

**Pierre Ryckmans**

## **Poesía y pintura**

### **Aspectos de la estética china clásica**

#### **Preliminares**

Los fragmentos de verdad que perseguimos son como mariposas: al intentar fijarlas, las matamos. «Apenas decimos una cosa, ésta deja de ser verdad», dijo Thomas Merton. Esta frase podría servir de advertencia al lector, y constituye, de alguna manera, la pauta de acercamiento a las páginas siguientes.

En los estudios chinos clásicos, la especialización resulta indispensable, al tiempo que imposible.

Es indispensable, ya que la riqueza, la extensión y la diversidad del ámbito chino sobrepasan desmesuradamente los medios y la capacidad de asimilación de una inteligencia individual (en particular, desafían los débiles recursos del sinólogo occidental, quien, a diferencia de su colega chino, no ha tenido la fortuna de empezar su iniciación desde la infancia y, por lo tanto, emprende estos estudios con unos quince años de retraso).

No obstante, al mismo tiempo, la especialización resulta imposible, ya que China es una entidad orgánica cuyos elementos sólo pueden esclarecerse a la luz de muchos otros elementos, en ocasio-

nes muy alejados del que contempla el investigador, incluso carentes de conexión aparente con él. Al no verse guiado por una intuición del conjunto, el especialista permanece por siempre condenado al destino de los ciegos de la célebre fábula budista, que deseaban saber lo que era un elefante y, palpándole uno la trompa, otro una pata, otro la cola, acabaron deduciendo, respectivamente, que el animal debía ser una especie de serpiente, de columna o de escoba.

A la inversa, la intuición global, única vía para captar la naturaleza esencial del tema (y que vamos a necesitar especialmente en este caso), conlleva inevitablemente una ignorancia, en ocasiones chocante, de la superficie o de los detalles. Nos queda el consuelo de pensar en el apólogo de Liezi, acerca del especialista en caballos que era capaz de detectar el mérito sublime y secreto de una montura, descuidando, sin embargo, cuestiones tan elementales como su sexo o su color. Por otra parte, aunque nos culpabilicemos aquí por las simplificaciones excesivamente desenvueltas, nos queda una excusa que es también, a fin de cuentas, la única justificación de cualquier empeño de crítica literaria o artística. Al fin y al cabo, se trata sólo de intentar iniciar, o prolongar, los instantes de felicidad que puede proporcionar, de vez en cuando, el encuentro con un poema o con una pintura.

China es un mundo. Cualquier turista que vuelva tras haber pasado allí quince días lo dirá (aunque, precisamente en este punto, pueda haber error: dudo mucho de que la República Popular haya conservado el carácter de universalidad que había definido a China durante unos tres mil años. Si bien es verdad que es todavía demasiado pronto para evaluar los efectos de treinta años de «gobierno de iletrados», pero eso es otra historia). En cualquier caso, aplicado a la China tradicional, este cliché –como suele ocurrir con los tópicos– esconde una verdad mucho más profunda de lo que sospechan, en general, los que lo enuncian.

Para ser más exactos, podríamos decir que China es una visión del mundo, una manera de concebir las relaciones del hombre con el universo, una receta para mantener el orden cósmico.

El concepto clave de la civilización china es el de la armonía:

tanto si se trata de ordenar las relaciones entre los seres humanos, como de sintonizar al individuo con los ritmos del universo, este mismo afán de armonía anima la sabiduría confuciana, así como la mística taoísta; en esto, ambas escuelas son más complementarias que opuestas, y difieren únicamente en lo relativo al ámbito de aplicación –social, externo y oficial en el primer caso; espiritual, interno y popular en el segundo.

Las diversas corrientes del pensamiento chino derivan de una misma fuente cosmológica. Esta cosmología (resumida esquemáticamente en el más antiguo, valioso y oscuro tratado canónico, el *I Ching [Yi Jing]* o *Libro de las mutaciones*) considera que la infinidad de fenómenos se encuentra en estado de flujo perpetuo; esta creación permanente, a su vez, es el resultado de la combinación de dos fuerzas antitéticas y complementarias. Estas dos fuerzas, o polos, constituyen una diversificación del Haber. El Haber, a su vez, es producto del No-haber (*wu*) que, por un contrasentido corriente, se obstinan en traducir como «la Nada», cuando esta noción está más próxima a lo que la filosofía occidental llama «el Ser». Los pensadores chinos consideraron sabiamente que el Ser sólo puede ser captado de manera negativa: lo Absoluto, cuando puede ser definido y nombrado, así como poseer calificaciones y propiedades, y ser objeto de descripciones, no es verdadero. Pertenece únicamente al ámbito del Haber, con su caleidoscopio efímero y cambiante de fenómenos. El proceso que acabamos de esbozar no constituye una cadena mecánica, ni una secuencia causal; se trata de un círculo orgánico, en cuyo interior las diversas fases existen simultáneamente. Los textos más antiguos parecen implicar una anterioridad del No-haber con respecto al Haber. Sin embargo, los comentarios ulteriores describen sus relaciones como un intercambio, una dialéctica de opuestos-complementarios, que se engendran mutuamente. El Ser es el sustrato fecundo, el campo donde germina el Haber, o, dicho de otra manera, el vacío es el espacio nutricio de los fenómenos. Por lo tanto, sólo se puede captar el Ser en hueco, delimitando su ausencia –del mismo modo que un sello grabado *intaglio* transmite su mensaje en blanco, revelando su dibujo gracias a la ausencia de

materia—. Esta noción según la cual lo Absoluto sólo puede ser sugerido por el vacío, reviste particular importancia en el caso de la estética china, como veremos más adelante.

La práctica de las artes constituye una puesta en marcha concreta de esta vocación de universalidad, de esta suprema misión de armonía que la sabiduría china asigna al hombre de bien: se trata, para éste, de discernir y recuperar la unidad de las cosas, de ordenar el mundo, de sintonizar con el dinamismo de la creación.

Las artes incluyen esencialmente la poesía, la pintura y la caligrafía; para completar esta enumeración, habría que mencionar asimismo la música (que, para los letrados chinos, se reduce únicamente al laúd *qin*), pero, desgraciadamente, mi incompetencia me impedirá referirme a ella más ampliamente.

El hombre de bien cultiva las artes con el objeto de realizar plenamente su humanidad. Por esta razón, las artes, a diferencia de las artesanías (escultura, grabado, arquitectura, música de los instrumentos vulgares, etc.), no podían constituir una actividad profesional o especializada. Se es naturalmente competente en materia de poesía, de pintura y de caligrafía en la medida en que se es hombre de bien, y no se puede alcanzar esa competencia sin ser un hombre de bien. Por definición, estas actividades sólo pueden ser practicadas por no profesionales: en el oficio de la vida, ¿acaso no somos todos aficionados?

La unión de la pintura y la poesía se encuentra encarnada en una personalidad ejemplar: Wang Wei (c. 700-761), que fue, simultáneamente, uno de los mejores poetas chinos y, en pintura, el iniciador de un nuevo arte, destinado a encarnar lo que se entiende hoy en día por el término de «pintura china»: el paisaje monocromo, a la aguada, trazado con pincel de caligrafía.

Su Dongpo (1036-1101), otro letrado y artista genial, comentó acerca de él: «En cada poema de Wang Wei, hay una pintura; y, en cada una de sus pinturas, hay un poema». Esta observación tuvo un éxito considerable, hasta el punto de convertirse en cliché. Trátemos de redescubrir y explorar sus implicaciones.

En primer lugar, esta célebre frase constituye la constatación

de una evidencia inmediata que la experiencia verifica constantemente. Veamos, por ejemplo, estos dos versos

...Las aguas del río fluyen fuera del mundo  
La montaña flota en una casi ausencia...

Su lectura suscita inmediatamente la visión mental de una de esas innumerables y admirables pinturas en las que una extensión de agua fluye, rebasando literalmente los límites de la hoja, llevando quizá una barca solitaria o una pareja de patos –mientras el vacío de la seda, apenas rozada por la tinta, se llena vagamente, sobre la orilla invisible, con una montaña rodeada de niebla.

Pero la pertinencia estética de tal asociación no debe hacernos olvidar que, desde un punto de vista histórico, constituye un anacronismo: lo que este poema de Wang Wei evoca, en realidad, es una pintura Song, unos trescientos años posterior a él... En cuanto a las pinturas de Wang Wei, no se ha conservado ningún original, pero la imagen que podemos reconstituir de ellas, a través de diversos testigos indirectos, parece, curiosamente, poco acorde a la visión que sugieren los poemas: en contraste con la fluida y sutil economía de medios que caracteriza a éstos, parece ser que su estilo pictórico adolecía de una rigidez lineal arcaica y meticulosamente explícita.

Asimismo, es lícito decir que pintura y poesía representan las dos vertientes de una misma inspiración; sin embargo, hubo que esperar hasta la época Yuan –seis siglos después de Wang Wei– para que se generalizara entre los letrados, poco a poco, la práctica consistente en trazar, con un mismo pincel, en la misma hoja, y bajo un mismo impulso, una pintura y su eco poético, o un poema y su prolongación pictórica. Wang Wei, pintor y poeta, podría ser un cómodo emblema de la unión de ambas artes, pero su experiencia histórica no nos dilucidará el sentido profundo del fenómeno.

Este significado se encuentra en otra parte, y podría resumirse en una doble proposición que vamos a tratar de analizar: los principios estéticos y los procedimientos de la poesía son de orden pictórico; los principios estéticos y los procedimientos de la pintura son de orden poético.

En general, por su propia naturaleza, toda poesía se expresa de manera sucesiva, se desarrolla en el *tiempo*. La poesía china, en cambio, se afana en disponer las palabras en el *espacio*. Mantener que el poema se convierte, de alguna manera, en arte del espacio, por el simple hecho de ser caligrafiado y porque, bajo esta forma caligráfica, puede verse expuesto u ofrecido a la contemplación, como una pintura, es quedarse en la superficie del fenómeno. De hecho, las posibilidades de disposición espacial de un poema no dependen simplemente de la escritura china; desde un punto de vista mucho más profundo, encuentran su fuente en la estructura misma del idioma; por ejemplo, el uso de los «versos paralelos» que tienen un papel esencial en la poesía china, nos proporciona una excelente ilustración.

Estas estrofas paralelas (que no sólo forman el doble núcleo central de la poesía regular [*lüshi*] sino que se encuentran asimismo en todas las demás formas prosódicas, llegando a ser utilizadas, incluso, aisladamente) se componen de dos versos simétricos, y cada palabra del primero tiene el mismo estatuto morfológico y la misma función gramatical que la correspondiente en el segundo; se emparentan, además, por el sentido, que debe ser similar u opuesto. La plena apreciación de un perfecto par de versos paralelos permite pues, y requiere, una doble lectura, a la vez horizontal y vertical. Así, en el clásico ejemplo de los versos de Du Fu:

Canto de las cigarras reunidas en el viejo monasterio  
Sombra de los pájaros deslizándose sobre el frío estanque

Las correspondencias morfológicas y sintácticas se observan rigurosamente en ambas líneas, haciendo que cada verso sea el estricto equivalente del otro. Por otra parte, el paralelismo nos permite leer estos versos tanto a lo largo como a lo ancho: el «canto de las cigarras» hace eco a la «sombra de los pájaros», «frío» responde a «viejo», y el «estanque» es reflejo del «monasterio». De uno a otro verso, no seguimos una secuencia lógica ni una progresión razonada: juntos, ambos versos presentan un sincronismo de per-

cepciones; en lugar del desarrollo lineal de un discurso, encontramos aquí la espiral circular de dos imágenes contrastadas, entrelazadas, complementarias y simultáneas; contrariamente al modo discursivo que avanza y se despliega en el tiempo, el modo paralelo suspende el flujo temporal, y se encierra en sí mismo; sin que pueda establecerse entre ellas una relación de anterioridad o de posterioridad, ambas imágenes son, a la vez, independientes y unidas, como las dos caras de una misma medalla. En un perfecto par de versos paralelos, se puede, sin inconveniente para la comprensión, leer la segunda frase antes que la primera (la costumbre, en las casas chinas, de colgar en la pared dos inscripciones paralelas, a cada lado de una pintura o de cualquier otra decoración central, pone en evidencia esta característica): la razón de ello es que no desarrollan un discurso, sino que disponen un espacio.

El uso de frases paralelas no es la única afinidad entre el lenguaje poético chino y la expresión pictórica. De forma más general y esencial, el poema entero consigue, en realidad, convertirse en una pura yuxtaposición de imágenes. Precisamente, el descubrimiento de este aspecto del arte poético chino fascinó, a principios de siglo, a varios poetas occidentales, Ezra Pound en particular (ejerciendo a través de él una importante influencia sobre la poesía en lengua inglesa durante el primer tercio de este siglo).

Algunos sinólogos, cuyo saber oculta en ocasiones el entendimiento, se han burlado de las traducciones que Pound hacía del chino clásico. Es verdad que Pound conocía poco y mal la lengua china, y sus traducciones rebosan de contrasentidos, a veces, absurdos. Sin embargo, resulta significativo ver que, recientemente, excelentes especialistas chinos le han defendido: efectivamente, las adaptaciones de Pound, filológicamente inaceptables, consiguen, a menudo, acercarse al ritmo y a la estructura del original chino mucho más que los eruditos trabajos de ciertos sabios... La idea que Pound se había formado de la lengua china era técnicamente falsa, pero su error era singularmente interesante y fecundo, ya que estaba basado en una intuición exacta. Pound había observado correctamente que el poema chino no se articulaba en torno a un hilo discursivo,

sino que conseguía proyectar una serie discontinua de imágenes, comparables, en cierto modo, a los planos sucesivos de una película. Se equivocó, sin embargo, cuando creyó poder atribuir las virtudes de las imágenes del lenguaje poético chino a la naturaleza pretendidamente pictográfica de su escritura. De hecho, hasta el estudiante neófito descubre en seguida el error de la creencia ingenua según la cual los caracteres chinos son «dibujitos» (los pictogramas propiamente dichos representan apenas un uno por ciento del léxico chino); pero, curiosamente, esta noción errónea permaneció siempre en la mente de Pound, dictándole, por cierto, algunas de sus interpretaciones más extrañas y desafortunadas.

En realidad, lo que confiere un carácter de imagen a la poesía china, lo que permite al poeta revelar directamente series de percepciones, sin tener que pasar por un discurso gramaticalmente organizado, es la fluidez morfológica del chino clásico (una misma palabra, según su contexto, puede ser sustantivo, adjetivo o verbo) y, sobre todo, la flexibilidad de su sintaxis (las frases pueden permanecer sin verbo, y los verbos, sin sujeto). Sin llegar a aventurarnos en las arenas movedizas de la lingüística, nos conformaremos con dar uno o dos ejemplos. Wen Tingyun describe una partida al alba, en el transcurso de un viaje, en dos célebres versos, cuya traducción literal doy a continuación:

Gallos-cantos, cañas-albergue, luna;  
Hombre-huella, tablas-puente, escarcha.

Esta colección de percepciones discontinuas y simultáneas, de toques fragmentados, podría ser reconstruida e interpretada de la siguiente manera: «Brilla la luna sobre el tejado de cañas del albergue, por doquier cantan los gallos. El viajero ha partido antes del alba: sólo quedan sus huellas en la escarcha del puente». Pero los recursos pictóricos del chino clásico dispensan al poeta de tan verbosos rodeos y de todo este aparejo de conexiones lógicas; no explica, ni narra —hace ver y sentir directamente; lo que ofrece al lector no es un discurso, sino una experiencia.



He aquí el principio de un poema particularmente admirado, atribuido a Ma Zhuiyuan, que ilustra bien el mismo fenómeno:

Hiedra marchita, árbol viejo, cuervos de la noche;  
Pequeño puente, río rápido, choza;  
Camino antiguo, viento del Oeste, caballo flaco.

(Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el procedimiento de imágenes no es el único modo de la poesía china; el lenguaje discursivo también tiene su papel: la prosodia china está basada, en realidad, en una combinación dialéctica de ambos modos –combinación formalizada, por cierto, en la prosodia del «poema regular», que asigna un lugar preciso a cada uno de ellos– aunque el lenguaje de imágenes constituye el modo principal.)

Acabamos de ver cómo la poesía china se afana en tomar vías generalmente reservadas a la expresión pictórica. Queda ahora examinar cómo la pintura adopta la condición y los procedimientos de la poesía.

Desde un principio, la presentación material de la pintura china es reveladora de esta naturaleza literaria. A diferencia de la pintura occidental, cuya presencia física, trabajada de manera artesanal, es similar al aspecto rígido, macizo e inerte de un mueble (permanentemente colgada en una pared, se va cubriendo, con los años, de polvo y excrementos de mosca, a la espera de la nueva capa de barniz que le corresponde cada medio siglo), la pintura china se presenta montada en un rollo, por lo cual, históricamente, se relaciona con la familia del libro; y pertenece, realmente, al mundo de lo escrito, el mismo lenguaje da fe de ello: «pintar una pintura» (*hua hua*) es una expresión vulgar que los letrados prefieren sustituir por «escribir una pintura» (*xie hua*). Los instrumentos necesarios para el escritor –papel, tinta y pincel– son suficientes para el pintor. El propio montaje, frágil y tembloroso a tenor de la más suave brisa, impide que permanezca demasiado tiempo colgado, haciendo posible su exposición únicamente durante el tiempo necesario para una lectura activa y consciente.

El estilo pictórico más elevado en la jerarquía estética es el llamado *xie yi*: el estilo que *escribe* (y no retrata) el *significado* de las cosas (y no su apariencia o su forma). El principio que rige este tipo de pintura es el de «expresar la idea sin que el pincel tenga que llegar hasta el fin de su trayecto». La pintura ideal no se encuentra acabada en el papel, sino en la mente del que la contempla: el arte consiste, precisamente, en seleccionar la mínima cantidad de signos y elementos sugestivos gracias a los cuales la pintura pueda alcanzar la máxima e invisible plenitud en la imaginación del espectador. Llegamos aquí a la cuestión del valor activo del vacío: se trata no sólo de los espacios en blanco de la pintura, sino también de los silencios de la música, del más allá de las palabras del poema. Volveremos a ello más adelante.

Paralelamente a las observaciones que habíamos formulado acerca de la dimensión espacial del lenguaje poético, es preciso contemplar la dimensión temporal a la que llega una forma particularmente importante y sutil de pintura, el rollo horizontal (*shou juan* o *chang juan*). El rollo horizontal, cuya estructura material es absolutamente idéntica a la de un libro arcaico, no está previsto para ser colgado; sólo puede ser contemplado sobre una mesa, en lectura sucesiva, con una mano enrollando mientras la otra desenrolla (de esta manera, por cierto, el espectador tiene la posibilidad de crear personalmente un número ilimitado de composiciones distintas, según la manera en que seleccione, aísle y encuadre los diversos segmentos del cuadro). El ojo es guiado por la pintura, en pos de un viaje imaginario. La composición progresa y se desarrolla en el tiempo, como un poema o una pieza de música, combinando alternancias de movimientos lentos o rápidos, una obertura, un nudo y una conclusión.

### **La comunión con el mundo**

El poeta, el pintor, están asociados a la creación cósmica. La creación artística es una participación en el dinamismo del universo.

La actividad artística del hombre de bien convierte a éste en émulo y colaborador del Creador. Así, el poeta Li He pudo escribir:

El pincel del poeta completa la creación universal  
cuya plenitud no viene dada por el Cielo.

Para los pintores, el mismo principio es formulado en términos casi idénticos: «la pintura –escribe Zhang Yuan– pone un punto final a la obra del Creador universal». Observaremos aquí que numerosos artistas de Occidente llegaron a conclusiones similares. Pero, para ellos, se trata de una intuición, de una observación empírica que no tienen la ventaja, como sus colegas chinos, de poder relacionar directamente con un sistema cosmológico. Veamos un ejemplo cercano, A. D. Hope: «Como crítico literario profesional, confío muy poco en la mayor parte de las descripciones y definiciones de la poesía, en las que se basa la mayoría de las escuelas. “La imitación de la naturaleza”, “el exceso de un potente flujo de emociones”, “una crítica de la vida” –bueno, si les parece–. Pero ninguno de estos conceptos se me antoja base suficiente para la crítica. Como poeta, los encuentro exasperantes. En realidad, no conozco ninguna definición de la naturaleza y de la función de la poesía que me satisfaga más que la idea de poesía como celebración, una celebración del mundo, por la creación de algo que se añade al orden del mundo, y lo completa». Sería infinitamente fácil traducir esta última frase en chino clásico, ya que los poetas, pintores y teóricos chinos no han dejado de decir lo mismo desde hace más de quince siglos.

En la poesía china, la comunión con el universo se expresa a través de una gran variedad de procedimientos. Hay que mencionar, en primer lugar, los recursos singulares que la lengua china pone a disposición del poeta, y los que hemos citado anteriormente –la flexibilidad vaga de la sintaxis y de la morfología, que permite confundir sujeto y objeto, estableciendo una porosidad, una permeabilidad entre el poeta y el mundo–. Es lo que ocurre en el ejemplo clásico proporcionado por los dos primeros versos de «Mañana primaveral», de Meng Haoran:

El sueño primaveral no percibe la aurora  
Por doquier suena el canto de los pájaros...

La persona del durmiente no se define ni se menciona en parte alguna; el poema sugiere la profundidad de un sueño en el que el yo consciente flota y se disuelve, en medio de las confusas sensaciones del alba; los trinos de los pájaros, vagamente percibidos a pesar del torpor, se convierten en *objetos* de una percepción carente de *sujeto*.

El mismo efecto se encuentra asimismo en los célebres versos de Wang Wei, enriquecidos además por una personificación del mundo: el universo se convierte en compañero activo. Este poema suele ser traducido de una manera que, sin ser incorrecta, no deja de resultar bastante insípida:

En la montaña vacía, no se ve a nadie  
Pero se oyen voces...

En realidad, literalmente, la propuesta es la siguiente:

La montaña vacía no ve a nadie  
Sólo oye voces...

Como es natural, este tipo de personificación de las cosas, este diálogo con el mundo, cobran mayor intensidad y exuberancia, una vez más, en el poeta místico taoísta Li Bai (Li Po); en el esfuerzo de identificación del poeta con lo que contempla, el sujeto acaba por ser abolido, quedando sólo el objeto. La comunión es perfecta. Veamos este cuarteto dedicado a la contemplación del monte Jingting:

Los pájaros se han ido, volando en bandadas  
Se aleja, lentamente, una nube solitaria  
Mirarnos el uno al otro no nos cansa  
Solos tú y yo, monte Jingting.

(Li Bai da el mismo tratamiento a montes, ríos, sol y Vía Láctea que daríamos a viejos amigos; bebe en el banquete de los planetas, cabalga en la cola de los cometas. Por ejemplo, una noche,

se encontró sin compañía para vaciar con él una jarra de vino. Ni corto ni perezoso, decidió improvisar una fiesta para tres: la luna, él mismo y su propia sombra; y la animada bacanal acaba con una cita para una nueva reunión en los espacios interestelares...)

Para los pintores, la supresión de las fronteras entre sujeto y objeto, así como la identificación del sujeto con el objeto, son operaciones de igual importancia. Su Dongpo (Su Shi) expresó de manera reveladora su admiración hacia las pinturas de bambúes realizadas por su amigo Wen Tong: si éste había conseguido alcanzar la perfección del natural, fue gracias a que, cuando pintaba bambúes, no necesitaba verlos, ya que él mismo se transformaba en bambú.

No obstante, el tema de la comunión con el universo se manifiesta del modo más elocuente en la función atribuida al *qi*.

El término *qi* se traduce, a veces, por «espíritu», lo cual se puede prestar a confusión, a menos que se capte bien la idea de que los chinos poseen un concepto materialista del espíritu, y un concepto espiritualista de la materia: lejos de ser antinómicos, ambos elementos se complementan indisolublemente. Encontraremos un buen ejemplo en el célebre *Himno al «qi»* de rectitud, compuesto en el siglo XIII por Wen Tianxiang (el texto se encuentra en todas las antologías, y los colegiales lo recitaban de memoria, en la época en que las escuelas chinas todavía dispensaban una educación literaria). Tras haber conquistado China, los mongoles deseaban conseguir la colaboración de Wen, quien había sido un prestigioso primer ministro bajo el último emperador Song; al no conseguir sus favores, trataron de destruirlo, enviándolo a las mazmorras. Allí, a la espera de su ejecución, Wen compuso su himno, en cuya introducción describe las condiciones de su cautiverio: desde hace semanas, dice, se encuentra rodeado de toda suerte de *qi* pestilenciales —humedad, frío, mugre, hambre, epidemias— y, sin embargo, es el único de todos los prisioneros cuya salud es aún excelente. La explicación es muy sencilla: está habitado por un recto *qi* —se trata de su indefectible lealtad hacia la dinastía vencida—, que le permite rehuir la influencia de los *qi* nefastos. Allí donde la mente occidental quiere distinguir planos diferentes, la mentalidad china clásica, al

contrario, hace que este mismo concepto de *qi* cubra simultáneamente las realidades fisiológicas y los principios abstractos, los datos materiales y las fuerzas espirituales; en el mundo de Wen Tianxiang, resulta absolutamente normal que el hielo se funda con el fuego del entusiasmo, y que la fuerza moral triunfe sobre la enfermedad. (Dicho sea de paso, los progresos modernos de la medicina psicosomática tienden, en cierta medida, a verificar esos conceptos. El yoga chino, llamado «disciplina del *qi*» [*qigong*], está basado esencialmente en técnicas de meditación y de respiración, y se utiliza, precisamente, en ocasiones con éxito, en tratamientos diversos y, en particular, para curar algunos tipos de cáncer.)

*Qi* significa, literalmente, «soplo», «energía» (etimológicamente, el carácter se refiere al vapor del arroz cociéndose). En un sentido amplio y profundo, se refiere al impulso vital, al dinamismo interno de la creación cósmica. El objetivo supremo del artista consiste en captar esta energía en el macrocosmos e inyectarla en el microcosmos de su obra. En la medida en que consigue animar su pintura con este soplo universal, su propia actividad reproduce la del Creador cósmico. Aquí, una vez más, sería interesante resaltar que los grandes artistas de Occidente llegaron, empíricamente, a los mismos conceptos; véase, por ejemplo, Flaubert: «lo que a mí me parece más elevado en el arte (y lo más difícil) no es hacer reír, ni hacer llorar, ni poner en celo, ni provocar ira, sino *actuar como la naturaleza*». O Claudel: «El arte imita a la naturaleza, no en sus efectos, sino en sus causas, en su "manera", en sus procedimientos, que no son sino una participación y una derivación en las cosas, del mismo arte divino: *ars imitatur naturam in sua operatione*». Y, de modo más conciso, pero igual de explícito, Picasso: «No se trata de imitar la naturaleza, sino de trabajar como ella».

La teoría del *qi* y de su acción, que ocupa un lugar tan importante en la estética china, puede, a primera vista, parecer esotérica y abstrusa al lector occidental. De hecho, se trata también de una noción concreta y práctica, continuamente verificada por la experiencia. Así, por ejemplo, la transmisión y la expresión del *qi* están también en función de datos tan precisamente técnicos como el

ángulo de contacto entre la punta del pincel y el papel, o la manera de sostener el pincel, así como los movimientos de la muñeca y del brazo. Por lo demás, la idea de que el pintor debe esforzarse en convertir la superficie pintada en una especie de campo energético donde las formas definen polos entre los cuales se intercambian corrientes y tensiones —la idea de que la cohesión de una pintura resulta precisamente de estas tensiones invisibles, pero operantes, que sobrentienden y desbordan las formas—, tales nociones se conocen en Occidente: véanse, por ejemplo, los experimentos y exploraciones que Paul Klee consignó en sus *Carnets*, o André Masson, quien, sin saberlo, dio una de las mejores descripciones de la acción del *qi*: «La buena pintura es aquella en que los intervalos contienen tanta energía como las figuras que los determinan».

La noción del *qi* ha encontrado, en pintura, algunas de sus aplicaciones más expresivas, aunque también tiene un papel fundamental en las teorías de la literatura. Han Yu nos da de él una imagen impactante: «El *qi* es como el agua, y las palabras son como objetos que flotan en la superficie. Cuando la cantidad de agua es suficiente, los objetos, grandes y pequeños, pueden moverse libremente: así es la relación entre el *qi* y las palabras. Cuando el *qi* se encuentra en su plenitud, tanto la longitud de las frases como su volumen sonoro alcanzan su perfecta medida». Como se ve, la noción es la misma que en pintura: en ambos sentidos, se trata de una energía subyacente a los signos, y capaz de dotarlos de articulación, textura, ritmo e impulso. (Cuando escribió *Madame Bovary*, Flaubert trataba, precisamente, de transmitir a su obra esta corriente invisible pero eficaz, que, al circular bajo las palabras y las frases, les confiere aliento y vida: en la obra, hay que sentir, decía, «una larga energía que vibre de un extremo al otro, sin desfallecer»).

Esta función del *qi* no se manifiesta en ningún lugar de manera tan evidente y eficaz como en los versos-imágenes (de los que antes dimos dos ejemplos), en los que la sintaxis se vuelve prácticamente inexistente, y donde las relaciones gramaticales se disuelven: se ve, entonces, la escuadra de las palabras, que, libre de amarras, arre-

mete al unísono, bajo el impulso de ese flujo que es el único que asegura su cohesión.

Para el artista, ya sea pintor o poeta, el primer imperativo es captar y cultivar el *qi*, insuflando la energía de éste a su obra. Si la obra no posee esta inspiración vital, si le falta «soplo», cualquier otra cualidad técnica que pudiera presentar resultaría inútil. Si, al contrario, está habitada por esta circulación interna, incluso sus posibles defectos podrían verse redimidos. Por lo tanto, el trabajo del crítico consiste, por encima de todo, en valorar la intensidad del *qi* que se manifiesta en la obra.

De este papel privilegiado que se otorga a la expresión del *qi*, resultan importantes consecuencias. La originalidad, la invención formal, no constituyen valores en sí. Si el artista consigue transmitir el *qi*, poco importa que el pretexto formal sea nuevo o copiado. Incluso, se concibe la posibilidad de que una imitación pueda sobrepasar el modelo, en la medida en que la copia consiga manifestar mejor el influjo del *qi*.

Esta primacía de la expresión sobre la invención caracteriza en profundidad toda la estética china. El mejor ejemplo de ello se encuentra en la caligrafía, que, como se sabe, es considerada por los chinos como la forma suprema del arte del pincel. Por una parte, sería difícil concebir un arte más estrechamente gobernado por las convenciones formales y técnicas, y con menos espacio para la imaginación y la iniciativa del artista: no sólo no se permite al calígrafo que invente la forma de un solo carácter, sino que, además, el número de pinceladas, e incluso, la orientación y el orden exacto según los cuales estas pinceladas deben sucederse, están rigurosamente predeterminados. Por otra parte, paradójicamente, la caligrafía es también el arte que puede proporcionar al individuo la ocasión de expresar, más directa y líricamente, su propia personalidad, su temperamento singular e, incluso, los matices íntimos y sutiles de su sensibilidad.

El mismo fenómeno se encuentra, por otra parte, en la pintura y en la poesía. Para el profano, a primera vista, la pintura china puede parecer singularmente limitada y monótona; el paisaje, por



ejemplo, se reduce, invariablemente, a una combinación de montañas y agua, articulada según unas fórmulas establecidas. Este cañamazo estereotipado, a su vez, se constituye en elementos convencionales —árboles, rocas, nubes, figuras arquitectónicas o humanas— cuyo tratamiento es objeto de recetas debidamente inventariadas en los manuales de pintura, que son verdaderos diccionarios de formas. El registro de que dispone la poesía es igual de limitado. Recurre a un lenguaje simbólico rígidamente codificado, un repertorio de imágenes prefabricadas (el canto del cuco, que provoca en el viajero el deseo de volver a su hogar; los gansos salvajes, que pasan de largo, sin detenerse a dar noticias del ser amado; el viento del este, que sugiere la primavera; el viento del oeste, con fúnebres connotaciones otoñales; los patos mandarines, símbolo del amor recíproco; las ruinas antiguas, testigos de la precariedad de los empeños humanos; las ramas de sauce que intercambian los amigos al despedirse; la luna y el vino; las flores que caen; la melancolía de la amante asomada al balcón, etc., etc.). En cierto sentido, se podría describir la poesía china como un tejido de clichés bordados sobre un pequeño número de temas convencionales. Pero tal definición, a pesar de ser literalmente correcta, dejaría a un lado lo esencial: un sordo también podría, según eso, definir una sonata para violoncelo de Bach como una sucesión de frotamientos diversos, aplicados a cuatro tripas tendidas sobre una caja vacía.

Cualquier poesía resulta, evidentemente, intraducible por naturaleza. Pero, en el caso de la poesía china, esta imposibilidad se ve aumentada por un malentendido. En este caso, la traducción funciona únicamente como un cedazo perverso que sólo recoge el cascabillo para eliminar el grano: lo que el traductor propone al admirativo lector es, precisamente, la parte menos admirable del poema, es decir, su argumento (generalmente banal) y sus imágenes (prácticamente siempre tomadas de un repertorio convencional, carente de cualquier originalidad). El traductor no capta la virtud específica del poema, ya que (como sucede en la pintura y la caligrafía) ésta no reside en la creación de signos nuevos, sino en la nueva utilización de signos convencionales. El arte consiste en

disponer, ajustar y confrontar estas imágenes manidas: es preciso que, de su choque, brote la vida. En el fondo, la estética china es una estética de interpretación, más que de invención (entiéndase «interpretación» en el sentido musical de la palabra: alguien como Ivan Moravec no deja de ser un artista aunque no haya compuesto personalmente los *Nocturnos* de Chopin que interpreta; y, en la fidelidad de su interpretación, consigue expresar su propia individualidad, su sensibilidad singular, un genio creador distinto al de, por ejemplo, Claudio Arrau, o de cualquier otro artista que interprete la misma pieza). Al menguar el campo de su invención, un arte intensifica la calidad de su expresión; o, mejor dicho, desplaza la creación desde el primer plano al segundo (por lo demás, se trata de un fenómeno universal: consideremos, por ejemplo, en Occidente, los principios del cubismo. Con Braque, Gris y Picasso, el mundo pareció reducirse, de repente, a las dimensiones de una guitarra, un periódico o un frutero. La convención que los libraba de la preocupación de tener que definir un tema les permitió concentrar su atención en la elaboración de un lenguaje. Anteriormente, por cierto, doce manzanas y una montaña habían cumplido la misma función para Cezanne).

Para el artista o el poeta, la cuestión no estriba en la eliminación de los estereotipos, sino en su manipulación, de manera que, a través de ellos, «círcule la corriente»: bajo la acción eficaz de ésta, el binomio convencional de la montaña y el agua se convierte en una creación microcósmica; la imagen manida de la flor que cae, en metáfora desgarradora y universal del destino; y la de la espera de la amante asomada al balcón, en resumen de la condición humana entera.

### **Virtudes del vacío**

Se ha dicho que, para la filosofía china, lo Absoluto se manifiesta sólo en hueco, y puede definirse sólo por su ausencia.

Seguidamente, hemos visto una importante aplicación de este concepto en el precepto que recomienda al pintor que revele sólo la

mitad del tema para sugerir mejor la totalidad. Si el mensaje resulta eficaz, sin necesidad de ser enteramente explícito, es precisamente por eso, por no ser enteramente explícito: en este sentido, los espacios en blanco de la pintura, los silencios del poema o de la música, constituyen su parte activa, el elemento que hace que la obra sea «operativa».

Más aún que la obra realizada, lo importante es la operación de la mente que la precede y que ordena su ejecución. El poeta Tao Yuanming acostumbraba a llevar siempre un laúd sin cuerdas que utilizaba para tocar melodías silenciosas: «Me conformo con el sabor que yace en el corazón del laúd, ¿para qué empeñarme en oír el sonido de las cuerdas?».

La obra realizada es a la experiencia espiritual del artista lo que el gráfico registrado por el sismógrafo es al terremoto. Lo que realmente cuenta es la experiencia en sí, siendo la obra una consecuencia accidental de ésta, su efecto secundario, su residuo visible (o audible), no es más que «la huella precaria, dejada al azar en la nieve, por un cisne salvaje». Esa es la razón por la cual la sustancia material de la pincelada, o la sustancia sonora de la nota musical, se ven, en ocasiones, aligeradas, afinadas, para desvelar mejor el gesto que las origina y que las sobrentiende (en caligrafía y pintura, la pincelada se carga entonces de una cantidad de tinta deliberadamente insuficiente, de manera que, en el papel, el trazo parezca «rasgado» por espacios blancos que realcen su dinamismo interno. Esta técnica se denomina *feibai*, o «blanco volante»).

También la literatura posee esos «espacios en blanco» que tan pronto sirven de articulación para la composición, como permiten que el poema sugiera la existencia indecible de un más allá del poema. En cierta medida, la literatura occidental también conoce estos dos usos del vacío: al ofrecer a Vita Sackville-West «su obra más hermosa», bajo la forma de un volumen espléndidamente encuadernado, con todas sus páginas en blanco, Virginia Woolf nos proporcionó un buen ejemplo de esta segunda función. En cuanto al vacío, utilizado como técnica de composición, Proust identificó sutilmente esta práctica en Flaubert: «En mi opinión, lo más bello

de *La educación sentimental* no es una frase, sino un "espacio en blanco" [...] gracias al cual Flaubert libera por fin (a la novela) del parasitismo de las anécdotas y escorias de la historia». Esta observación de Proust fue, a su vez, excelentemente comentada por Maurice Nadeau: «Proust ya lo señaló: son los "espacios en blanco" de la narración los que constituyen el valor, tanto de *La educación sentimental* como de *Madame Bovary* [...] Lo "no dicho" se encuentra cada vez que la vida de Emma Bovary da un imperceptible giro, y una subnarración, fluyendo bajo la descripción, acompaña, a menor escala, a la narración [...] la inserta en un silencio esencial que se confunde con las palpitaciones de la vida. Una misma corriente recorre las cosas y las conciencias, el mundo material y el psicológico intercambian sus atributos, la realidad y los signos que la significan forman un todo indisoluble que, en la manifestación de las cosas, hace incesantemente referencia a la "fuerza interna del estilo"». La noción flaubertiana de «fuerza interna del estilo» sugiere irresistiblemente un acercamiento a la noción china del *qi*; y es precisamente el *vacío* lo que constituye el elemento conductor por excelencia de esta «corriente».

El vacío es el espacio en que se puede desplegar el más allá del poema; la poesía china dispone de medios diversos para suscitarlo. Por ejemplo, los dos primeros versos del célebre cuarteto de Wang Zihuan, donde habla del inmenso paisaje que se extiende bajo una torre, en la desembocadura del Río Amarillo, empiezan por describir el horizonte más amplio:

El sol blanco se hunde tras la montaña  
El Río Amarillo fluye hacia el océano...

Llegado a este punto, el lector tiene la impresión de que el poeta ha alcanzado la cima extrema de su visión; de hecho, la auténtica función de estos dos versos es la de tensar un resorte, cuya brusca acción, al final del poema, impulsa la imaginación del lector hacia el espacio infinitamente más vasto de lo no dicho:

...Mas, si deseáis vislumbrar un paisaje infinito,  
Subid un piso más.

El último verso no es un punto de llegada, sino de partida. Este «efecto de trampolín» es frecuentemente utilizado por los poetas, sobre todo en los cuartetos, cuya extrema brevedad (el poema entero puede reducirse a veinte sílabas) se ve, de esta manera, alargada por un eco sin fin.

Otra técnica es la de construir el poema alrededor de un vacío central, donde reside la verdad inalcanzable e indecible. En este caso, la metáfora clásica es la de la visita fallida a un sabio ermitaño, poseedor de la respuesta suprema; su presencia, absolutamente real, está cerca, como lo atestiguan huellas diversas o, incluso, emisarios; sin embargo, su persona permanece invisible e inalcanzable. Más de mil años antes de *El castillo* de Kafka, Jia Dao resumió este mito en un célebre cuarteto:

Al pie de un pino, el criado responde:  
«El maestro ha ido a recoger hierbas.  
Está en alguna parte de esta montaña  
Pero ¿dónde? La niebla lo oculta todo».

Puesto que lo esencial es indecible, el poema sólo puede hablar rodeando el tema, circundando un vacío. Veamos este otro, de Tao Yuanming:

He construido mi choza entre los hombres,  
Mas ninguna agitación me turba.  
Decidme, ¿cómo es posible?  
La soledad vive en el corazón, no en la distancia.  
Corto unos crisantemos, al pie del seto.  
Alzo la vista hacia los montes lejanos.  
El aire de la montaña es bello, al atardecer,  
Cuando vuelven los pájaros a sus nidos.  
Una verdad yace en el fondo de todo esto,  
Quisiera captarla, pero no encuentro palabras.

El mismo tema encontró una nueva expresión en Wang Wei:

En el atardecer de la vida, me gusta el silencio  
No me importan ya los asuntos del mundo  
He medido mis límites,  
Y sólo deseo volver a mi viejo bosque.  
La brisa que sopla en los pinos hace flotar mi cinta.  
En la montaña, toco el laúd, a la luz de la luna  
¿Me preguntáis dónde reside la suprema verdad?  
En el canto del pescador que se acerca a la orilla.

La obra de arte –poema, pintura, composición musical– es un «canto del pescador»: más allá de las palabras, de las formas y sonidos, es la experiencia directa e intuitiva de una realidad que ningún acercamiento discursivo puede alcanzar.

En nuestra época, el crítico moderno más sutil, Zhou Zuoren, resumió en una frase lapidaria esta tradición viva en la que él mismo se había formado: «todo lo que puede ser enunciado carece de importancia».

Esta reflexión, aunque resulte vano decirlo, es igualmente válida para los ensayos sobre la estética china.



Juan Pastorelli  
*Végueta*

Oleo  
1993  
1.40 x 1.80 m



Juan Pastorelli  
Chorrillos

Oleo  
1992  
1.00 x 1.40 m