

Los pintores y los teóricos de China tenían la costumbre de consignar por escrito sus ideas sobre el arte pictórico. Esos escritos, atesorados a lo largo de los siglos, forman un importante corpus. Si bien varias obras aparecidas en los últimos años¹ han contribuido a dar a conocer a los lectores franceses algunos textos básicos, queda toda una parte inexplorada donde encontramos palabras ricas en meditaciones y en experiencias vividas. Y las consideraciones de orden más técnico contenidas en ellos no tienen un interés menor. Nos permiten, ciertamente, ahondar más en el secreto de la pintura china; pero sobre todo, en cierta medida, nos plantean preguntas sobre nuestras prácticas pictóricas actuales.

La presente obra reúne por primera vez un conjunto de textos que consideramos esenciales, textos que se escalonan a lo largo de más de un millar de años, desde los T'ang (618-907) hasta los Ts'ing (1644-1911). Aquí podría surgir una pregunta: ¿es legítimo yuxtaponer escritos que se extienden a través de un período tan largo? Naturalmente, no ignoramos que existe una historia de la pintura china (que han abordado sin descanso numerosas obras de erudición), que ésta ha conocido evoluciones, especialmente en el sentido de la afirmación de un estilo más espontáneo o más individual (estilo designado en chino con el término *hsieh-i*, «libre-

¹ Queremos señalar particularmente dos obras: *Esthétique et Peinture de paysage en Chine* de Nicole Vandier-Nicolas (Klincksieck, 1982), y *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* de Pierre Ryckmans (Herman, 1984).

mente inspirado»), e igualmente en el sentido del enriquecimiento de la técnica del trazo y de la composición (o de una atención demasiado exclusiva hacia ella). Sin embargo, por esta vez, intentamos salirnos del criterio únicamente cronológico que consiste en registrar la sucesión de los hechos sin ahorrar ningún detalle. Pues, a fin de cuentas, el arte pictórico clásico chino, nacido en un contexto cultural específico, se desarrolló como un árbol inmenso. Hundiendo sus raíces en una escritura ideográfica (que favoreció, por una parte, el uso del pincel y el arte caligráfico y, por otra, la tendencia a transformar los elementos de la naturaleza en signos), refiriéndose a una cosmología definida (que puso de relieve la idea del Aliento primordial derivado del Vacío original y la de los Alientos vitales Yin y Yang que, con su interacción activada sin cesar por el aliento del Vacío intermedio, rigen la relación ternaria entre Cielo, Tierra y Hombre), este arte poseyó desde el comienzo sus condiciones de desarrollo, aunque ciertas «virtualidades» no se hayan revelado o realizado más que progresivamente. Simplificando mucho, se puede decir que el pensamiento estético chino, basado en una concepción organicista del universo, propone un arte que tiende desde siempre a recrear un espacio intermedio donde prime la acción unificadora del aliento-espíritu, donde el mismo Vacío, lejos de ser sinónimo de imprecisión o arbitrariedad, es el lugar interno donde se establece la red de transformaciones del mundo creado. Gracias a esta concepción abierta que da ocasión a la metamorfosis, el artista trasciende el deseo de una forma delimitada demasiado definitivamente y percibe su creación como parte integrante de la obra continua de la Creación. Como el ideal que preconizan los teóricos chinos es que cada cuadro constituya un microcosmos que contenga las esencias del macrocosmos, el conjunto de los cuadros realizados a lo largo de los siglos forma, a los ojos de esos mismos teóricos, una vasta red de correspondencias donde se encarna un espacio-tiempo colectivamente vivido o soñado, y en perpetuo devenir. Asistimos así

al funcionamiento de un sistema que procede por integración de aportaciones sucesivas, más que por rupturas.

*

Los textos que presentamos provienen, como ya hemos dicho, de un corpus más voluminoso. Éste se compone de tratados u obras muy célebres que han ejercido una influencia notable, pero también de escritos más personales o más íntimos. Muchos de estos últimos se habrían dispersado o perdido sin el trabajo meritorio de antólogos de distintas épocas.¹ En la época moderna, se han publicado tres antologías importantes.² A partir de su lectura sistemática hicimos la selección de los textos que habíamos de traducir. Nos guió un doble interés, aparentemente contradictorio: por supuesto, el de retener ante todo los escritos más representativos en lo que se refiere a delimitar los temas preferidos por el pintor chino, pero igualmente el de evitar las repeticiones, lo ya dicho. Pues la mayoría de los autores respetaba la convención que quería que se empezara por recoger algunas palabras de los Antiguos antes de avanzar cualquier reflexión personal. De ahí las numerosas repeticiones que, a la larga, podrían resultar fatigosas. De ahí también que hayamos optado por no traducir en todos los casos los textos completos; cosa que ha resultado más fácil por el hecho de que a los autores, en general, les gusta expresar sus ideas sobre diversos temas en forma de anotaciones concisas mejor que por medio de largas disertaciones.³ Los pasajes traducidos, breves

¹ Pensamos principalmente en el *Wang-shih shu-hua yuan* (dinastía Ming) y en el *Pei-wen-chai shu-hua p'u* (dinastía Ts'ing).

² Ver en los anexos la «Lista de los autores y de sus obras que figuran en la presente obra».

³ A excepción de algunas obras o tratados que se componen de capítulos más largos y distintos, tales como *Li-tai ming-hua chi* de Chang Yenyuan (dinastía T'ang), el *Shan.shui-ch'un ch'üan-chi* de Han Chuo (dinastía Sung), el *Hua-yü lu* de Shih T'ao (dinastía Ming) y el *Hui-shih fa-wei* de T'ang Tai (dinastía Ts'ing).

o extensos, lo están sobre todo en función del interés particular que comportan. Y el conjunto de los textos, que se responden y se complementan, según un orden más temático que cronológico (aunque, en el interior de un tema dado, se respeta el orden cronológico), en lugar de aparecer como un simple agregado, forma un todo en cierto modo orgánico.

*

Los textos abordan temas muy variados, en la medida en que la propia pintura china abrió muy pronto un amplio campo temático. Ningún aspecto significativo de la naturaleza escapó a su investigación. Además, desde la época de la dinastía T'ang, y sobre todo bajo la dinastía Sung, gustaba clasificar en secciones los diversos temas a pintar. El número de estas secciones varía según los autores. Así, por ejemplo, Chu Ching-hsüan,¹ de los T'ang, propone cuatro secciones (Personajes, Animales, Paisajes, Edificios), y Liu Tao-ch'un, Kuo Jo-hsü y Teng Ch'un,² de los Sung, proponen respectivamente seis (Personajes, Paisajes, Animales, Flores y Pájaros, Dioses y Demonios, Edificios), cuatro (Personajes, Paisajes, Flores y Pájaros, Otros) y ocho (Dioses y Demonios, Personajes, Paisajes, Flores y Pájaros, Animales, Edificios, Frutas y Verduras, Escenas íntimas). Citemos también el *Hsüan-ho hua-p'u*,³ que propone hasta diez secciones (Figuras religiosas, Personajes, Edificios, Tribus extranjeras, Dragones y Peces, Paisajes, Flores y Pájaros, Animales, Bambúes, Frutas y Verduras). Algunas de estas secciones serán asumidas más tarde por la pintura

¹ Chu Ching-hsüan, *Tang-ch'ao ming-hua lu*.

² Liu Tao-ch'un, *Sung-chao ming-hua p'ing*; Kuo Jo-hsü, *Tu-hua chien-wen chih*; Teng Ch'un, *Hua chi*.

³ «Tratado de pintura de la era Hsüan-ho»; fue redactado por orden del emperador Hui-tsung, de la dinastía Sung, en el marco de la Academia de pintura que lleva el nombre de su reino: Hsüan-ho (1100-1125).

religiosa, taoísta o budista, mientras que otras, principalmente Paisajes, Flores y Pájaros, ganarán preeminencia durante las dinastías siguientes.

Por nuestra parte, sin pretender en absoluto agotar la materia, ni una presentación puramente taxonómica, nos proponemos repartir el conjunto de textos traducidos en cuatro partes, que tratan sucesivamente del arte pictórico en general, de árboles y rocas, de flores y pájaros y, finalmente, de paisajes y hombres: esta división sigue más bien el orden según el cual un pintor chino va asimilando progresivamente la técnica pictórica. Generalmente, en efecto, comienza por dominar la técnica del trazo dibujando árboles y rocas, pues éstos gozan en la pintura china del mismo estatus que el cuerpo humano en la pintura occidental. Más tarde diversifica su arte con el estudio de flores, plantas, insectos, pájaros y otros animales. Este estudio, que implica también la asimilación de las reglas de la composición, le permite abordar, finalmente, el paisaje, el cual, a partir de los Sung del Sur y de los Yuan, representa el principal tema del arte pictórico chino. Precisemos, sin embargo, que esta progresión, y por ello mismo la división propuesta aquí, no tiene nada de rígida. En el curso de su aprendizaje, el artista puede invertir el orden y mezclar los géneros. Muchos principiantes, por ejemplo, aprenden a dibujar, al mismo tiempo que los árboles y las rocas, la orquídea, cuyas largas hojas que se alzan y declinan tienen una forma que se presta muy bien al ejercicio de la pincelada. Conviene igualmente señalar que el bambú viene a ser como una figura aparte. Excelente también para este mismo ejercicio, el bambú, en la pintura, combina tan bien con las rocas como con las flores¹ y los pájaros. Nosotros, teniendo en cuenta una tradición más antigua, hemos optado por incluirlo en la sección «Árboles y Rocas».

¹ Según una tradición tardía, el bambú, la orquídea y el crisantemo encarnan las diferentes virtudes de un *chiün-tzu* [hombre de bien].

Si, en nuestras cuatro partes, se constata la ausencia del retrato de personajes, considerado sin embargo en la época antigua como una sección importante, es porque a consecuencia del predominio de la corriente pictórica llamada de los Letrados, desde el fin de la dinastía Sung, el pintor chino no concebía al hombre más que en simbiosis con el paisaje; y el arte del retrato no era practicado más que por especialistas. Principalmente a partir de mediados de la dinastía Ming, hay numerosos manuales destinados a los artesanos que se dedicaban al género del retrato, lo mismo que hay otros para otras secciones.¹ El contenido de estos manuales descriptivos no entra en el marco de este libro, cuyo propósito, recordémoslo, es dar a conocer los principios generales que rigen la pintura china.²

Siempre a propósito de los textos traducidos aquí, se puede constatar, por último, que el problema de la composición de un cuadro está relativamente poco desarrollado en ellos. Esto se debe al hecho de que el arte pictórico, en China, está unido al arte caligráfico. Basado éste en el estudio riguroso de todas las maneras de combinar los trazos que componen los ideogramas de la escritura china, se hizo cargo, en cierto modo, del problema de la composición. Se sabe que cada ideograma ocupa un espacio cuadrado, en cuyo interior los trazos se organizan alrededor de un centro. Esos trazos mantienen relaciones de oposición y de correlación que suscitan un juego complejo de vacío y plenitud, de fijeza y movimiento, de ruptura y equilibrio, etcétera. Y los miles de ideo-

¹ Especialmente para la sección «Flores y Pájaros». A partir de la dinastía Sung, con el *Hsüan-ho hua-p'u* y el *Hua-kuang mei-p'u*, fueron publicados un número importante de manuales en los que los autores describían con gran lujo de detalles los diversos aspectos de los pájaros y las flores; daban también indicaciones sobre la manera de preparar los colores y de aplicarlos.

² Señalemos que el arte del retrato está sometido a estos mismos principios en la medida en que el rostro humano se percibe como un paisaje. En la descripción de la técnica del retrato, se usan los mismos términos que para los paisajes, cielo, tierra, umbría, caracol, cumbre, valle, montículo, grieta, gruta, caverna, etcétera.

gramas diferentes representan otras tantas estructuras específicas, cada una de las cuales tiene sus leyes internas de composición. Se consideraba que todo artista que comenzara el estudio de la pintura ya había dominado la disciplina de la caligrafía, que le proporcionaba una ciencia segura del trazo y la composición. Inspirándose en la caligrafía, la composición, en pintura, si bien se somete de mejor gana a la idea de necesidad vital que a la de andamiaje abstracto, no por ello es menos obediente a la preocupación por una construcción estricta. Se apoya esencialmente en una relación de contraste y a la vez de complementariedad entre la figura principal y los elementos secundarios, entre los diferentes planos del cuadro en cuanto a altura o profundidad. Y la unidad del cuadro, sobre un fondo de vacío, se obtiene con la cohesión entre el trabajo del pincel, que estructura de modo orgánico el espacio, y el de la tinta, que modula las tonalidades, cohesión gracias a la cual el conjunto de las figuras se capta en un solo movimiento de vaivén que es por esencia de orden circular.

*

Cierto número de términos vuelven a menudo a la pluma de los autores que presentamos; constituyen las nociones básicas del pensamiento estético chino. Muchos de ellos plantean problemas de traducción, en razón del sentido doble, si no múltiple, del que están dotados.

Términos tales como *ch'i* [aliento, espíritu], *li* [principio o estructura interna], *i* [idea, deseo, intención, conciencia activa, visión justa], *shen* [alma, espíritu, esencia divina], etcétera, revelan a la vez la cosmología y la práctica pictórica, que, por lo demás, como hemos explicado al comienzo de esta presentación, íntimamente unidas. A propósito de los términos precitados, el lector tal vez se habrá apercibido de su vinculación con el título (*Aliento-Espíritu*) de la presente obra. Habrá constatado que en chino la

misma palabra *ch'i* significa a la vez «aliento» y «espíritu». Si bien es cierto que existe la palabra *shen*, que expresa más específicamente la idea de espíritu, conviene señalar la palabra compuesta *shen-ch'i*, cuya traducción no podría ser otra que «aliento-espíritu», incluso «aliento/espíritu».

Otros términos como «pincel», «tinta», «montaña», «agua», «cielo», «tierra» etcétera, designan tanto los elementos materiales como las entidades simbólicas que representan. Por otra parte, como en otros ámbitos del pensamiento chino, los términos van a menudo a pares, manteniendo entre ellos una relación de contraste o de complementariedad; en nuestra traducción, hemos optado por juntarlos, separándolos a la vez con un simple guión. El conjunto de todos los términos, situados unos en relación con otros, forma un sistema estructurado y coherente. No entra en el propósito de la presente obra entregarse a un análisis de ese sistema. Señalemos simplemente que, en otra obra,¹ ya intentamos un estudio semiótico, más particularmente en lo que respecta al paisaje. Allí propusimos, de la base a la cima, una estructura de cinco niveles, cada uno de los cuales comporta conceptos o nociones que le son propios. Esos cinco niveles son respectivamente: Pincel-Tinta, Oscuro (Yin)-Claro (Yang), Montaña-Agua, Hombre-Cielo y Quinta Dimensión. Ellos marcan las etapas, materiales y mentales a un tiempo, a través de las cuales construye el artista una obra tendida al más allá. Aun cuando remitimos al lector interesado a la obra en cuestión, creemos útil reproducir, en los Anexos, la recapitulación de los términos técnicos que figura en ella.

*

Esta obra, ciertamente, la hemos llevado con nosotros en nuestra noche solitaria durante largos años; sin embargo, no la hubié-

¹ *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

ramos podido sacar adelante nosotros solos. Muchas personas –nuestros allegados, nuestros amigos, nuestros mayores, nuestros estudiantes, nuestros lectores que nos escriben– con su saber, su sensibilidad, sus críticas, sus sugerencias, nos han ayudado a ampliar nuestra visión y a afinar nuestro lenguaje. Habría que dar nombre y rostro a cada uno de ellos, y el libro adquiriría su existencia plena con todas sus miradas. Como eso no es posible, nos contentamos con nombrar aquí a aquellos que han participado directamente en la realización de este libro, a quienes expresamos todo nuestro reconocimiento:

A François Wahl y Jean-Luc Giribone, por su lectura tan exigente como clarificadora de mi manuscrito; a Nicole Lefèvre y Janine Lescarmontier, por toda la concepción material del libro; y finalmente a mi mujer Micheline y a mi hija Anne, cuya escucha y consejos permitieron que mi trabajo llegara a buen término.

FRANÇOIS CHENG
Otoño 1988

CAPÍTULO I

ARTE PICTÓRICO EN GENERAL

CHANG YEN-YUAN¹

(dinastía T'ang)

La pintura perfecciona la acción civilizadora de los Sabios y contribuye al establecimiento de relaciones justas entre los hombres. Escruta las leyes de la transformación divina y sondea los misterios ocultos de la Creación. Su virtud iguala a la de los Seis Libros,² su movimiento concuerda con el de las cuatro estaciones. Pues el arte pictórico tiene su origen no en el ingenio humano sino en el orden del propio Cielo.

*

En otro tiempo, Hsieh Ho³ dijo: «En pintura hay seis cánones, a saber:

- a) animar los alientos armónicos;⁴
- b) manejar el pincel según el principio del hueso;
- c) delinear las formas en conformidad con los objetos;

¹ Autor de la célebre obra (prologada en 849) *Li-tai ming-hua chi* [«Historia de la pintura bajo las sucesivas dinastías»] que se proponía recoger sistemáticamente los hechos relativos a los pintores y sus obras. Obra fundacional que ejerció una influencia determinante en el pensamiento estético chino.

² Liu-Chi, las seis obras consideradas en China como sagradas o canónicas: *Libro de las Odas*, *Libro de la Mutaciones*, *Libro de los Documentos*, *Libro de los Ritos*, *Libro de la Música y Crónica de Lu*.

³ Célebre teórico del siglo VI, autor del *Ku-hua p'in-lu* [«Catálogo ordenado de los pintores antiguos»]

⁴ Cf. Ching Hao. *Infra*, p. 28.

- d) aplicar los colores de acuerdo con las categorías;
- e) concebir la disposición de los elementos a pintar;
- f) transmitir por medio de copias los modelos de los Antiguos.

Pero, desde la Antigüedad, hubo pocos pintores que poseyeran todas las cualidades exigidas por estos cánones.» Yo, Yen-yuan, formulo la siguiente opinión: entre los pintores de otra época, algunos fueron capaces de sobrepasar el parecido formal, dando primacía en sus trazos a la cualidad del hueso. Buscaban una realización más allá del parecido formal. Eso es algo difícil de discutir con la gente común. Los pintores de hoy, si bien logran a duras penas el parecido formal, casi nunca consiguen hacer que nazcan los alientos armónicos. De hecho, si consiguieran introducir en su pintura los alientos armónicos, el parecido formal vendría por añadidura de manera natural.

*

El Yin y el Yang, con su interacción, modelan y cuecen todas las cosas. Los diez mil fenómenos se organizan y se disponen en consecuencia. La transformación misteriosa de la Creación no se revela por la palabra, mientras que la naturaleza prosigue su obra por sí misma. Hierbas y plantas manifiestan su esplendor sin deber nada a los colores derivados del jaspe y el cinabrio. Nubes y nieves flotan o se arremolinan; su blancura no debe nada al blanco de cerusa. La montaña es naturalmente turquesa sin recurrir al azur; igual que el fénix es iridiscente sin recurrir a los Cinco Colores. Además, al pintor le basta con servirse de todo el poder de la tinta para realizar la «idea» (o la «esencia») de los Cinco Colores. En cambio, si se aferra servilmente a los Cinco Colores, entonces la figura de las cosas que representa resultará falseada.

En pintura se debe evitar la preocupación por realizar un trabajo demasiado aplicado y demasiado acabado en el dibujo de las

formas y la aplicación de los colores, así como por exhibir demasiado la técnica, privándola con ello de secreto y aura. Por ello no hay que temer lo inacabado, sino más bien deplorar lo demasiado acabado. Desde el momento en que se sabe que una cosa está acabada, ¿qué necesidad hay de acabarla? Pues inacabado no significa necesariamente incumplido; el defecto de lo incumplido reside precisamente en el hecho de no reconocer una cosa suficientemente acabada.

Respecto al valor de las obras, está, ocupando el lugar supremo, la obra «en sí» (como la propia Creación). Después viene la obra divina. Por debajo de la obra divina, se encuentra la obra maravillosa. A falta de ser maravillosa, una obra puede ser refinada, o, en menor grado aún, esmerada. La obra «en sí» constituye, pues, el grado superior de la categoría más alta. La obra divina y la obra maravillosa, a su vez, constituyen respectivamente el grado medio y el grado inferior de esta categoría. En cuanto a la obra refinada y la obra esmerada, pertenecen a una categoría secundaria. He establecido estos cinco grados para abarcar los Seis Cánones y representar todos los grados de excelencia. Pues en el interior de los cinco grados se podrían distinguir algunos otros centenares de grados, sin que pudiéramos agotar el número.

*

Alguien me preguntó sobre el arte del pincel de Ku K'ai-chih, de Lu T'an-wei, de Chang Seng-yü y de Wu Tao-tzu.¹

Ésta fue mi respuesta: «En la pintura de Ku K'ai-chih, los trazos son precisos y vigorosos: se unen unos con otros obedeciendo a un movimiento circular incesantemente renovado. Su estilo es soberano y desenvuelto, el ritmo rápido como vientos y relámpa-

¹ Ku K'ai-chih, Lu T'an-wei, Chang Seng-yü y Wu Tao-tzu vivieron respectivamente bajo las dinastías Chin (317-420), Sung (420-479), Liang (502-557) y T'ang (618-907).

gos. Antes de acometer una obra (o de realizar el menor trazo), el pintor posee su *i* [idea, deseo, intención, conciencia activa, visión justa]; además, una vez terminada la obra, el *i* subsiste y la prolonga. Por eso la pintura de Ku está siempre animada por el *shen-ch'i* [aliento-espíritu].

Respecto a Lu T'an-wei, precisemos esto en primer lugar. En otro tiempo, Chang Chih estudió la caligrafía de Ts'ui Yuan y de Tu Tou¹ en el estilo cursivo llamado «de la hierba». A partir de su método, operó algunas transformaciones e inventó el estilo de «la hierba moderna». Le bastaba con una sola pincelada para trazar los caracteres, y las venas del aliento circulaban a través de ellos de modo tan continuo que, de una columna de caracteres a otra, el impulso no se interrumpía. Después de él, Wang Tzu-ching² asimiló sus principios profundos. En la caligrafía de éste, el carácter escrito en la cabecera de una columna se hallaba a menudo unido al último carácter de la columna precedente. Eso es, por otra parte, lo que se llama «escritura de un solo trazo». Más adelante, Lu adoptó el método en la pintura, de ahí la expresión «pintura de un solo trazo». El estilo tan original de Lu es fino y agudo, lleno de suave encanto. Su reputación era inmensa y sin igual bajo los Sung de las dinastías del Sur.

Chang Seng-yü dibujaba sus puntos y sus trazos, abruptos o esmerados, audaces o acariciadores, según el Orden de Batalla del Pincel de la Dama Wei.³ Sus alabardas ganchudas y sus espadas puntiagudas se entrecruzan, componiendo una escena llena de tumulto. Se encuentra ahí una confirmación de que caligrafía y pintura, que se sirven de la misma técnica del pincel, tienen el mismo origen.

¹ Ts'ui Yuan y Tu Tou, dos calígrafos de la dinastía Han (206 a. C.-200 d. C.)

² Otro nombre de Wang Hsien-chih (344-388), gran calígrafo de la dinastía Chin (317-420).

³ A la Dama Wei, de la dinastía Chin, se le atribuye el breve texto titulado «Orden de batalla del pincel», texto que describe de modo imaginario los trazos básicos de la caligrafía china.

Pero Wu Tao-tzu, de la actual dinastía, ocupa un lugar único con respecto al pasado y al presente. Ku y Lu, que le precedieron, no podrían rivalizar con él; del mismo modo, se puede pensar que después de él no habrá otros rivales. Recibió de Chang Hsü¹ la técnica caligráfica (¿hay que recalcar que ésta es una prueba más del origen común de la caligrafía y la pintura?). Si Chang pudo ser apodado el «Loco de la caligrafía», es adecuado que se llame a Wu el «Santo de la pintura». Su poder creador venía del Cielo, y su genio era inagotable. Mientras que los otros pintores se esmeraban en unir los trazos uno con otro, él separaba sus puntos y sus trazos espaciándolos. Mientras que los otros pintores se ceñían escrupulosamente al parecido formal, él estaba por encima de esas preocupaciones vulgares. Curvando sus arcos, blandiendo sus lanzas, plantando sus pilares, colocando sus vigas, componía y dibujaba sin servirse de regla (para trazar líneas) ni de escalímetro. En un cuadro de varios pies de largo ondean barbas rizadas del dragón y cabellos ondulados de las nubes. Los pelos erizados parecen querer arrancarse de la carne con una fuerza desmedida. El pintor debió de poseer alguna fórmula secreta; desgraciadamente es imposible conocerla hoy en día. En otro cuadro de personajes de varias decenas de pies, tan pronto empezaba por los brazos como por los pies. Su manera soberbia de representar estas figuras grandiosas que forman un conjunto orgánico con las venas entrelazadas sobrepasa la de Chang Seng-yü.»

Otra vez me preguntaron: «¿Cómo podía Wu Tao-tzu curvar sus arcos, blandir sus lanzas, plantar sus pilares y colocar sus vigas sin recurrir a la regla ni al escalímetro?»

Yo respondí: «Guardando intacto en sí el espíritu divino y concentrándose por completo en su unidad interior. El artista trata de concordar con la propia obra de la Creación con la intermediación de su pincel. Recordemos lo dicho más arriba: antes de

¹ Gran calígrafo de la dinastía T'ang.

acometer una obra (o de realizar el menor trazo), el pintor posee la idea completa de la misma; y, una vez terminada la obra, la idea aún la prolonga.»

«En realidad ¿no ocurre así con toda actividad que aspire a la excelencia? Acordaos del carnicero del príncipe Hui y de su cuchillo que parecía recién afilado,¹ y del carpintero de Ying tan hábil haciendo girar su hacha.² Igual que la mujer que intentó en vano imitar el fruncimiento de ceño de Hsi-shih,³ quien pretendiera imitar artificialmente al carpintero de Ying, se heriría la mano al hacer girar su hacha. Un pintor que permanezca esclavo de las cosas exteriores hará dibujos confusos. ¿Cómo sería capaz de dibujar un círculo con la mano izquierda y al mismo tiempo un cuadrado con la mano derecha? En cuanto a servirse de una regla y de un escalímetro, eso sería hacer una pintura muerta. Sólo quien guarde intacto en sí el espíritu divino y se concentre por completo en su unidad interior hará verdadera pintura. Si hay que cubrir una pared de pinturas muertas, ¡da lo mismo poner yeso! En una verdadera pintura, basta un solo trazo para avivar el aliento. Empezar un cuadro con la intención deliberada de hacer buena pintura es exponerse a un fracaso. Es más seguro el éxito cuando se pone en acción el pensamiento y en movimiento el pincel sin

¹ Cf. *Chuang-tzu*, cap. III. Yang Cheng, el cocinero del príncipe Hui que, después de diecinueve años de servicio, no había usado su cuchillo. Explicó al príncipe, asombrado, que para descuartizar un buey, seguía los lineamientos naturales del animal y hacía pasar el cuchillo por los intersticios. Afirmó además que, para alcanzar esta habilidad, había comenzado por no pensar más que en el buey antes de llegar a no ver el buey en absoluto y que así estaba en condiciones de obrar desde el interior según su intuición.

² Cf. *Chuang-tzu*, cap. XXIV. Chuang-tzu, siguiendo un día un cortejo fúnebre, pasó ante la estatua levantada en el templo de Hui-tzu. Se dio cuenta de que había un grano de cal en la nariz de la estatua y ordenó al escultor que lo quitara. El artesano, por no dañar la estatua, se limitó a hacer girar su hacha delante de la nariz y el grano de cal se desprendió por la misma turbulencia.

³ Cf. *Chuang-tzu*, cap. XIV. Favorita del rey Fu-ch'ai de Wu, célebre por su belleza, cuando, disgustada, fruncía el ceño, aún parecía más bella. Una mujer fea de la vecindad intentó imitarla, lo que no dio como resultado más que acentuar su fealdad.

intención deliberada. Pues entonces la mano no se contraerá, ni se paralizará el espíritu. El cuadro *es* sin que se sepa exactamente por qué es bueno. Un verdadero artista no ha de recurrir a la regla ni al escalímetro ni aun cuando vaya a curvar sus arcos, blandir sus lanzas, plantar sus pilares y colocar sus vigas.»

Otra vez me preguntaron: «Quien medita larga y minuciosamente su arte realiza trazos regulares y continuos. ¿Qué ocurre con aquél cuyos trazos parecen como lacónicos o abreviados?»

Yo respondí: «Definitivamente es una cuestión de estilo. El estilo mágico de Ku y de Lu consiste en que no se puede encontrar hiatos en su ejecución de los trazos. El estilo maravilloso de Chang y de Wu se distingue por el hecho de que les basta con uno o dos trazos para que la imagen resultante traduzca la verdad del modelo. A estos dos pintores les gusta espaciar sus puntos y sus trazos, de una forma tal que se tiene la impresión de percibir lo que falta. De hecho, lo que puede aparecer en sus trazos como incompleto se suple con el pensamiento. En definitiva, hay que admitir que en pintura coexisten dos grandes estilos según la forma de realizar los trazos. A partir de esta comprensión se puede discutir sobre pintura.»

Mi interlocutor movió la cabeza en señal de asentimiento y se marchó.

*

La representación de los santos antiguos de Ku K'ai-chih está próxima al misterio original. Se la saborea sin cansarse nunca de ella. [Como el pintor ante su propia creación,] el espectador que se encuentra ante sus cuadros concentra a su vez su espíritu, deja que su pensamiento se despliegue hacia el infinito que contienen las figuras, se abisma en ese estado donde las cosas y el yo se olvidan uno del otro, donde la conciencia y el saber se anulan. Con el cuerpo semejante a la madera reseca y el corazón a la ceniza apa-

gada, sentimos que formamos parte de la maravillosa esencia. Ahí está precisamente el Tao de la pintura.

CHU CHING-HSÜAN

(dinastía T'ang)

La pintura es sagrada. Escruta lo que el Cielo y la Tierra no muestran y revela lo que el sol y la luna no iluminan. Mediante un pequeño pincel, el pintor amansa los diez mil seres; y, valiéndose de una «pulgada cuadrada»,¹ aprehende el espacio sin límites. Gracias a este arte que consiste en poner tinta sobre la seda y en delimitar la materia según la ley del espíritu, se halla representado lo visible, incluso lo invisible adquiere forma.

CHING HAO²

(Cinco dinastías)

En pintura, hay seis elementos fundamentales. El primero es el *ch'i* [aliento]; el segundo es el *yun* [resonancia o armonía]; el tercero es el *ssu* [pensamiento o reflexión]; el cuarto es el *ching* [escena o motivo]; el quinto es el *pi* [pincel] y el sexto es el *mo* [tinta].

Movido por el aliento, al corazón (del artista) le es posible unirse al impulso del pincel y captar la imagen de las cosas sin vacilación. La resonancia se obtiene si se logra establecer formas perfectas sin dejar huellas laboriosas ni caer en la vulgaridad. El

¹ El corazón humano, sede de los sentimientos y del espíritu.

² Ching Hao está considerado como uno de los maestros que, a principios del siglo X, renovaron la gran tradición de la pintura de paisaje. Le debemos el *Pi-fa chit* [«El arte del pincel»], texto breve pero importante tanto por su altura de miras como por las indicaciones prácticas que contiene.

pensamiento, por su parte, permite eliminar los detalles accesorios y delimitar los trazos esenciales de las cosas. La escena se consigue cuando se han observado las leyes propias de cada estación; cuando se ha captado lo maravilloso y recreado lo verdadero. El pincel exige que se lo maneje con total libertad sin descuidar las reglas; que se suscite en todo momento un movimiento de elevación que trascienda la materia y el aspecto exterior de las cosas. A la tinta, por último, le corresponde variar los matices de tono según los relieves y el colorido de las cosas; puede alcanzar un estado de belleza tan natural que parezca no deberle nada al pincel.

*

El pincel consta de cuatro componentes: el *chin* [músculo], el *jou* [carne], el *ku* [hueso] y el *ch'i* [aliento]. Allí donde el trazo se interrumpe sin que el impulso se detenga, hay músculo. Donde el trazo, con su lleno y su fino, expresa la sustancia carnal de las cosas, hay carne. Donde el trazo, vigoroso y recto, está atravesado por fuerza vital, hay hueso. Donde el trazo, combinándose con otros trazos, contribuye a que se mantenga intacta la imagen pintada, hay aliento. Se comprende así que los trazos demasiado cargados de tinta pierdan su estructura justa, y que los trazos hechos con tinta demasiado fluida pierdan su aliento íntegro. Un trazo que se interrumpe totalmente no tiene músculo; un trazo cuyo músculo está muerto no tiene carne; un trazo que aspira demasiado a cautivar está privado de hueso.