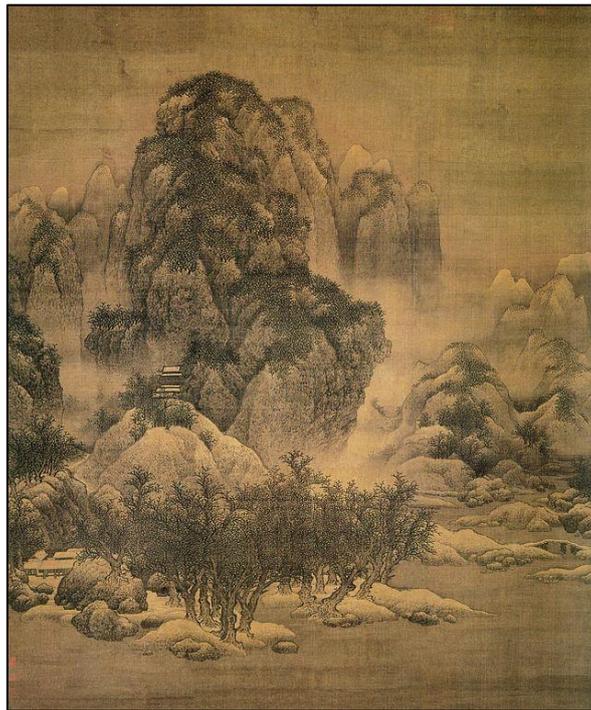
“Con su exceso de celo y su culto a las ideas recibidas parecían afirmar que, para aprender a vivir, uno no debía

¹²⁷ Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 41.

atender a los latidos del propio corazón, sino limitarse a contar el número de costillas que lo rodean”¹²⁸

Volviendo al tema que procede, en el siglo X, entre la dinastía Tang y la Song, nos encontramos una China dividida con provincias semi-independientes. Precisamente esta descentralización del poder permitió el afloramiento de diferentes personalidades en el ámbito de la pintura que no estaban necesariamente vinculadas a la única corte central, como podría ocurrir en las anteriores dinastías. En esta época nos encontramos con grandes pintores que marcarán un antes y un después en la pintura paisajística, entre ellos Fan Kuan, al cual pertenece la siguiente obra.

129



¹²⁸ *Ibíd.*, pp. 41-42.

129 Paisaje invernal con nieve (雪景寒林圖), de Fan Kuan.

En él, reconocemos ya algunas de las técnicas que mencionaremos posteriormente, el uso de la tinta de un solo color, diferenciando, entre otras cosas, las hojas y el tronco del árbol, añadiendo a este último un tono mucho más diluido. La potencia del paisaje donde el agua y la montaña se funden tras la niebla, haciendo así honor al nombre de *shan-shui* (山水), literalmente, *montaña-agua*, que posteriormente analizaremos, pues quiere decir precisamente “paisaje”. La brusquedad de la roca, el dinamismo constante de la naturaleza, y por supuesto, la insignificancia del ser humano, tan solo representado por un diminuto templo escondido entre la magnificencia de la naturaleza, confirmando que el hombre es solo una anomalía de la misma.

No es de extrañar, como ya dijimos anteriormente, que encontremos una relación directa entre este tipo de pintura oriental del siglo X, y la pintura paisajista occidental del XIX. Tomemos como ejemplo *El monje frente al mar* de David Friedrich, o *la Abadía en el robledal* del mismo autor.

130



¹³⁰ *Monje frente al mar*, de Caspar David Friedrich.



En Friedrich se puede apreciar esa insignificancia del hombre frente a la desgarradora y poderosa naturaleza que le engulle, ese monje frente a un enorme y oscuro mar que se funde con el cielo, la abadía, destruida y consumida por el tiempo en un desolado paisaje que prevalece más allá de la huella del hombre, un cielo de tormenta inminente reflejo de un poder destructivo sin igual. Curiosamente, prevalece un elemento de conexión más, tanto en la obra de Fan Kuan, como en la de Friedrich: lo que subsiste es un elemento de carácter religioso, una espiritualidad en representación de los mayores temores del hombre. No obstante, dicha espiritualidad varía: la abadía destruida, el monje insignificante, y en cambio, el templo budhista completo y en cierto modo, casi protegido por la montaña. Aquí observamos cómo el pensamiento, esa μορφή (morphé) que se impregna en la obra de un modo inseparable, vuelve a surgir. La línea de pensamiento anteriormente señalada que separaba de manera cartesiana la *res cogitans* de todo aquello que podría ser *res extensa* es asumida por el pintor romántico donde la naturaleza destruye todo aquello que su “enemigo” ha tratado de someter y conquistar. En cambio, el templo, en un claro ejemplo de simbiosis, se esconde y defiende bajo la

¹³¹ Abadía en el robledal, de Caspar David Friedrich.

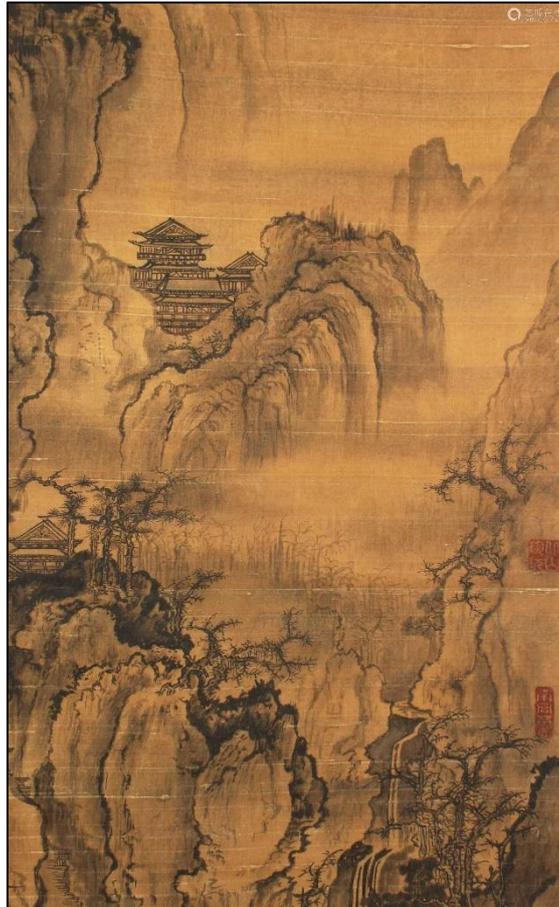
protección de una naturaleza que se armoniza perfectamente permitiendo a cada uno su lugar en esta obra, reflejo del mismo cosmos.

Durante la dinastía Song, podemos rastrear la línea de Fan Kuan en autores como Li Cheng, reconocido bebedor del cual cuentan las crónicas que sus mejores obras fueron realizadas en un profundo estado de embriaguez. No obstante, el autor de este periodo que más nos podría interesar sería Guo Xi. Afirma poética y acertadamente Fenollosa sobre él:

“Fue el pintor chino que mejor captó la distancia. Su pincelada fue calificada de «extraña llena de sugerencia implícitas». No gustaba de los constantes extremos, sino de presentar rocas, árboles y techumbres en una neblinosa indefinición. Sus bosques invernales fueron justamente célebres, con los árboles caducifolios alargando sus dedos huesudos hacia la planicie nevada y una caravana tratando de cruzar el puente, fijando con su insignificancia la escala de la composición”¹³²

La obra de Guo Xi fue utilizada para decorar muros y paredes de templos y palacios, siendo probablemente el primero en usar las pinturas con esta finalidad. Sobre él destaca una cita que decía que “su tinta nunca se seca, siempre parece húmeda”.

¹³² *Ibíd.*, p. 44.



Por coger un ejemplo de la obra de Guo Xi, nos encontramos de nuevo una pintura de carácter paisajista, una niebla que muestra una indefinición permanente, un camino inseguro hacia lo alto de la montaña cargado de afilados árboles, elevadas e inalcanzables cumbres que se desploman en terribles y salvajes barrancos. De nuevo la figura del hombre representado por los templos, cobijados en la montaña, mirando inciertamente hacia lo desconocido, hacia esa niebla que representa lo inalcanzable, el deseo zen de la sabiduría solo reconciliable con uno mismo a través contemplación natural. En nuestra línea romántica, y siguiendo con el gran Friedrich, me veo forzado a realizar un nuevo símil con una obra que casi posee la misma descripción que se le podría dar a este paisaje de Guo Xi, *El caminante sobre el mar de nubes*.

¹³³ Obra de Guo Xi de título desconocido.



El sueño romántico, la naturaleza como objetivo final, la niebla en un deseo por conocer lo desconocido, las lejanas cumbres que desembocan en afilados barrancos, una introspección que anima al autoconocimiento, a asumir la nimiedad del yo frente a un cosmos que se extiende ante la vista. ¿Cómo no iba a afirmar Schopenhauer tras la contemplación de Friedrich que él veía en la filosofía zen la más sincera revelación de la verdad?

Guo Xi murió sobre el 1085, aproximadamente, dejando tras de sí uno de las más importantes obras escritas sobre *shanshui* (山水), el *Ensayo sobre el paisaje*, que fue compilado, editado y publicado por su hijo años después de su muerte. En esta obra se muestra cómo el paisaje chino había pasado a formar una parte integral y necesaria, no solo del simbolismo zen, sino de la propia expresión pictórica de los autores, aunque el secretismo propio de los orientales también tuvo una gran importancia en este reconocido amor por la naturaleza, ya que tanto daoísmo como buddhismo y confucianismo lo predicaban abiertamente y acabó convirtiéndose en una de las filosofías más arraigadas en la dinastía Song. A continuación, expondré un fragmento extraído directamente del *Ensayo sobre el paisaje*.

¹³⁴ *El caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich.

“En pintura como en escritura, si escogemos un maestro a lo sumo aspiraremos a parecernos a él. Un hombre completo no se limita a una sola escuela, sino que combina muchas, lee y escucha los argumentos de muchos precursores y forma lentamente un estilo propio. Solo entonces puede decirse que es un artista. La mente de un artista tiene una cualidad oleosa, debe extenderse hasta comprender a otros seres humanos y envolver otros pensamientos, debe ser capaz de estar al lado de las cosas sin juzgarlas, siempre magnánima, siempre amable.

Usar un solo tipo de trazo es no tener trazada. Usar una sola tinta es no tener ni idea de entintado. En cuanto a pinceles, pueden usarse muchos tipos: afilados, redondeados, gruesos, delicados, punzantes, cortantes. En cuanto a tintas, a veces deberemos usar tinta ligera, otras veces tinta líquida, o tal vez tinta de secado rápido, tinta con trazas de azul, tinta sucia de anaquel, tinta oscura, tinta quemada o incluso siete capas de tinta ligera una sobre otra hasta conseguir una textura de una humedad profunda.”¹³⁵

Es precioso apreciar cómo en este humilde tratado del siglo X se nos describen las diversas técnicas, estilos, pinceles e incluso tintas, que el pintor utilizaba para dar vida a su obra. Guo Xi, añade además una serie de conceptos propios tales como “*la mente ociosa del pintor*”¹³⁶, el momento en que el pintor abandonaba una obra durante días antes de retomarla, “*la mente oscura del pintor*”¹³⁷, el estado de concentración absoluta en que el artista era capaz de abstraerse de todo cuanto le rodeaba (algo muy parecido al concepto de wu wei “無為” ya mencionado anteriormente), y quizá, el más poético e interesante desde mi punto de vista, “*pintar con un corazón orgulloso*”¹³⁸, haciendo referencia a las correcciones y correcciones superpuestas sobre los distintos trazos, muchas veces innecesarias, que finalmente acababan en decepción y frustración.

¹³⁵ Racionero. L., *Textos de estética taoísta: Guo Xi, Ensayo sobre pintura paisajística.*, Madrid, Alianza, 2016, p.34.

¹³⁶ *Ibidem.* p.33

¹³⁷ *Ibidem.* p. 33.

¹³⁸ *Ibidem.* p. 33.

Como ya dijimos anteriormente al hablar sobre el sincretismo de finales de la dinastía Song, tras “el cruce” y la separación de la dinastía Song del sur y del norte se produjo una armonía entre las tres grandes religiones que tuvo como resultado una versatilidad de intelectuales y artistas. Entre los más destacados encontramos al pintor Ma Yuan, quizá el primero en realizar esta fusión a nivel artístico con su obra en la que pintó a Buddha, Confucio y Laozi juntos, obra, por supuesto cargada de controversia en su análisis por el profesor Giles que confundió la obra con un retrato de Cristo y sus discípulos¹³⁹. No obstante, también nos dejaría obras en las que el papel del hombre, heredado del confucianismo, adquiriría una mayor importancia al integrarse en el paisaje y armonizarse con la propia naturaleza, como podría ser el caso de este *pescador en lago invernal* (1160-1225)

140



Por último, el gran artista Xia Gui cerraría esta controvertida época convirtiéndose en el más celebre pintor de paisajes tanto de China como de Japón¹⁴¹. Entre sus influencias destacan los efectos de niebla mantenidos por su contemporáneo Ma Yuan, y por supuesto el estudio en profundidad de la obra de Guo Xi. Quizá la aportación más importante de Xia Gui sea el efecto *nongdan*, ya mencionado anteriormente cuando hablábamos del uso

¹³⁹ Giles, H. A., *Religions of ancient China*, Chicago, Leopold classic library, 2017.

¹⁴⁰ *Pescador en lago invernal*, de Ma Yuan.

¹⁴¹ El propio Fenollosa afirma que quizá del mundo.

de la tinta. Este efecto intenta, mediante el uso de diversos trazos, buscar el contraste entre la belleza del claro-oscuro, es decir, zonas de luz y de oscuridad contiguas que inevitablemente nos remite al *chiaroscuro* renacentista.

142



Como se puede observar en esta obra titulada *Vista remota de arroyos y montañas* (1200), las pinceladas del autor son realizadas con una tinta reluciente que parece gotear sobre la superficie del papel, dotando a la pintura de un efecto de “tinta mojada” que recalca incluso sobre las superficies más sólidas como podría ser la roca. Si la observamos, veremos que parece hecha con trazos que asemejan la lluvia en un intento de preservar ese movimiento incluso en la rigidez del metal. Este bonito contraste donde lo sólido se vuelve acuoso y la niebla devora el paisaje es expresado por un poema que parece atribuido al autor pero que pertenece a Wang Wei, que dice lo siguiente:

行到水窮處，

坐看雲起時¹⁴³

¹⁴² *Vista remota de arroyos y montañas*, de Xia Gui.

¹⁴³ Traducción del poema por D. Cabeza-Lainez. “Donde arribo al lugar el agua se hace angosta, me siento para contemplar la información de las nubes”

La traducción al castellano sería la siguiente:

“Cuando mi sendero se termina
Engullido por la crecida de las aguas
Me siento y miro
Esas formas temblando en la niebla”¹⁴⁴

Si analizamos hoy la pintura de Xia Gui nos parece prodigiosamente moderno. Su capacidad para combinar la tinta mojada con toques secos pareciese sacada de la escuela de Barbizon. Algunos críticos describían su cualidad como una “fermentación de la tinta”. De él también se decía que dotaba a la tinta de una habilidad superior que pareciera hacer que el blanco y el negro obtuviera trazos de color. Por supuesto, como todos los grandes genios, también tuvo detractores que lo acusaron de haber matado a la pintura huyendo de todo lo establecido hasta el momento, pero, a fin de cuentas, y como ya dijo un joven Cézanne con referencia al Louvre.

“Yo mandaría grabar en la puerta: “Prohibida la entrada a los pintores. El sol está fuera”. [...]. Después que [el pintor] vuelva a esos cementerios simplemente para descansar y meditar sobre su impotencia y su muerte. [...] Los museos son lugares odiosos, apestan a democracia y a colegio”¹⁴⁵

Y cómo olvidar ese grito a Hout propiciado por el mismo autor que ha traspasado barreras e interpretaciones en el que se declaraba a golpe de palabra “*Hay que quemar el Louvre*”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Fenollosa, E., *Introducción a la cultura China*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 53.

¹⁴⁵ Gasquet, J., *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2009, p. 242.

¹⁴⁶ Gasquet, J., *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2009, p. 55.

b. Realidad pictórica: el microcosmos

Como hemos explicado antes, la idea principal que fundamenta este arte pictórico es el rechazo a convertirse en un mero objeto estético. La pintura aspira a ir mucho más allá, tratando de convertirse en un microcosmos que posee la facultad de volver a crear

“un espacio abierto donde la verdadera vida es posible”¹⁴⁷.

Esta concepción queda perfectamente representada en la obra de Cheng mediante una excelente cita del ya antes nombrado Zhong Bing, y que dice así:

“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?”¹⁴⁸.

Como mostramos anteriormente, el micro-cosmos producido se deriva de esta concepción del Aliento Primordial. Tras él surgen los alientos Vitales, que le dotan de movimiento; dichos alientos poseen en sí la función a su vez de animar la pintura. Una pintura carente de aliento es la marca de una pintura mediocre, una pura plasmación de la realidad sin dinamismo alguno.

De la mano de la noción de aliento se nos presenta la dualidad *yin-yang*, encarnando primordialmente las leyes dinámicas que deben de regir la obra. Las polaridades presentes en cada acto pictórico tales como “Cielo-Tierra”, “Montaña-Agua” o “Lejano-Cercano”, dan pie a una interpretación que ya no se muestra centrada en la reproducción del aspecto de las cosas, sino tal como expresa Zhong Bing:

¹⁴⁷ Cheng, F., op. cit., p. 132.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 132.

“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”¹⁴⁹.

En definitiva, la pintura queda conformada mediante la suma de una serie de elementos tales como “*yin-yang*”, “*Alientos vitales*”, “*la pincelada*”, “*montaña agua*”... combinados y dotados de sentido por la presencia del vacío. Sin el vacío, no sólo la pintura, sino el mismo universo mundo sería una realidad inmóvil, rígida, sin alientos vitales, incapaz de proporcionar un espacio para el juego dialéctico de los principios del *yin* y del *yang*.

Cheng expresa de manera nítida la importancia del vacío en las obras pictóricas o plásticas:

“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».”¹⁵⁰

A continuación, trataré de mostrar adecuadamente cada uno de los elementos que estructuran la pintura para, de este modo, convertir esta en un proceso de creación universal que no se limita a calcar metódicamente la realidad, sino que va más allá e imita los patrones universales con el fin de dar pie a un nuevo sistema de creación cósmica.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 133.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 136.

c. El único trazo.

“El trazo único es origen de cada cosa, es raíz de todos los fenómenos. Su funcionamiento es la manifestación misma del espíritu que radica en la interioridad del ser humano pero el hombre común no lo comprende.”¹⁵¹

Lo que Marcelo Ghilardi trata de expresar es la gran importancia que radica en “el único trazo” o “pincelada única” (en términos de Cheng). El único trazo es, según narra el mismísimo Shitao en su obra *Discurso acerca de la pintura por el monje de la calabaza amarga*, raíz de todos los fenómenos y de cada transfiguración, o dicho de otro modo, el origen de cada una de las nuevas pinceladas.

A partir del único trazo, el artista chino es capaz de imaginar el resto de su pintura, ya que, una vez interiorizado el vacío dentro de sí, podía sentir el gran vacío y contemplar el espíritu mismo de la naturaleza, captar el *qi*, la energía y el dinamismo de la misma y proyectarla sobre su lienzo. Este efecto es el *wu wei*, en el que el artista, por medio de su vacío (el vacío determinado que todo hombre posee), es capaz de contactar con el gran vacío *xu* y hacer el vacío dentro de sí. La ausencia de reglas será la que guíe este momento de interiorización naturaleza-hombre, pues en este momento el pintor es uno con lo que le rodea y posee la mejor regla que existe. Esto mismo expresa Shitao en su obra, o al menos así nos lo refiere Ghilardi: “*La ausencia de regla (wu fa) genera la regla (sheng)*”¹⁵².

Con sólo el primer trazo ya se alcanza lo que se conoce como *Modificación-transformación* (*Bianhua*, 變化). El primer trazo contiene dentro de sí la infinidad de posibilidades, hilos múltiples de la dicción, (糸言), como en una telaraña, ya que el hombre perfecto no tiene reglas, está en armonía con el mundo y posee el carácter máximo

¹⁵¹ Ghilardi, M., *Shitao, sulla pittura*, Milano, Mimesis, 2008. p.51 “L’unico tratto è origine di ogni cosa, è radice di tutti i fenomeni. Il suo funzionamento è manifesto allo spirito, si radica nell’interiorità dell’essere umano, ma l’uomo comune non lo comprende”. (Traducción propia).

¹⁵² Ghilardi, M., *Shitao, sulla pittura*, Milano, Mimesis, 2008., p.55 “L’assenza di regola (wu fa) genera la regola (sheng)” (traducción propia)

de la espontaneidad. Si algo ha de definir a la pintura china, sería sin duda su necesidad de expresar el movimiento en cada pincelada, de ahí que el pintor chino no realice una mera imitación de la realidad, sino que es capaz de captar el dinamismo que se encuentra en ella y reflejarlo en su obra, es capaz de mostrar esa *Bianhua* que caracteriza la realidad.

A nivel pictórico, este trazo único tiene como fundamento máximo discernir el *li*, es decir la línea interna que regula cada cosa y que a su vez se ve animada por los alientos. Dicho de otro modo, cada montaña, roca, nube, árbol... son cambiantes en la naturaleza, nunca poseen una misma forma concreta. No obstante, el artista debe ser capaz de captar esa “esencia” (tratando de asimilarlo a los términos aristotélicos occidentales), esa línea interna constante que debe guiar al espíritu del pintor. El artista, por ende, sólo comenzará a pintar cuando realmente domine visualmente los detalles del mundo exterior, cuando sea capaz de interiorizarlos. Llegado este momento, la ejecución instantánea y rítmica del único trazo se volverá proyección de las figuras de la realidad y realidad en sí misma. Shitao habla de la pincelada única como la línea que une el espíritu del hombre y el universo:

“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 podrá comprender sus razones ni agotar sus variados aspectos si, en última instancia, no se domina la inmensa medida de la pincelada única. (...) Así la pincelada única la abarca todo, hasta la más inaccesible lejanía, y de diez mil millones de pinceladas, no hay una cuyo control pertenece sólo al hombre.”¹⁵³

¹⁵³ Cheng, F., op. cit., pp. 222-223.

d. 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).”¹⁵⁴

La idea de aliento rítmico surge de la concepción de una pintura que tiene como fin superar la mera preocupación de la semejanza formal, llegando con ello a ser capaz de transmitir el espíritu. El aliento viene a ser un tipo de “energía vital” que guía al pincel en su movimiento. Para que esto se dé no basta con que el vacío habite al pintor, sino que hay que llevarlo más allá, también debe de gobernar la mano del pintor, la “no-acción”, el *wu wei*. Shitao lo define a modo de *xuwan*, es decir, “muñeca vacía”. Tras dicha afirmación es inevitable imaginar un pincel sostenido con una mano que casi no emplea fuerza sobre él. No obstante, esto es un error; el “aliento-ritmo” implica una gran concentración y un modo de asir el pincel muy concreto. En términos más teóricos se definiría como la superlatividad de lo lleno hasta alcanzar el punto máximo de tensión donde esta plenitud cede al vacío.

El autor Cheng Yaotian, en su obra *shuishi*, explica detalladamente lo que implica toda esta técnica de vacío aplicado al pincel:

“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 (...) (...) Finalmente posados en el suelo los dos pies encarnan por excelencia la plenitud de la parte inferior.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 142.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 144.

Yaotian trata de explicar paso a paso cómo la plenitud cubre cada parte del cuerpo hasta llegar a los pies donde se vuelve completa, y permite el paso del vacío, volviendo a suceder el mismo proceso de modo inverso hasta culminar nuevamente en los dedos.

Cheng trata de exponer en su obra los tipos de pincelada mediante la cual se implica de una manera más particular el transcurso del vacío. En primer lugar *ganbi* (pincel seco), un pincel caracterizado por estar mojado con poca tinta, muestra un equilibrio entre presencia y ausencia, sustancia y espíritu marcando esa armonía *yin-yang* a modo de vacío. En segundo lugar, la pincelada *Feibai* (blanco volador), caracterizada por un tipo de pincel donde los pelos no son concéntricos sino que estas separados, permitiendo así que la pincelada veloz deje espacios en blanco, la unión dialéctica de poder y levedad. Por último, conviene señalar la existencia de otro tipo de pincelada, el *cun* (línea rizada o modelada), que se encuentra estrechamente ligada al problema de la forma.

El *cun* se podría calificar como un tipo de pincelada rizada que suele emplearse para moldear la forma de los objetos, y de este modo sugerir volúmenes diversos. Se da en muchas variedades y permite representar los múltiples objetos de la naturaleza. Es la pincelada más común y utilizada, juega con lo grueso y lo fino, y su mayor importancia es aquella que caracteriza a la pintura china: transmitir el dinamismo de la naturaleza. Este tipo de pincelada se da fundamentalmente en el *yinxian*, es decir, en la pintura paisajística.

e. El paisaje en relación con el Wu xing (五行)

Es curioso, llegados a este punto, plantearse la noción de paisaje. A mi entender, dicha noción no ha variado en exceso desde el Renacimiento. Se suele tener la imagen de un paisaje como “parte de un país”. Jullien, tratando este mismo tema, afirma que cuando hablamos de paisaje:

“Se insiste en su estampa rural, incluso si se connota con deleite ese carácter campestre, es debido a que el paisaje es siempre porción, y como tal, en su extensión, la visión lo

escinde; constituye el aspecto de un país que se deja albergar de una sola mirada.”¹⁵⁶

Dentro de esta sistemática imagen me atrevo a determinar que la visión china del paisaje rompe radicalmente con este tipo de semántica. Mientras la imagen europea de paisaje queda completamente delimitada por la percepción que proyecta una perspectiva, la visión china posee una imagen de paisaje como interacción entre dos polos. El concepto “montaña-agua” muestra con exquisita nitidez esta idea de delimitación del paisaje. Continúa diciendo Jullien al respecto: “El paisaje chino pone en juego la globalidad funcional de elementos que se oponen respondiéndose; y la totalidad de ese dinamismo es lo que, sea cual sea su escala, tendrá que aprehender el pincel”¹⁵⁷

Aunque en la pintura china tenga su propia expresión para denominar el arte paisajista, en general, se suele utilizar por extensión el concepto de *montaña-agua* para hacer referencia a este tipo de arte pictórico, es decir, el *Shan Shui* (山水). Esto se debe principalmente a que la montaña y el agua constituyen para los chinos los dos polos que delimitan la naturaleza. En términos confucianos: “El hombre de corazón se encanta con la montaña; el hombre de entendimiento disfruta del agua”¹⁵⁸. Confucio explica que *montaña-agua* no solo pretenden ser los polos de la naturaleza, sino también de la sensibilidad humana, volviendo a caer en nuestro esquema de continuidad yin-yang. El microcosmos de la pintura, y especialmente la paisajística, alinea todos los elementos tratados con anterioridad, *montaña-agua* reflejaría en occidente dos cualidades completamente antagónicas, flexibilidad y rigidez, suavidad y dureza, día y noche, cualidades que en cambio simbolizan en China una continuidad necesaria tanto en el taoísmo como en el confucianismo. Montaña y agua son los dos polos del daoísmo, el *Taiji* que se compone del monte del caparazón de una tortuga emergiendo de entre las aguas y mostrando sobre ella el mapa de constelaciones del cielo anterior. El objetivo de la doctrina de Confucio era, mediante el arte, crear una sensibilidad que pudiera transportarse ética y políticamente a la ciudadanía, asumir el continuo cambio, la fluidez que permitía, mediante esta dicotomía *montaña-agua*, eliminar esa posibilidad del *no-ser*,

¹⁵⁶ Jullien, F., *La gran imagen no tiene forma*, Barcelona, Alpha Decay, 2008, pp. 189.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 190.

¹⁵⁸ Cheng, F., *ob. cit.*, p. 163.

asumiendo que entre este y su contrario no hay más que una relación circular de “perfecto desequilibrio”.

Es inevitable encontrar una correspondencia directa entre las virtudes de la naturaleza y las virtudes humanas. La estética china tiene una funcionalidad mucho mayor que la puramente formal tradicionalmente atribuida.

Solemos imaginar al hombre como imagen de la naturaleza, pero esto no es del todo en este sentido, sino que es más bien una relación recíproca. Un ejemplo podría ser la condición de *junzi* (hombre superior), otorgada a las orquídeas, bambúes, pinos y ciruelos por sus respectivas virtudes en función de su gracia, juventud, rigor y noble belleza. No se trata de un mero simbolismo de carácter naturalista, sino una conexión real donde el hombre se sitúa en sintonía con la naturaleza, una comunión en la que el ser humano es capaz de interiorizar el mundo exterior. De aquí se deduce que cuando en pintura china nos hablan de pintar la montaña y el agua también están hablando a su vez de pintar al hombre, y no tanto un retrato de su rostro, sino de su espíritu.

Nuestra formación occidental nos lleva a la confusión de que toda esta simbología de unión entre hombre y naturaleza se concibe simplemente a modo metafórico. Esto es un error; lo que aquí estamos tratando de describir son las leyes fundamentales que rigen el macrocosmos oriental.

Volviendo a la concepción de *montaña-agua*, debemos de nuevo repasar un elemento fundamental del pensamiento oriental, y es que, aun poseyendo una aparente oposición entre ellos, esto no implica que no exista una relación de devenir recíproco entre ambos. Recordemos el caso del *yin-yang*, la expresión más global que existe de oposición, y así mismo, siempre insistimos en que todo *yang* contiene *yin* y viceversa. Del mismo modo la montaña marcada por el *yang* es virtualmente agua, y el agua marcada por el *yin* es virtualmente montaña.

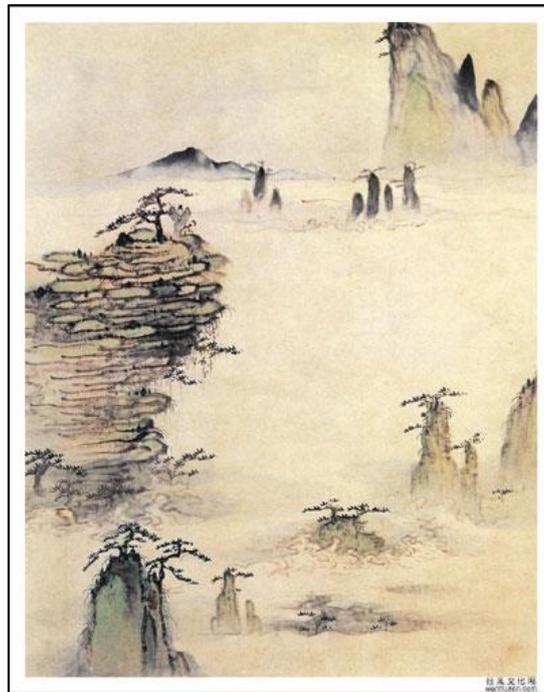
Añadiremos un nuevo concepto de la mano de Shitao¹⁵⁹, *zhoulin* (flujo universal) o *hunbao* (abrazo universal), es decir, el movimiento del *Qi* en la naturaleza. La duda surge al tratar de aplicar dicho concepto a la pintura, ¿Cómo hacer para que en un cuadro se dé este movimiento circular del *Qi* entre montañas y agua? Mediante el vacío, en este caso un vacío a modo de nubes, neblina o, en su defecto, pinceladas finas altamente

¹⁵⁹ Ghilardi, M., ob. Cit., p.68

diluidas. La existencia de estos elementos da a la pintura una imagen de conexión recíproca entre todos los puntos, es decir, rompe la concepción estática y suscita al movimiento de las energías.

Cheng expone una cita del pintor y poeta Mi-Fei (1051- 1107) que refleja la idea antedicha: “Las nubes son la recapitulación del paisaje, pues en su inasible vacío vemos muchos rasgos de montañas y métodos de agua disimulados”.¹⁶⁰ Por otro lado, en la siguiente obra de Shitao se puede apreciar perfectamente esta comunión entre los diferentes elementos que pueblan la pintura:

161



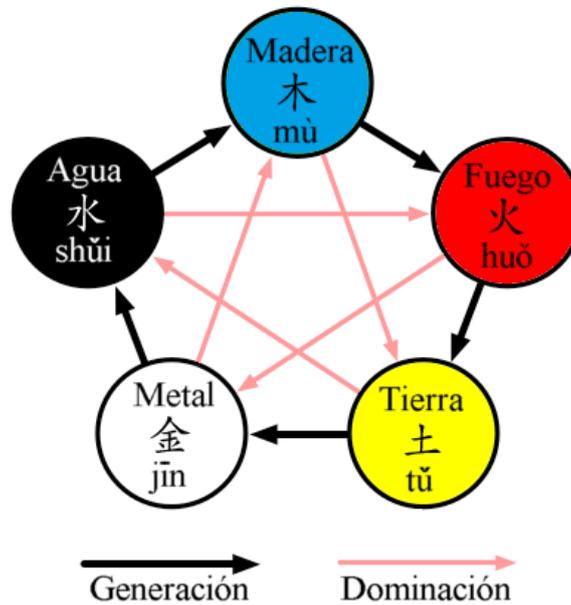
Basándome en las anotaciones que Ghilardi realizó sobre el texto de Shitao, me permitiré añadir un nuevo concepto aunándolo con su maravillosa explicación del paisaje, para, de este modo, permitir una comprensión total de este importante elemento de la pintura China. El concepto en cuestión es el *wu xing* (五行), que podría definirse como un esquema dinámico de carácter naturalista. Pasqualotto habla de la realidad en el

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 168.

¹⁶¹ *Paisaje*, Shitao.

pensamiento chino como “un insieme organico di processi mai riducibili ad oggetti inerti o a stati di cose”.¹⁶²

163



Lo que Pasqualotto explica es que los diferentes *Xing* que componen este esquema no pueden ser denominados simplemente “elementos”, dado que la palabra elemento como tal muestra un cierto componente estático. La traducción más correcta rondaría en torno a “fuerzas”, “agentes” o concretamente, “energías vitales”, dicho de otro modo, *Qi*. Como vimos con anterioridad, la idea de Ser en Oriente, a diferencia de la que se muestra en Occidente, refleja un flujo vital, un dinamismo continuo, un *Qi* universal (*Dai Qi*, unión de todos los *Qi*), y no existe mejor forma de representar este dinamismo que con el *wu xing*.

Como se puede apreciar en el esquema, existen dos tipos de relaciones entre los diferentes *Xing*, generación y dominación. La primera de ellas consiste en qué agentes son capaces de producir, generar al siguiente; estas relaciones están basadas en procesos naturales. Del mismo modo, la relación de dominación determina qué agente es capaz de dominar al siguiente; este tipo de relación se basa en procesos humanos. Existe una gran relación entre la teoría musical del confucianismo y el *wu xing*.

¹⁶² Pasqualotto, G., *Figure di pensiero*, Venezia, Marsilio, 2010. pp.106.

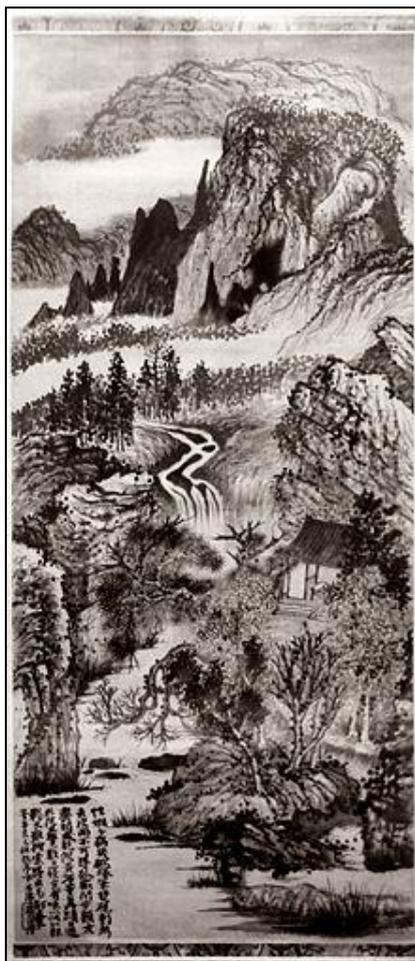
¹⁶³ Esquema de *Wu Xing* donde se exponen las relaciones entre las diferentes energías o *Qi*.

El artista es capaz de plasmar el *Qi* de la mismísima Naturaleza en su obra, de modo que éste pueda fluir libremente entre los espacios vacíos de la pintura. Pasqualotto lo expresa del siguiente modo:

“Viene de tal modo comunicado un movimiento circular que no parece nacer de ningún punto de la composición, pero viene dado de la relación entre los diversos elementos: esta impresión de continuidad dinámica es posible gracias a la ausencia de signos que separen las formas de los elementos representados basados en la prevalencia del espacio dejado libre.”¹⁶⁴

En esta obra de Shitao que figura a continuación denominada *los montes Jinting en otoño*, podemos observar la presencia de los diferentes *xing*. Así mismo, podríamos preguntarnos por la ausencia del fuego, pero, no obstante, este queda representado por el aire que se encuentra en la obra, de modo que el vacío cumple su función representativa para este elemento tan característico.

¹⁶⁴ Pasqualotto, G., *Figure di pensiero*, Venezia, Marsilio, 2010. pp.127. “Vene de tal modo comunicato un movimento circolare che non appare nascere in alcun punto della composizione, ma viene impresso dai rapporti tra i diversi elementi: questa impressione di continuità dinamica è resa possibile sia grazie all’assenza di segni che separano nettamente le forme degli elementi raffigurati, sia in base alla prevalenza dello spazio lasciato libero”. (traducción propia)



No obstante, el concepto de *wu xing* precisa, para su adecuada comprensión de alguna consideración adicional. Para ello trataré de ampliar la aplicación de éste a otros ejemplos de arte oriental tales como el *PenJing* y el *Suiseki*.

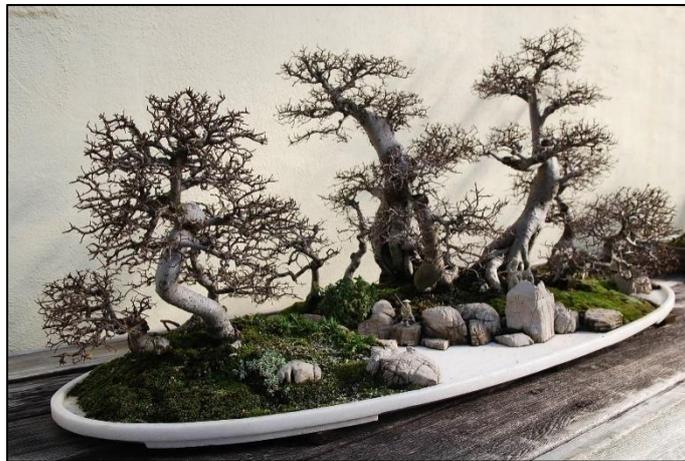
En primer lugar, el *PenJing* (盆景), o “paisaje en miniatura”, es un tipo de arte consolidado en China que consiste en la recreación de un paisaje en escala reducida. La finalidad no es otra que proponer una situación donde se puedan verificar las relaciones dinámicas de los cinco *xing*. Esta práctica incluye el cuidado y cultivo de los *Bonsái*, palabra compuesta por “*bon*” (bandeja), y “*sai*” (cultivar). Lo que hace especial al *Bonsái* es que aun pudiendo parecer naturaleza constreñida (especialmente hoy en día, ya que esta práctica ha derivado en el uso de medios químicos para alcanzar el fin deseado), los *Bonsai*, tal y como son concebidos por la tradición china, no consisten en la modificación de la planta. Lejos de estas pragmáticas consideraciones, el fin auténtico es aprender a

¹⁶⁵ *Montes Jinting*, Shitao.

escuchar la planta, sintonizarse con la naturaleza. Si no se llega a aprender a escuchar a la planta realmente, y esta sufre daños, finalmente acabará muriendo. Este es el sentido. Los cuidadores de *Bonsai* buscan las figuras asimétricas, troncos inclinados, ramas descompensadas... pero lo que realmente los caracteriza es el deseo por no forzar la naturaleza. A continuación, mostraré un *Pen Jing* donde se pueden observar sin dificultad los cinco *xing* antes nombrados, recordando que el fuego queda expuesto por el viento que rodea la figura y, en este caso concreto, la arena se muestra en forma de agua.

Recordar que también al igual que el bonsái podemos tener el *bonkei* o paisaje en miniatura.

166



El arte Oriental, dirigido hacia el vacío, suele tender a la simplificación de las formas. Este es el caso del *suiseki*, máxima simplificación y perfección del *penjing*. Este tipo de arte original japonés da primacía al elemento metal, simbolizado mediante una roca que cumple la función metafórica de representar una montaña. La roca como tal es a fin de cuentas un fragmento, una parte de una montaña, y de este modo hace la representación del entero a modo de sinécdoque. Cada fenómeno o evento específico está conectado entre sí: el cuidado mantenimiento y exposición de una roca simboliza de manera reducida la consideración y el cuidado por el universo entero.

¹⁶⁶ Ejemplo visual de *Bonkei*.

¿Por qué tomar una roca como *xing* principal en lugar de cualquiera de los otros cuatro? La respuesta radica en el rol central que representa la idea de montaña en toda la estética oriental en general.

En primer lugar, en el pensamiento indio, el monte Meru representa el centro del universo que une cielo y tierra según la cosmología budhista. Además, el daoísmo habla de los famosos cinco picos donde se sitúan las cinco divinidades inmortales. Estos se encuentran perfectamente visibles en la estructura de aspa o cuño de los templos de Angkor Thom. Por último, debemos recordar una de las bases de moldeado del universo chino que hemos visto en este mismo punto: el complementario *montaña-agua* como significación directa del *yin-yang* en la naturaleza.

167



¿Por qué tan solo la roca? La roca, al ser el *xing* más resistente, ha sido moldeada por la fuerza de los otros cinco *xing* y posee dentro de sí el *Qi* de todos ellos. La búsqueda de la roca en concreto es un arte con muchísimo prestigio en Japón, ya que ésta debe cumplir una serie de requisitos muy estrictos, tales como una consistencia ni muy dura ni muy frágil, la forma siempre asimétrica y en cierto modo cóncava. Concebida como elemento principal, no debe ser modificada bajo ningún concepto, mostrando de este modo la violencia de la naturaleza; el color oscuro o negro para recordar al vacío, la

¹⁶⁷ Ejemplo de *suiseki* sobre base *daiza*.

superficie debe ser de un modo concreto, y las dimensiones deben ser suficientes como para poder sostenerla con una mano.

En China, por el contrario, se utiliza para el mismo fin la roca que se ha erosionado en el fondo de los lagos para mostrar así el poder del paso del tiempo, esa cuarta dimensión que a menudo buscan las artes ancestrales de Asia. Este tipo de elemento se suele designar como “roca rara”.

En función del tipo de base utilizada se hace también referencia a otros tipos de *xing*. El caso visto anteriormente posee una base de tipo *Daiza*, es decir una base de madera que hace referencia directamente al *xing* madera. A su vez, ésta representa la tierra en su totalidad, sosteniendo la montaña que se alza por encima de ella. El otro tipo de base sería *suiban*. Al igual que en muchos *Penjing*, la arena hace la función de agua y la roca sería la isla encaramada sobre el mar, el ideal oriental de meditación culminado en una isla con una alta montaña. En sendos *xing*, el fuego queda expuesto por el aire que rodea la figura al igual que ocurre en la pintura.

168



f. El hombre y el cielo

Llegados a este punto del análisis sobre la pintura china y más aún tras haber observado con detenimiento los elementos que componen el paisaje, ha llegado el momento de ensanchar nuestra mirada y ser capaz de ver lo que hay más allá de los

¹⁶⁸ Ejemplo de *suiseki* sobre base *suiban*.

elementos pintados, es decir, el espacio que los rodea. A este tipo de relación se la conoce como “la tierra y el cielo”. Mientras montaña y agua son polos de la misma tierra, se observa aquí un juego de contrastes *yin-yang* capaz de alcanzar distintos niveles. El cielo poseerá la función de *yang*, mientras que tierra será *yin*.

La diferencia más obvia de este nuevo nivel con respecto a montaña y agua será que cielo y tierra no es sencillamente un juego de dos niveles, sino de tres. Aquí entra en acción el hombre, que no sólo posee vínculos privilegiados con la tierra, sino que también se encuentra unido al cielo gracias a la mirada que posee sobre el paisaje en general, del cual también es integrante. Encontramos aquí la relación ternaria *hombre-tierra-cielo*, que es necesario descomponer en una serie de aspectos para su comprensión global. A modo de curiosidad, esta relación ternaria se encuentra en el carácter “Wang” (王) que anteriormente mencionamos. Precisamente refleja al hombre que se encuentra entre el cielo y la tierra como máximo denominador de esta expresión ternaria, es decir, al rey, el emperador.

En primer lugar, la llamada disposición de los elementos del cuadro. Según esta regla, el pintor, a la vez que impone su propia visión de las cosas, debe guiarse por el orden fundamental de lo existente, creándose así un universo nacido a la vez del aliento primordial y del espíritu del pintor. El juego de lleno-vacío que debe delimitar un cuadro queda marcado por la siguiente proporción: “*En un cuadro, un tercio de lleno y dos tercios de vacío*”¹⁶⁹. Para alcanzar una proporción armoniosa, deben ser el tercio de lleno la tierra y los dos tercios de vacío el cielo. El hombre es el ser al que se le han confiado las virtudes del cielo y de la tierra. En general, el cuadro paisajista muestra el deseo del hombre, adherido a la tierra, por alcanzar el cielo y así liberar su vacío.

En segundo lugar, la perspectiva. Explica Cheng que “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”.¹⁷⁰ Esta idea queda expuesta en dos binomios: *interior-exterior* y *yuanjin* (lejano-cercano). Una doble perspectiva que permite situar al pintor en una posición de altura privilegiada para la pintura, pero a la misma vez parece que éste se moviera a través del cuadro amoldándose al espacio dinámico, contemplando las cosas de cerca y lejos desde diferentes puntos de vista.

¹⁶⁹ Cheng, F., *Vacío y Plenitud*, ob. cit., p. 172.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 174.

Explica Cheng: “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 (...)”.¹⁷¹

Se distinguen aquí tres tipos de perspectivas principales en función de la lejanía. *Shenyuan* (distancia profunda): la más utilizada, el espectador tiene una vista empinada y panorámica del paisaje, las montañas se suelen situar separadas entre vacíos dando al espectador la impresión de realizar un salto de sección entre los diferentes espacios. *Gaoyuan* (distancia elevada): el espectador se sitúa relativamente bajo y en el horizonte se suele vislumbrar una fila de montañas superpuestas. Por último *Pingyuan* (distancia plana): la mirada del espectador alcanza el infinito desde una posición cercana.



Pintura con perspectiva *shenyuan*.¹⁷²



Pintura con perspectiva *Pingyuan*.¹⁷³



Pintura con perspectiva *Gaoyuan*.¹⁷⁴

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 175.

¹⁷² *Última caminata*, Shitao.

¹⁷³ *Paisaje*, Shitao.

¹⁷⁴ Pintura de *Huangshan*, Shitao

Nos ocupamos ahora de la inscripción del poema en el cuadro. Esta práctica fue inaugurada por los Tang y utilizada de modo habitual a partir de la dinastía Song. Explica Cheng que:

“El poema inscrito en el espacio blanco de un cuadro (el cielo) no es un simple comentario agregado artificialmente; habita verdaderamente en el espacio (no hay discontinuidad entre los signos caligráficos y los pintados, ambos son obra del mismo pincel)”.¹⁷⁵

Podríamos decir que el poema añade una nueva dimensión, la temporal, que más arriba denotaba la roca rara como vimos. La dimensión temporal, la viviente, el poema, es lo que permite la existencia del hombre y su representación en el cuadro aun cuando no está inserto figurativamente. Explica Cheng además que:

“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”¹⁷⁶.

Posteriormente analizaremos la poesía a modo concreto, por lo que, de momento, no entraremos más en este tema, analizando simplemente su función como elemento pictórico dentro de la obra.

g. La quinta dimensión

La denominada *quinta dimensión* recibe su nombre al situarse como conclusión final de una serie de niveles fijados a modo de ascenso en espiral hasta el infinito. Estos niveles no son otros que (Pincel-tinta → *yin-yang* → montaña-agua → hombre-cielo).

¹⁷⁵ *Ibíd.*, 181.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 182.

¿En qué consiste exactamente esta quinta dimensión? Cheng lo explica del siguiente modo: “representa el vacío en su grado supremo. En ese grado, al mismo tiempo que lo fundamente, el vacío trasciende el universo pictórico llevándolo a la unidad originaria”.¹⁷⁷

En primer lugar, y partiendo de un análisis más detallado, debemos de concebir el papel que aún no ha sido pintado como el vacío originario con el que todo ha de comenzar. A continuación, actúa la “primera pincelada”, que se presentará a modo de separación entre cielo y tierra para que, posteriormente, puedan aparecer el resto de pinceladas que generarán paso a paso las múltiples formas. Por último, el acabado del cuadro será el momento culmen de desarrollo mediante el cual todo vuelve al vacío originario. Se nos abre aquí un nuevo universo ante el cuadro acabado. El lienzo, una vez enrollado, se transforma en un universo que se pliega sobre sí mismo. El espectador, al desenrollar el cuadro, vuelve a ser testigo del milagro de desanudar el tiempo y revivir su ritmo. En China esta ceremonia del desenrollado de un cuadro y su contemplación durante horas es un rito casi sagrado.

Cheng, para cerrar la visión de esta quinta dimensión, concluye: “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”.¹⁷⁸

III. La plenitud en la ausencia: la poesía china

La conexión existente entre caligrafía y pintura ya es un hecho evidente. No obstante, aún nos queda unificar esta con la poesía. La pintura era conocida en la tradición china por el precioso nombre de “poesía silenciosa” (*wu-sheng-shi*), ya que ambas pertenecían a un mismo orden. Era común que muchos poetas se dedicaran a pintar. No obstante, todo pintor practicaba también la poesía, como ya hemos podido observar en la explicación de *cielo-tierra* mencionada anteriormente. Es un hecho que los textos

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 183.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 185.

preferidos de los calígrafos siempre fuesen obras en verso, ya que la representación de un poema no consiste en un mero acto de copia:

“Al caligrafiar, resucita íntegro el movimiento gestual y el poder imaginario de los signos. Es su manera de calar en la realidad profunda de cada uno de ellos, de amoldarse a la cadencia propiamente física del poema y, a fin de cuentas, de volverlo a crear”¹⁷⁹

El acto generador presente en la caligrafía y la pintura vuelve a tomar una forma única gracias a la poesía. El poeta juega aquí con dos dimensiones, como veremos posteriormente, la de la imagen y la del sentido, consiguiendo de este modo elevar la poesía a un nuevo nivel donde la representación poética occidental no puede llegar, una poesía visual.

“El poeta no puede ser insensible a la función sagrada de los signos trazados. Como el calígrafo, que en su acto dinámico tiene la impresión de anudar los signos al mundo originario, de desencadenar un movimiento de fuerzas armoniosas o contrarias, el poeta no duda de que al combinar los signos les roba algún secreto a los genios del universo, como muestra este verso de Du Fu: ¡Acabado el poema, dioses y demonios quedan estupefactos!”¹⁸⁰

El chino escrito se caracteriza por su ambigüedad derivada, entre otros motivos, de su ausencia de modos, géneros e incluso tiempos. La ausencia de tiempo supone una gran fuerza significativa, teniendo el tiempo que ser determinado por el adverbio que se encuentra junto al verbo, pero, en ausencia completa de este, crea de nuevo esa antes mencionada ambigüedad que podría servir al poeta como elemento de significación. Estamos hablando, pues, de una lengua atemporal, donde el pasado, presente y futuro se funden en una continuidad óptica en la que el no-ser carece de relevancia.

¹⁷⁹ Cheng, F., *La escritura poética china*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 18.

¹⁸⁰ *Ibidem.*, p. 19.

Interpretemos a continuación lo que estas “ausencias” podrían suponer a nivel poético. Precisamente esa ambigüedad del lenguaje crearía una amplia atmósfera de significación donde la multiplicidad de significados se abriría ante el lector. Por supuesto, como buenos occidentales tendemos a caer en esa tradición formalista donde el punto de vista adecuado es aquel que el poeta en cuestión quiere transmitir. No obstante, en esto precisamente radica la fuerza del lenguaje chino: es el propio poeta el que intenta comunicar una multiplicidad de significados, permitiendo al lector asumir su propia circunstancia ante la variedad de perspectivas abiertas. Quizá nos sea más fácil asumir dicha cuestión recurriendo al mismísimo Ortega y Gasset, pues su visión de perspectiva nos permitirá comprender con más exactitud la cuestión.

En aquel famoso ciclo de conferencias impartido por Ortega y Gasset en Argentina en 1939 nos dejaría para siempre ese momento en que, haciendo referencia a Eva y Adán en el paraíso, el autor mostró una manzana al público (como si Eva se la enseñara a Adán) y preguntó a éste qué veía. El público, al ver la manzana por delante, contestó rápidamente, pero Ortega al voltearla y mostrar la parte trasera, pudo afirmar que no se trataba de una simple manzana.

“Prefiramos suponer que es la manzana del Paraíso y no la de la discordia. Pero en esa escena del Paraíso descubrimos ya un problema curioso: la manzana que Eva presenta a Adán ¿es la misma que Adán ve, halla y recibe? Porque al ofrecerla Eva es presente, visible, patente sólo media manzana, y la que Adán halla, ve y recibe es también sólo media manzana. Lo que se ve, lo que es, rigurosamente hablando, presente, desde el punto de vista de Eva es algo distinto de lo que se ve y es presente desde el punto de vista de Adán.”¹⁸¹

Valiéndose de este ejemplo, Ortega nos muestra la noción de perspectiva como el ser definitivo del mundo; es decir, la primera atribución de la perspectiva no es al conocimiento ni a ningún aspecto absoluto, sino a lo real. Hay una estructura de lo real que solo se presenta de modo perspectivo, que necesita integrarse desde múltiples términos o puntos de vista.

¹⁸¹ Ortega y Gasset, J., *El hombre y la gente*, en *Obras Completas 7*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p 26.

“Por lo visto, aquí y yo, yo y aquí, somos inseparables de por vida. y al tener el mundo, con todas las cosas dentro, que serme desde aquí, se convierte automáticamente en una perspectiva -es decir, que sus cosas están cerca o lejos de aquí, a la derecha o a la izquierda de aquí, arriba o abajo de aquí [...] Nuestros «aquís» se excluyen, no son interpenetrables, son distintos, y por eso la perspectiva en que le aparece el mundo es siempre distinta de la mía. Por eso no coinciden suficientemente nuestros mundos. Yo estoy, por de pronto, en el mío y él en el suyo”¹⁸²

Y es precisamente aquí donde la capacidad poética del chino se hace vigente. No hablamos solo de las distintas interpretaciones que el lector puede determinar, sino de la capacidad del poeta, precisamente debido a las características semánticas y gramaticales de la lengua, para comunicar simultáneamente una multiplicidad de significados. Ante este hecho, y del mismo modo que la noción de perspectiva de Ortega y Gasset, cualquier interpretación sería unilateral, y por tanto, incompleta.

Me viene a la mente aquella escena de la película de *Il postino* de Michael Radford en la que el cartero pregunta a Neruda sobre ¿Qué es una metáfora? Y tras explicárselo le cita uno de sus poemas en el que menciona que “*El olor de las peluquerías la hace llorar a gritos*”. Neruda le argumenta que un poema es una experiencia personal, y que precisamente por ello, el lector posee una interpretación propia del mismo. El poeta chino, en cambio, va un paso más allá, no expone una experiencia personal y permite la libre interpretación del mismo, sino que, valiéndose de las herramientas gramaticales, expone ya de por sí una multiplicidad de significados.

La metáfora en sí también supone un paradigma peculiar en la poesía china. Fenollosa hace referencia a la metáfora poética china como “*suprasentidos metafóricos*”¹⁸³. Esa misma escena de *Il postino* que hemos citado anteriormente, comienza con un peculiar duelo de metáforas entre el cartero y Neruda, como si de un combate de ingenio se tratase. El poeta chino, al contrario que el occidental, no tiene la

¹⁸² Ortega y Gasset, J., *El hombre y la gente*, en *Obras Completas 7*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p 31.

¹⁸³ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 18. Concretamente, este fragmento ha sido extraído del prólogo escrito por Ezra Pound al inicio de la obra.

necesidad de inventar nuevas metáforas. Huimos aquí del concepto de metáfora nietzscheano por el cual tan solo la metáfora permitirá a nuestro lenguaje escapar de la presencia conceptual y estática que lo envuelve.

“...ha enfermado el lenguaje, y sobre toda evolución humana gravita la presión de esta tremenda enfermedad... En cuanto ellos tratan de entenderse y unirse para una obra común, se apodera de ellos la locura de los conceptos generales, más aún, de los meros sonidos de palabras, y como consecuencia de esta incapacidad, para comunicarse las creencias de su sentido colectivo, llevan el signo de no entenderse, en cuanto no corresponden a los verdaderos apremios, sino tan solo a la vacuidad de esas palabras y conceptos prepotentes. Así a todas las calamidades la humanidad agrega la de lo convencional, es decir, del entendimiento en cuanto a palabras y actos, sin entendimiento respecto del sentimiento”¹⁸⁴

Para Nietzsche “*No hay expresiones propias ni conocimientos propios sin metáforas*”¹⁸⁵, pero el poeta chino recurre a la metáfora como un lugar común, no como un lugar en el que la presencia conceptual prevalece, sino como una imagen que aún hoy sigue funcionando en un compendio de simbología que permite al lector una rápida asimilación con el hecho que se pretende transmitir, o en su defecto, con la necesidad del lector de interpretar. Fenollosa pone el siguiente ejemplo:

“Así cuando habla de niebla y de lluvia otoñal sobre un lago, no hace solamente naturalismo. Por ejemplo, una nube a la deriva en el cielo, indica exilio, alejamiento; la luna Enel

¹⁸⁴ Nietzsche, F. *El ocaso de los ídolos*, Madrid, Edimat Libros, 2005, p.86

¹⁸⁵ Nietzsche, F., *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974, p. 189.

agua, la permanencia universal budista; las ocas silvestres expresan ideas de separación y lejanía, etc.”¹⁸⁶

El gran sinólogo francés Marcel Granet en su obra “*El pensamiento Chino*”¹⁸⁷ desarrolla una gran pluralidad de significados atribuibles a toda la iconografía metafórica china.

El poema posee unas cualidades subyacentes al mismo que los poetas no se privan de aprovechar, esto es, el poder sugestivo que los ideogramas esconden en sí. Wang Wei, adepto de la doctrina *chan* (*zen* en Japón), que a su vez deriva de *dhyana* en sánscrito (iluminación), y que perdura en nuestra lengua en la palabra común “diana”, describe en la segunda parte de su obra *El terraplén de los hibiscos* una curiosa escena. El fin del poema es de nuevo la búsqueda de la unidad por parte del artista; en este caso el poeta sugiere que la continua contemplación del árbol le ha llevado a sumirse en él para de este modo vivir desde dentro del mismo la experiencia de eclosión de la flor. El fragmento a tratar sería el siguiente: “*En la punta de las ramas, flores de magnolia*”¹⁸⁸

189



Aun sin saber chino, el aspecto visual del fragmento es impactante: podemos observar una sucesión de caracteres que concuerda de manera armónica con el sentido del verso. Al leer los ideogramas según el orden preestablecido obtenemos la sensación de la eclosión de una flor, asistimos al proceso de expansión de un árbol que, finalmente, florece. En el primer ideograma vemos un árbol desnudo, carente de cualquier tipo de flor para, en el segundo ideograma, ver cómo algo nace en la punta de las ramas; así, en el tercer ideograma brota un capullo, representado por la clave hierba u hoja que se

¹⁸⁶ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 19. Concretamente, este fragmento ha sido extraído del prologo escrito por Ezra Pound al inicio de la obra.

¹⁸⁷ Granet, M., *El pensamiento chino*, Madrid, Trotta, 2013.

¹⁸⁸ Wang Wei, *La montaña vacía. Ed. Bilingüe (castellano-chino)*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 33.

¹⁸⁹ Wang Wei, *La montaña vacía. Ed. Bilingüe (castellano-chino)*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 33.

encuentra sobre el mismo; en el cuarto ideograma vemos estallar ese capullo para que, finalmente, en el quinto podamos observar la flor en su plenitud.

A simple vista, y para un desconocedor de la lengua, esta segunda dimensión figurativa subyacente en el lenguaje ya supone una novedad con respecto a la mera interpretación poética del significado; no obstante, para el conocedor de la lengua, este poema aún esconde más misterios. El tercer carácter oculta en su interior el elemento “hombre”, que contiene a su vez el elemento “homo”. De este modo contemplamos lo que en inicio predicamos de este poema, la metamorfosis del hombre, a partir del tercer ideograma, con el árbol, para de este modo ser capaz de contemplar este génesis desde las entrañas del mismo. A su vez, el cuarto carácter contiene el elemento “rostro”, que contiene a su vez el elemento “boca”, con la eclosión de la flor llega también la eclosión de la palabra. Unido al ideograma flor que contiene en su seno también el elemento “transformación” podemos ver cómo el hombre, por medio de su palabra es partícipe de la transformación universal.

Como se puede observar, el contenido material adscrito a la poesía no pierde ni un ápice de su valor. No obstante, ¿dónde se encuentra el contenido formal? En la poesía china, así como en la japonesa, encontramos una gran ausencia de nexos entre palabras; esto se debe principalmente a la oposición entre palabras plenas y palabras vacías. Las palabras plenas hacen referencia a los sustantivos y los dos tipos de verbos, de acción y de calidad; por otro lado, las palabras vacías serían el conjunto de pronombres personales, adverbios, preposiciones, conjunciones, comparativos, partículas, etc.

“Se trata de alternar ingeniosamente palabras plenas y palabras vacías para dar vida a los versos. Pero los poetas pronto se percataron de que la importancia del ritmo en la poesía, ligado a la noción filosófica de aliento vital, le permite a este cumplir una función sintáctica, la de demarcación y enlace entre las palabras (que le corresponde a las palabras vacías en el lenguaje corriente). De modo que, en un registro más profundo, los poetas proceden a una serie de reducciones de palabras vacías (en particular los pronombres personales, las preposiciones, los comparativos, las partículas), y solo conservan entre las palabras vacías, algunos adverbios y

conjunciones. Con ello introducen en la lengua una dimensión de profundidad, la del verdadero vacío”¹⁹⁰

Estas elipsis del lenguaje poseen una función de súbita importancia en la labor del poeta. No se trata sencillamente de una función estilística, sino que va mucho más allá: este “vacío” dado entre los símbolos e incluso tras ellos posee la peculiar característica de modificar sus relaciones e implicaciones, se trata en este caso de restituir al ideograma su naturaleza ambivalente y móvil, hacerlo parte del propio devenir de la naturaleza.

a. Elipsis del lenguaje

A continuación, expondré algunos de los ejemplos de elipsis más utilizadas en la poesía china comenzando por la más común, la elipsis de los pronombres personales.

Se trata de la eliminación de las tres personas gramaticales, esta comenzó a darse ya en *wen-yan* (文言), pero terminó de completarse con la implementación del verso regular o *Lü-shi* (律詩). El efecto conseguido es una particular fusión entre los seres denominados y los elementos exteriores a los mismos que suele evidenciarse particularmente en frases que constan de un sujeto personal y un verbo transitivo. La siguiente cuarteta de Li Tuan nos servirá como ejemplificación:

Cumbre del Monte Copa de incienso

Ahí haber alto ermitaño morar

Sol crepuscular descender del Monte

Luna clara subir a la cumbre¹⁹¹

¹⁹⁰ Cheng, F., *La escritura poética china*, Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 45-46.

¹⁹¹ *Trescientos poemas de la dinastía Tang*, Madrid, Cátedra, 2016, p. 248.

La interpretación más obvia del poema expresaría las vivencias de un ermitaño que habitaría en la copa del monte, este descendería del mismo con la salida del sol y volvería a la cumbre con la noche. No obstante, la omisión que aquí se hace de los pronombres personales permite una observación diferente: en ella el ermitaño, o sujeto sobre el que recae la acción, quedaría fusionado con los astros, esto es, el sol y la luna, simbolizando por analogía el mismísimo movimiento del cosmos.

Montaña vacía / no ver nadie

Solo oír / voz humana resonar

Sol poniente / penetrar bosque profundo

Un instante aún / iluminar musgo verde¹⁹²

Expresa Cheng con relación a esta cuarteta de Wang Wei perteneciente a “La empalizada de los ciervos”:

“El pintor poeta, adepto del Chang, describe un paseo en la montaña que es, al mismo tiempo, una experiencia espiritual, experiencia del vacío y experiencia de la compenetración con la naturaleza. Los dos primeros versos deberían interpretarse así: En la montaña vacía, no me encuentro con nadie; solo alcanzo a oír voces de gente que pasea. Pero con la eliminación del pronombre personal y de los elementos locativos, el poeta se identifica de una vez con la montaña vacía, que deja de ser un complemento de lugar; asimismo, en el tercer verso, el poeta es el rayo de sol que, al caer la noche, penetra en el bosque profundo.”¹⁹³

Como podemos observar, de nuevo la eliminación de pronombres personales acaba dando pie a la fusión de los elementos descritos con el propio sujeto sobre el que recae la acción. Otro dato curioso de este poema es la interpretación sensorial: en los dos

¹⁹² Cheng, F., *La escritura poética china*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 48.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 49.

primeros versos se muestra al poeta como alguien que aún no ve y en cuyos oídos aún vibra el eco de las voces humanas. No obstante, tras estos alcanza la comunión con la naturaleza, ese *wu-wei* ya mencionado anteriormente, mediante el cual ahora él mismo ilumina con su visión alcanzando una profunda comunión con el cosmos.

Otro interesante fragmento a analizar con respecto a esta temática sería la siguiente cuarteta perteneciente a Meng Hao-ran en su poema “Mañana de primavera”:

Sueño primaveral / ignorar amanecer
Todo alrededor / escuchar cantar pájaros...
Noche pasada / susurrar de viento- lluvia;
Pétalos caídos / quién sabe cuántos...¹⁹⁴

Los efectos producidos por la elipsis de los pronombres personales no se limitan a la identificación de los diversos elementos del poema. En este particular caso se nos describe un despertar en una mañana de primavera:

“Se invita al lector a entrar de lleno en el estado de consciencia de quien despierta o, más bien en el estado de duermevela en que, no del todo despierto las cosas aún se confunden en la mente. El primer verso no presenta a alguien que duerme; sitúa al lector en el despertar de su sueño, sueño que se confunde a su vez con el sueño y el despertar de la primavera. Los otros tres versos, superpuestos, plasman los tres estados de conciencia del despertar: el presente (trino de los pájaros); el pasado (susurro del viento y de la lluvia durante la noche); el futuro (presentimiento de una felicidad demasiado efímera y deseo vago de bajar al jardín a ver los pétalos que cubren el suelo).¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Trescientos poemas de la dinastía Tang*, Madrid, Cátedra, 2016, p. 139.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 50.

Considero de especial importancia abrir aquí un breve paréntesis para definir adecuadamente el concepto de pétalo aparecido en el anterior poema. La cultura y el arte chino siempre han ido intrínsecamente ligados a la conceptualización que rodea la flor del ciruelo o *meihua* (梅花). Esta particular flor posee unas características concretas que la dotan de los atributos necesarios para ser el núcleo de multitud de poemas. La flor de ciruelo florece desde diciembre hasta enero y febrero, en una temporada en la que el tiempo es frío y abundan las heladas, las nevadas y la húmeda niebla. No es de extrañar que se le atribuya un cierto carácter heroico en comparación con el resto de las flores que están marchitas hasta la llegada de la primavera.

“Su belleza y fortaleza han sido características claves para la extensa y rica tradición del ciruelo en la literatura y las artes. De esta forma, el ciruelo siempre aparece como emblema de buenos auspicios, como la flor del año nuevo y como símbolo de renovación, resistencia o longevidad.”¹⁹⁶

La literatura, aunque especialmente la poesía, fue la principal fuerza impulsora de la ya mencionada percepción que envolvería al ciruelo. La constante recurrencia a dicho concepto a través de imágenes, metáforas y simbolismo por parte de los poetas acabó dando lugar a que esta se situara en el centro de la tradición como un elemento icónico de las “tres excelencias” (caligrafía, pintura y poesía).

El colorido de la flor del cerezo oscilaba entre diversos tonos pálidos. No obstante, el color referente para la poesía siempre fue el blanco. Este encarnaba una serie de conceptos que la definían, ya no solo a nivel estético, sino también moral. La flor de cerezo representaba una nobleza pura e inocente que dio lugar a numerosas obras tanto en China como en Japón. Concretamente en el *Manyôshû*¹⁹⁷ se observa una gran preponderancia de este símbolo chino readaptado a la sensibilidad japonesa; en esta recopilación de obras, la flor del ciruelo suele relacionarse con la “*Condición esencial*

¹⁹⁶ Herrero, T., *De la flor del Ciruelo a la Flor del Cerezo*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 16.

¹⁹⁷ Mayor recopilación de Poesía japonesa Waka, recopilada entre el periodo Nara e inicios del Heian. En este gran poemario la gran mayoría de sus obras son anónimas.

del hombre” que no es otra que la sinceridad en palabras de Shin'ichi Hisamatsu. La cual puede ser subdividida en tres elementos: pureza o claridad, frescura o ingenio y honradez como rectitud. Como resultado, obtenemos un sistema antropológico resultante directamente del antropomorfismo de la flor de ciruelo, un sistema que, al contrario del modelo platónico occidental, busca un equilibrio entre razón y emoción, no la sumisión de una ante la otra.

El resultado fue la aparición de un nuevo género poético dedicado plenamente a la contemplación de los jardines. Uno de los más famosos fue “*Escritos en el Pabellón de las Orquídeas*” o *Lan Ting Xu* de Wang Xizhi (303-379). En esta obra se describe una de las muchas reuniones dedicadas a la contemplación de la naturaleza y la creación poética, reuniones que más tarde serán imitadas en Japón, así como el estilo de la poética:

Apareció en mi sueño

Una flor de ciruelo

Y, coqueta, me dijo:

“¡admira mi elegancia!

¡ah, déjame flotar en la copa de sake!”¹⁹⁸

Ume no hana / ime ni kataraku / miyabitaru /

*Hana to are mô / sake ni ukabekoso*¹⁹⁹

En relación a estos poemas nos expresa Teresa Herrero:

“Metáforas condensadas que rechazan por sí mismas cualquier explicación, siendo una fresca y pura representación

¹⁹⁸ Lai, T.C., *Chinese Calligraphy: Its Mystic Beauty*. Hong Kong: Swindon Book Company, 1973, p. 57.

¹⁹⁹ Traducción de Joshep Cabeza-Laínez.

de la pureza de su color y su fragancia, siempre en un ambiente alegre. Era una felicidad que perduraba incluso cuando las flores empezaban a caer, ya que ello paradójicamente mantenía el espíritu del buen auspicio.²⁰⁰

Regresando a nuestro eje principal y retomando el tema de la elipsis. Otro modo de dar uso a esta sería en torno a los complementos de tiempo. Esto se puede ver perfectamente en el poema “Ma-wei” del autor Li Shang-yin, un reconocido poeta Tang. Nos dice Cheng con respecto a las elipsis de los complementos de tiempo:

“Como el chino no es una lengua flexional, el tiempo verbal se expresa por medio de elementos adjuntos al verbo, tales como adverbios, sufijos o partículas modales. A menudo con el propósito de crear un estado ambiguo en el que presente y pasado se mezclan y en que el sueño se mezcla con la realidad, el poeta recurre a la omisión de los elementos que indican el tiempo o a una yuxtaposición de tiempos diferentes que rompen la lógica lineal.²⁰¹

El poema mencionado anteriormente nos recuerda el problemático amor bajo el que sucumbió el emperador Xuang-Zhong por su concubina preferida Guifei. La leyenda narra que el emperador sentía tal pasión por dicha concubina que abandonó completamente las labores reales y los asuntos del Estado, problema que se agravó con la sublevación de An Lu-Shan que causó innumerables daños y pérdidas en el imperio. Tras solventarse el problema, los propios soldados del emperador culparon a la concubina de todo lo acontecido, a lo que este no tuvo más remedio que permitir su asesinato por parte de los iracundos soldados. Acongojado por la terrible pérdida, Xuang-Zhong no se dio tregua hasta enviar a los monjes daoístas a recuperar el alma de su amada más allá de los mares, en el mundo de los inmortales.

²⁰⁰ Herrero, T., *De la flor del Ciruelo a la Flor del Cerezo*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 26.

²⁰¹ *Ibidem.*, p. 60.

La traducción del poema expresaría lo siguiente:

Ultramar en vano enterarse / Nueve Comarcas cambiar

La otra vida no predicha / esta vida acabada

Para nada oír tigres-guardias / tocar campanas de madera

Más nunca ver gallo-hombre / anunciar amanecer

Hoy seis ejércitos / juntos detener caballos

La otra noche doble siete / reír de boyero-tejedora

Para qué entonces cuatro décadas / ser hijo del cielo

No valer señor Lu / poseer sin desasosiego²⁰²

Se trata de un Lü-shi, un poema compuesto por cuatro dísticos, donde, a pesar de la ausencia de los pronombres personales, se sobreentiende que el sujeto es el propio emperador, aunque en ciertos versos podría tratarse de la concubina. En un análisis de la temporalidad expuesta en el poema podemos observar que el primer dístico carece de ninguna referencia, en cambio, el segundo verso habla de “la vida” y “la vida acabada” creando una incertidumbre de referencia entre el emperador y su concubina. Así mismo, y como apoyo a este segundo verso, nos encontramos dos indicadores de lugar en el primer verso, esto es, “ultramar” y “nueve comarcas”. Según indica la tradición china antigua, la tierra está compuesta de nueve comarcas. Del mismo modo, el otro mundo,

²⁰² Li Bai, *Manantial de vino*, Madrid, Hiperión, 2016, p.16.

ultramar, también se compone de nueve comarcas, por lo que este verso no hace más que propiciar nuestra incapacidad para situarnos en esta vida o la otra.

Como podemos observar, el poeta chino no pretende simplificar el lenguaje, como se podría creer en primera instancia, sino alcanzar un nuevo nivel de significación implicando la noción de vacío. Por supuesto, no debemos olvidar que la relación de significación provocada por el vacío responde a un sistema dinámico que juega con la relación sujeto-objeto, la acción y la no acción, creando así un enfoque de continuidad inconcebible en el planteamiento occidental que acabaría siendo erradicado lógicamente bajo el pretexto de la reducción al absurdo.

Así mismo, el poeta juega con la doble significación dando un nuevo enfoque. Al nombrar el árbol, por ejemplo, este es mencionado tanto esencial como particularmente (por continuar con nuestro enfoque aristotélico).

Por otro lado, también es interesante el uso del *wu xing* (五行) implementado en la poesía. Dicha concepción queda plasmada en un poema de Du Fu cuya ejecución recuerda a la de los sacerdotes daoístas durante el trazado de fórmulas mágicas. El procedimiento consiste en acumular radicales a lo largo del verso con la finalidad de concentrar un tipo de *Qi* determinado. En este poema en concreto, *El calor, tres poemas*, describe un día húmedo que pretende finalizar con la lluvia. No obstante, el resultado final es muy diferente. La traducción literal del poema en ausencia de nexos sería la siguiente:

Relámpago trueno en vano relampagueando tronando

Nube lluvia finalmente ilusoria nada²⁰³

Se trata de un poema que contrapone diferentes *Qi*. En este caso, cada uno de los diferentes ideogramas mencionados incita a imaginar una situación húmeda y mojada que desembocará en lluvia, ya que todos ellos poseen el radical “agua”. Tras esto, aparece la palabra lluvia, la cual viene continuada por “nada”, una promesa vana que finalmente

²⁰³ Du Fu, *Bosque de pinceles*, Madrid, Hiperión, 2006, p. 59.

desemboca en “nada”, ideograma que acertadamente posee el radical fuego, a modo de contraposición. Una perfecta sucesión que provoca un efecto visual sorprendente.

b. Armonía y resonancia poética

Hablar de resonancia y armonía nos trasporta hacia aquel concepto confuciano donde la música se fundía con la concepción política del hombre tratando de acompañarlo como si de diferentes sonidos que se armonizan se tratase.

204



Como ha ocurrido desde el inicio de esta tesis, siempre resulta interesante evocar el concepto en su cuestión más arcaica. El ideograma (和) podría ser traducido sencillamente como “y”. Su objetivo es servir de nexo entre dos nombres o pronombres. No obstante, este conjunto de caracteres esconde mucho más tras de sí. En una traducción más profunda, servía, como ya dijimos anteriormente, como el concepto confuciano de “armonía”. Recordemos que, para Confucio, el arte era un camino de entrada a un sistema educativo que pretendía conjugar vida social y privada. La armonía supondría la unión o conjugación de diversos sonidos diferentes creando una melodía común. Comprender esto era esencial, pues las enseñanzas de este autor tenían como finalidad que el desequilibrio social, formado por la diversidad de personas, vidas o “sonidos”, consiguieran aunarse en una misma melodía. Dice él mismo:

“Una vez profundizados y penetrados los principios de las acciones, los conocimientos morales alcanzan el supremo grado de perfección; una vez que los conocimientos morales

²⁰⁴ Ideograma “和” representado caligráficamente.

han alcanzado el supremo grado de perfección, las intenciones se hacen puras y sinceras; una vez que las intenciones se han hecho puras y sinceras, el alma se reviste de probidad y rectitud; una vez que el alma se reviste de probidad y rectitud, el hombre alcanza una superior conducta moral; una vez que el hombre alcanza una superior conducta moral, la familia se organiza y dirige perfectamente; una vez que la familia se ha organizado y dirigido perfectamente, el reino está bien gobernado; una vez que el reino está bien gobernado, el mundo goza de paz y se desenvuelven según la armonía.”²⁰⁵

Por supuesto, no solo Confucio hace hincapié en el concepto de armonía, en el propio *I Ching* es mencionado continuamente. Pero ¿qué es exactamente esta armonía (和)? Como vemos, el ideograma está formado por dos caracteres simples: el primero de ellos hace referencia al alimento, es concretamente una espiga de grano, el segundo es una boca. La idea que aquí se nos muestra es mucho más concreta que el valor espiritual atribuido a la armonía entre seres humanos: armonía sería tener las necesidades más vitales completas, al menos algo que llevarnos a la boca.

Vemos aquí de nuevo cómo jugamos con los significados en varios niveles, cómo el propio ideograma añade un subgrado de significación más allá de su pura traducción, y de nuevo nos surge la problemática tan presente en la poesía china de si es posible traducirla completamente.

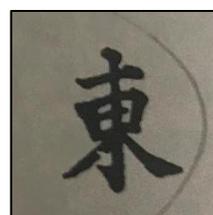
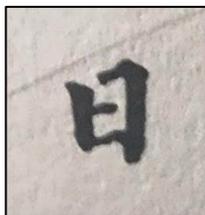
Es interesante hacer notar que ese mismo carácter designa a Japón como país, el reino de la armonía, y por otro lado algunos autores creen que funciona en ese idioma como una posposición de sujeto.

La poesía sobrepasa a la prosa especialmente por un hecho: el poeta selecciona minuciosamente por yuxtaposición aquellas palabras que puedan tener una cierta resonancia entre ellas y de este modo, hacer que surja una dulce armonía visual en el poema que va más allá del mero significado primario. Pero ¿cómo es capaz el poeta de

²⁰⁵ Confucio, *El ta hio o gran estudio*, España, Independently published, 2021, p.32.

determinar estas resonancias en las diversas metáforas que utiliza? Pongamos un ejemplo²⁰⁶ para esclarecer la cuestión: “*El sol surge en el este*”

207



Para alguien ajeno al chino, las resonancias de este breve verso vibrarían ante él. La riqueza de composición de los caracteres chinos hace posible que una infinita selección de palabras pueda poseer resonancias, especialmente una de carácter tan dominante como esta. En primer lugar, tenemos el sol, mostrando su esplendor brillante, en último lugar el ideograma del este, ya comentado anteriormente y donde reconocemos la metáfora del sol surgiendo entre las ramas del árbol. Por último, justo entre ambos, encontramos el ideograma “surgir”, “emerger”, “alzase”, “salir”, una metáfora donde el sol se encuentra sobre el horizonte. Cómo se puede observar, encontramos un claro símbolo dominante, el sol, un sol que no solo “surge por el este”, sino que se encuentra presente en todo el verso, creando así una armonía entre los tres ideogramas, que resuenan incluso para el ajeno al idioma.

Analicemos a continuación otro poema para tratar de esclarecer aún más esta idea de armonía y resonancia en la poesía.

“La Nieve de la luna cae sobre un ciruelo;

Sus ramas están llenas de brillantes estrellas.

Podemos admirar el brillante disco dando vueltas;

El jardín que está arriba, lanza sus perlas sobre nuestras yerbas.”²⁰⁸

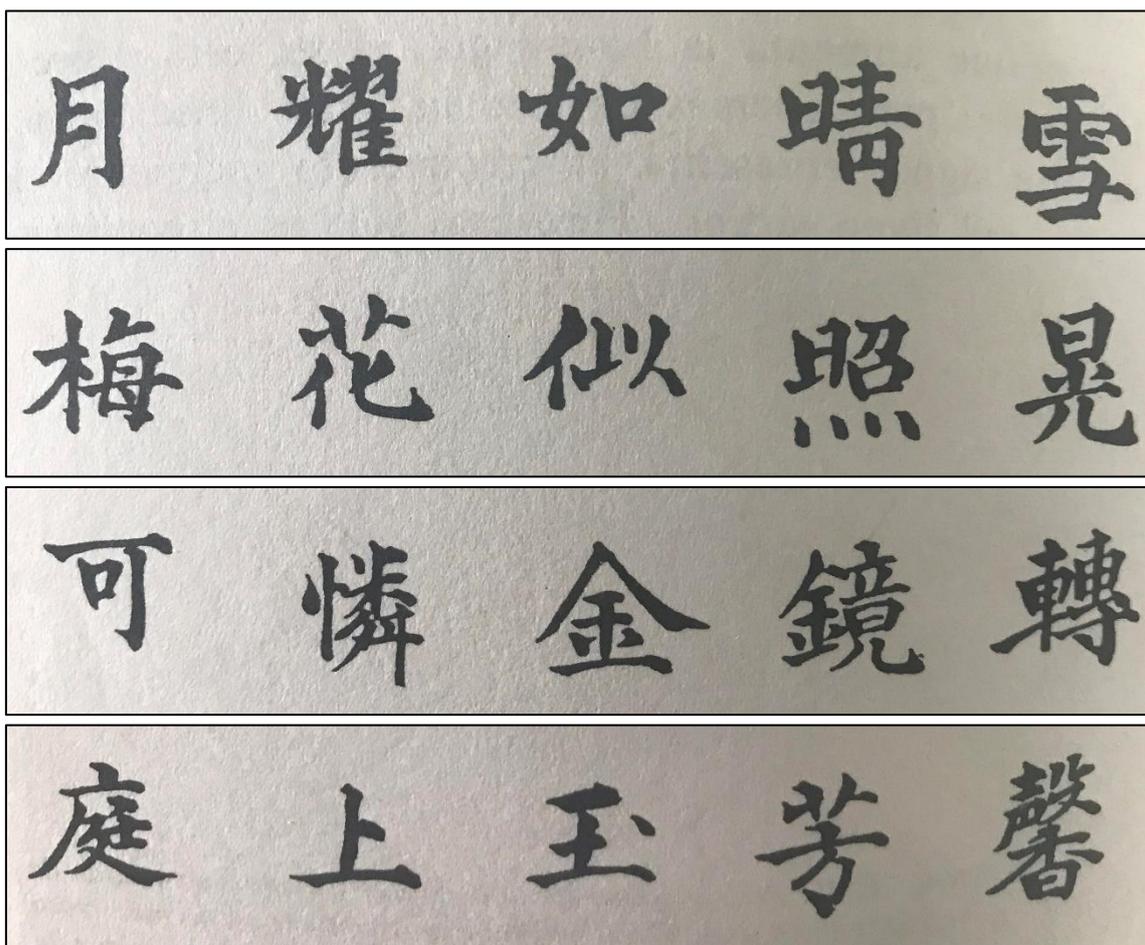
²⁰⁶ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 62.

²⁰⁷ Imágenes extraídas de: Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001.

²⁰⁸ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 66.

En esta traducción de Fenollosa, en primera instancia nos encontrarnos con un poema sobre la luna y una especie de metáfora entre esta y el ciruelo. Ya vimos anteriormente la importancia del ciruelo con respecto a la caligrafía y como este elemento sirvió, concretamente por su flor, como nexo de unión entre la cultura china y la caligrafía; pero el poema esconde muchísimo más bajo esta superficie, y es aquí donde nos encontramos una vez más con los límites que el lenguaje impone sobre la poesía, pues bajo la traducción puramente semántica jamás podremos alcanzar toda la riqueza del poema, mucho menos la armonía dentro de él. Vemos a continuación los ideogramas y la que podría ser su traducción literal:

209



²⁰⁹ Imágenes extraídas de: Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001.

“luna – rayos – como – pura - nieve
Ciruelo – flores – parecen – brillantes - estrellas
Puedo – admirar – oro – disco - girar
Jardín – arriba – joya – yerbas - fragantes”²¹⁰

En este caso podemos encontrar una armonía que se traduce quizá más en una resonancia por antítesis que en una armonía común (aunque también la hay). Lo que en primera instancia podría parecer un poema sobre la luna esconde en cada uno de sus ideogramas frecuentes referencias al sol, concretamente unas cinco veces, creando así un eco entre los diferentes componentes que vibra ante la idea del sol, pero que, a su vez, se enfrenta a un poema donde la luna aparece como protagonista con un carácter simple encabezando el poema.

c. La “poesía visual”, la segunda dimensión del significado poético

Hemos analizado la caligrafía y la pintura, observado cómo la mano del hombre se torna modeladora de realidad cual mano de demiurgo, capaz de generar un microcosmos tan vivo, dinámico y auténtico que entrega al pintor y al calígrafo las dotes de un auténtico dios ordenador. Pero, ¿qué tiene que ver la poesía con todo esto?

A estas alturas del análisis ya somos capaces de comprender por qué los ojos de un occidental leyendo el esbozo de traducción de un poema de Li Bai o Wang Wei no alcanzarían a comprender jamás la plenitud de este. No hablamos aquí simplemente de la implementación del vacío a modo de elipsis del lenguaje, o de contraposición de elementos en referencia al sistema de *wu xing* (五行). Lo que aquí se está tratando de exponer es la segunda dimensión del significado poético, la poesía visual. Comprender cómo, tras la metáfora de significado, la caligrafía esconde una segunda metáfora, como ya hemos podido comprobar en infinitud de ejemplos. Apreciar cómo el carácter es capaz

²¹⁰ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p. 70.

de transmitir una multiplicidad de significaciones que, ajenos al estudio caligráfico, jamás podríamos apreciar. Y sí, es cierto que incluso el ajeno a la lengua escrita a veces puede atisbar un leve movimiento en el carácter, como vimos en el ejemplo del *Terraplén de los hibiscos*, donde la flor se abría a ojos de aquel que ignora la lengua, como si de un dibujo secuenciado se tratase.

Es precisamente aquí donde el poema adquiere la categoría de poesía visual, el momento en que esta segunda dimensión, una dimensión plenamente pictórica, otorga al poema una capacidad completamente imposible para el “poeta fonético”. El instante en que la metáfora escrita se funde con la metáfora pictórica, y donde de nuevo, el ideograma toma su mayor potencia, generando una tercera metáfora individual, que en una visión de conjunto es capaz de dar lugar a una multiplicidad de significados donde la visión del poeta y el lector se funden en un nuevo microcosmos de significación.

Para finalizar nuestro análisis de la poesía, me gustaría cerrar con unas preciosas palabras de Ernest Fenollosa mediante las que se describen precisamente estas cualidades del lenguaje chino en su aplicación a la poesía.

La multitud de ilustraciones que llenan sus anales de experiencia personal, las líneas de tensión que convergen en un clímax trágico -con el carácter moral como autentico origen del principio-, todo eso es enviado al tiempo a la mente como valor de refuerzo por acumulación de significado, cosa que en una lengua fónica difícilmente sería posible. Sus ideogramas son como banderas de campaña bañadas en sangre para un viejo soldado. Entre nosotros, el poeta es el único para el cual los tesoros acumulados de las razas de palabras son reales y activos. El lenguaje poético siempre vibra en oleadas de resonancia y afinidades naturales, pero en chino la visibilidad de la metáfora tiende a elevar esta cualidad a su máxima intensidad.²¹¹

²¹¹ Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001, p 54.

7. CONCLUSIÓN

Finalmente, este es el resultado, todo un conglomerado de naturaleza, lenguaje e ideología que tiene como reflejo inmediato un arte tan singular y único que no podría haber germinado en otro lugar distinto a este. Pero mi conclusión se va a alejar levemente de esta idea. Para ello, me vienen a la mente aquellas palabras de Nietzsche en *La gaya ciencia* que decían:

“Dios ha muerto: pero, tal y como son los hombres, seguiré habiendo, quizá durante milenios, cuevas en las que se enseñe su sombra. Y nosotros, ¡nosotros tenemos que vencer aún a su sombra!”²¹²

Me resulta curioso cómo esta afirmación, expuesta en 1882, hoy posee una vigencia tan abrumadora. Y es que esa sombra, cargada de ignorancia, ha impregnado cada rincón de nuestra sociedad moderna, las grandes religiones han entrado en una decadencia cada vez más pronunciada, la crisis de fe alimenta el corazón, especialmente de los jóvenes, que, desencantados por los arcaicos ritos de las mismas, buscan un cobijo espiritual en lo desconocido, lo nuevo, aquello que escapa a nuestro conocimiento y nos asombra con su magia. Precisamente en este lugar es en el que se cobija mi tesis.

Oriente se ha tornado ahora en la portadora de nuevos rincones donde la fe surge, y, como si de un cuadro de Guo Xi se tratase, lo único que podemos ver es una espesa niebla tras la cual la verdad yace escondida. Y, por supuesto, ante el desconocimiento y la ignorancia, occidente exporta terribles orientalismos cargados de un chamanismo que lejos queda de la China empírica y naturalista antes mostrada. En mi opinión, India, China y Japón han sido desvirtuadas por un sistema que busca alimentarse de la fe de los jóvenes vendiéndoles falsos ídolos envueltos en magia y ritualismo.

Y es precisamente aquí donde me acojo a la necesidad de destapar esa niebla, de vislumbrar esa *αλήθεια* en el más puro sentido presocrático, de desvelar aquello que se nos ha estado ocultando, mostrando un mundo tan ajeno a occidente, tan desconocido, que nos hemos permitido transformarlo y convertirlo en un producto de marketing.

²¹² Nietzsche, F. *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, 2001, p. 123.

En primer lugar, esta tesis pretende contribuir a un mayor conocimiento de la filosofía del lenguaje de Asia Oriental. Ciertamente, las ideas que en occidente hemos trabajado a través de la filosofía del lenguaje, de la hermenéutica o la postmodernidad solo pueden ser desarrolladas a través de una lengua fonética como las nuestras. Ya durante la tesis se han hecho leves referencias a Wittgenstein, Heidegger o incluso Derrida y Saussure, poniendo sus teorías en contraposición con la lengua china escrita, pero nunca llegando a alcanzar el enorme potencial filosófico que supone una lengua cuyo lenguaje escrito se desvincula completamente del hablado.

En segundo lugar, he pretendido dar luz a una relación ternaria completamente desconocida como es la de escritura, pensamiento y arte. Tres ideas completamente vinculadas e inseparables cuyos hilos conductores hemos rastreado haciendo patente que todo este maravilloso arte no es más que el producto de una cultura firmemente arraigada a la tierra, al lenguaje y a las diferentes superposiciones de pensamiento que se han ido acumulando a lo largo de los siglos, demostrando que la incompatibilidad de religiones sencillamente es un tabú para aquel incapaz de llevar su pensamiento un paso más allá.

Por supuesto, he buscado la profundización en la gran y desconocida filosofía china y japonesa que, salvando las distancias, perfectamente podría haber sido la madre del existencialismo más moderno. Los símiles entre esta y las filosofías de Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Ortega y muchos otros son innumerables. Así mismo, este leve esclarecimiento de una filosofía tan desconocida puede servir, decíamos antes, como desvelamiento, impidiendo que los terribles orientalismos chamánicos marquen una cultura tan empírica y arraigada a la tierra con un misticismo atribuido que no hace más que ensuciar un pensamiento tan desconocido como increíble.

Por último, la indagación realizada en los principales hitos del arte chino nos ha permitido comprender cómo ideas llegadas a occidente en el siglo XIX ya existían durante el siglo X en China. Bajo estas circunstancias no se nos hacen extraños los intercambios de estampas chinas y japonesas que los grandes artistas de las vanguardias tenían entre ellos, o encontrarnos, no solo la casa de Monet en Giverny completamente plagada de pinturas de Hokusai y Hiroshige, sino además el jardín convertido en un espacio japonés con su famoso puente que era lo único que le interesaba pintar en sus postrimerías. Hemos podido comprender una dimensión poética a la que el lenguaje fonético jamás podría optar, donde la metáfora visual se hace patente otorgando significados, para nosotros, inalcanzables, dentro de un mismo verso y sentido concepto de “*wu-sheng-shi*” (poesía

silenciosa), que tiene más fuerza que nunca tras comprender la quinta dimensión de la pintura en esa ceremonia de desenrollado, donde el microcosmos cobra vida frente a nuestros atónitos ojos.

Estos y muchos otros ejemplos son los que me han llevado a la realización de esta tesis, y espero que, tras ella, esa niebla de los cuadros de Guo Xi se haya disipado levemente, permitiéndonos ver la elevada montaña de desconocimiento que aún se nos hace inalcanzable, pues, aunque hayamos podido mostrar algo de esa ἀλήθεια que pretendíamos columbrar, espero que siempre nos quede algo de niebla tras la que poder avanzar en pos de la verdad.

旅に病で夢は枯野をかけ廻る²¹³

²¹³ Epitafio de Matsuo Bashô: “Habiendo enfermado en el viaje, mis sueños vagan por los yermos páramos” (traducción de Joseph Cabeza-Laínez).

8. BIBLIOGRAFÍA

- Almodovar-Melendo, J.M. y Cabeza-Lainez, J.M., “*Environmental Features of Chinese Architectural Heritage: The Standardization of Form in the Pursuit of Equilibrium with Nature*” en *Sustainability* 2018, 10, 24-43
- Bashô, M., *Sendas hacia tierras hondas*, Madrid, Hiperión, 1998
- Billeter, J.F., *L’art chinois de l’écriture*, Milano, Skira, 2001
- Cahill, J. *The compelling image*, Cambridge, Harvard University press, 1982.
- Cabeza-Laínez, J., *La Visión y la Voz. Arte, Ciudad y Cultura en Asia Oriental*. Córdoba, Ediciones UcoPress, 2019
- Cabeza-Laínez, J., *El Dao de la Arquitectura*, Granada, Ed. Comares, 2011.
- Cabeza-Laínez, J., *Fundamentos de Composición y Arquitectura y Medio Ambiente*, Chisinau, Ed. Académica Española, 2017
- Cabeza-Laínez, J. *Ernest Fenollosa and the Quest for Japan. The Findings of a Life devoted to the Science of Art*. Bulletin of Portuguese and Japanese Studies. Univ. Nova de Lisboa, 2004, 9, 75-99
- Cheng, F., *La escritura poética china*, Valencia, Pre-Textos, 2007
- Cheng, F., *Vacío y Plenitud*, Madrid, Siruela, 2013
- Confucio, *El ta hio o gran estudio*, España, Independently published, 2021
- DeFrancis, J., *The Chinese Language. Fact and Fantasy*, Hawaii University Press, 1995
- Derrida, J., *De la gramatología*, México, Editores Siglo XXI, 2003
- Dōgen, E., *Shobogenzo Zuimonki: Enseñanzas Zen de Eihei Dogen*, Madrid, Miraguano, 1988
- Du Fu, *Bosque de pinceles*, Madrid, Hiperión, 2006
- Dumoulin, H., *Zen: El camino de la iluminación en el budismo*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 2002
- Fenollosa, E., *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor libros, 2001
- Fenollosa, E., *Introducción a la cultura china*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011
- Gadamer H. G., *El inicio de la Filosofía Occidental*. Barcelona, Paidós. 1995

- Gasquet, J., *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2009
- Ghilardi, M., *Shitao, sulla pittura*, Milano, Mimesis, 2008
- Giles, H. A., *Religions of ancient China*, Chicago, Leopold classic library, 2017
- Granet, M., *El pensamiento chino*, Madrid, Trotta, 2013
- Gudmunsen, C., *Wittgenstein and Buddhism*, London, Palgrave Macmillan, 1995
- Han, Byung- Chul, *Filosofía del budismo zen*, Barcelona, Herder, 2020
- Hearn. L., *Fantasma de la China y del Japón*, Sevilla, Espuela de Plata, 2011
- Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, Barcelona, El Serbal, 2014
- Heidegger. M., *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2012
- Heidegger. M., *De camino al habla (Unterwegs zur Sprache)*, Barcelona, Serbal, 2002
- Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la filosofía de la religión*, Madrid, Alianza, 1990
- Herrero, T., *De la flor del Ciruelo a la Flor del Cerezo*, Madrid, Hiperión, 2004
- Horkheimer. M., *Crítica de la razón instrumental*, Buenos aires, Sur, 1973
- Jullien, F., *La gran imagen no tiene forma*, Barcelona, Alpha Decay, 2008
- *La Biblia*, Barcelona, Herder, 2003
- Lai, T.C., *Chinese Calligraphy: Its Mystic Beauty*. Hong Kong: Swindon Book Company, 1973
- LaoZi, *DaoDeJing (La verdad de la naturaleza)*, Madrid, Trotta, 2012
- Levinas, E., *La huella del otro*, Ciudad de México, Taurus, 2001
- Li Bai, *Manantial de vino*, Madrid, Hiperión, 2016
- Li Bai, *Recostado sobre las nubes*, Guadalajara, Impronta, 2020
- Luo Guanzhong, *El Romance de los Tres Reinos, Volumen i: Auge y Caída de Dong Zhuo: Volumen I*, Carolina del Sur, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014
- Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013
- Nietzsche, F. *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, 2001
- Nietzsche, F., *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974
- Nietzsche, F. *El ocaso de los ídolos*, Madrid, Edimat Libros, 2005
- Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990
- Nishitani. K., *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2003

- Nordemann. E. *Chrestomathie annamite* , Imprimerie d'Extrême-Orient, Hanoi, 1914
- Ortega y Gasset, J., *El hombre y la gente*, en *Obras Completas 7*, Alianza Editorial, Madrid, 1983
- Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 2013
- Pasqualotto, G., *Figure di pensiero*, Venezia, Marsilio, 2010
- Racionero. L., *Textos de estética taoísta: Guo Xi, Ensayo sobre pintura paisajística*, Madrid, Alianza, 2016
- Rico Pérez, P. *La Arquitectura del Orden Cósmico. Qué es el Feng Shui*, Barcelona, Erasmus ediciones. 2009
- Sartre. J.P., *El ser y la nada*, España, Losada, 2016
- Schlegel, F., *L'Arabesque: La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenaïum (Monde germanique)*, París, PU Paris-Sorbonne, 2006.
- Schopenhauer. A. *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005
- Sewedenborg, E., *El cielo y sus maravillas y el infierno*, Madrid, Librería Argentina (Uni yoga), 2012
- Shu Pu, *Two Chinese Treatises on Calligraphy*, Connecticut, Yale University Press, 1995
- Suzuki. D. T., *Budismo zen y psicoanálisis: conferencias sobre budismo zen*, Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 2019
- Suzuki. D. T., *El Zen y la Cultura Japonesa*. Barcelona, Paidós Ibérica. 2006
- *Trescientos poemas de la dinastía Tang*, Madrid, Cátedra, 2016
- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso V-VI*, Barcelona, Gredos, 2021
- Wittgenstein. L., *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 2012
- Wang Wei, *La montaña vacía. Ed. Bilingüe (castellano-chino)*, Madrid, Hiperión, 2004
- Wu, Jingzi, *Historia Extraoficial del Bosque de los Letrados*. Barcelona, Seix Barral, 2006
- Zhuang Zi, *Maestro Chuang Tse, "Cielo-Tierra"*, Barcelona, Kairos, 1999