

# SHITAO

*Discurso acerca de la pintura  
por el monje Calabaza Amarga*

Edición española de María Lecea

TRADUCCIÓN DEL CHINO Y COMENTARIOS DE  
PIERRE RYCKMANS

GRANADA  
2012

Primera edición en lengua francesa, traducida y anotada por Pierre  
Ryckmans: 1970, Institut Belge des Hautes Études Chinoises.  
Col. *Mélanges chinois et bouddhiques*, vol. xv.

© PIERRE RYCKMANS

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

SHITAO. DISCURSO ACERCA DE LA PINTURA POR EL MONJE CALABAZA AMARGA  
EDICIÓN ESPAÑOLA DE MARÍA LECEA

ISBN: 978-84-338-5391-2 Depósito legal: Gr./1328-2012

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: García Sanchis, M.J., Granada

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

---

## PRÓLOGO

El príncipe Yuan de Song quería que se ejecutaran algunas obras de pintura. Innumerables pintores se presentaron; después de los saludos, se afanaron ante él, preparando con cuidado sus pinceles, su pintura, tan numerosos que la sala de audiencias sólo podía acoger a la mitad.

Sorprendentemente, un pintor llegó después, muy tranquilo y sin darse prisa. Saludó al príncipe, pero, en vez de quedarse ante él, desapareció entre bastidores. El príncipe mandó a alguien para ver qué hacía. El sirviente volvió para informar: «Se ha quitado la ropa y está sentado, medio desnudo, sin hacer nada.»

—¡Estupendo! —exclamó el príncipe—. Este es el que nos conviene ¡es un pintor de verdad!

ZHUANG ZI (cuarto siglo antes de J.C.)

---

## PRÓLOGO

### A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Cuando el Instituto Confucio decidió iniciar una colección de sinología en colaboración con la Editorial Universidad de Granada, propuso varios títulos para el primer número. Finalmente optó por editar un libro que, a la vez que una aportación original a la literatura sínica en español, sirviera como recuerdo y homenaje a María Lecea, una de las personas que más han hecho por la expansión del español en China, maestra de ilustres hispanistas, algunos de ellos directamente relacionados durante años con la Universidad de Granada, como el profesor Zhao Zhenjiang, traductor al español de *Sueño en el Pabellón Rojo*, y al chino de numerosos autores de la literatura hispanoamericana y española; y el gran hispanista Dong Yansheng, traductor al chino del Quijote.

María Lecea preparó durante años una edición española de la obra del pintor Shitao que hoy proponemos aquí: *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. El libro, traducido directamente del chino y profusamente anotado por el sinólogo belga Pierre Ryckmans, se conoció rápidamente en Inglaterra y Francia. A nuestro país, en donde el interés del público por China no empezó a desarrollarse hasta los años ochenta y noventa, llega, pues, con bastante retraso. Sin embargo, pareció oportuno ponerlo a disposición de los cada vez más numerosos interesados en la cultura china a través de esta edición, que al mismo tiempo, como pretendía el Instituto Confucio, sirve como homenaje a María Lecea.

Pierre Ryckmans (Bruselas, 1935) es un escritor, ensayista, crítico literario, traductor y sinólogo belga, de lengua francesa e inglesa. Estudió derecho e historia del arte en la Universidad

Católica de Lovaina. Con diecinueve años viajó a China con una delegación de jóvenes belgas, y a partir de 1959 emprendió estudios de lengua, literatura y arte chinos en Taiwán, Singapur y Hong Kong. Fue durante esos años cuando descubrió realmente el mundo chino y adquirió experiencia de la realidad y cotidianidad de China en esa época. En 1964 contrajo matrimonio con Hanfang. Desde 1970 la familia vive en Australia, donde Ryckmans enseña literatura china en Canberra, y “Estudios chinos” en la Universidad de Sydney. Es miembro de la Real Academia Belga de Lengua y Literatura Francesas. A partir de 1970, escribe varios ensayos críticos sobre la Revolución cultural, de entre los que hay que destacar *Les habits neufs du président Mao*. También publicó eruditas, elogiosas y apasionadas obras sobre cultura y arte chinos tradicionales, como *Ombres chinoises; Images brisées* o *La forêt en feu...* reunidas en 1998 en un solo volumen titulado *Essais sur la Chine*. En español editó recientemente *La felicidad de los pecillos*, con el seudónimo de Simon Leis.

Pierre Ryckmans tradujo y anotó la obra que aquí proponemos: Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, uno de sus trabajos más eruditos. Este libro es distinto de otros que hablan de temas parecidos escritos en la misma época (principios del siglo XVIII) por dos aspectos esenciales. Allí donde otras obras exponen sus temas mediante un conjunto de aforismos que tienen como propósito dar a conocer por deducción el pensamiento del autor, la obra de Shitao es sintética y expone explícitamente el pensamiento de su autor. La segunda diferencia es que Shitao centra su discurso sobre el aspecto filosófico de la pintura, fuera de toda consideración técnica o estética. Este segundo aspecto es el que hace indispensables los precisos comentarios de Pierre Ryckmans. Sin ellos, admitamos que el lector occidental no accedería a la comprensión del pensamiento de Shitao.

Por su parte, María Paz Lecea López de la Osa (1922-2003) llegó a Pekín en el año 1955 junto a su marido Ataulfo Melendo Alonso (1911-1977) y el hijo de ambos, procedentes de la

Unión Soviética, para dar clases de español en el Instituto de Estudios Extranjeros de la capital china, donde permanecerían durante nueve años. El momento político que vivían propició la búsqueda de profesores nativos entre exiliados y refugiados republicanos con el objeto de afianzar la sección de español que tres años antes comenzara a formarse en la Facultad de Alemán, Español y Francés de dicho instituto. Ellos, que llevaban en la Unión Soviética dieciséis años, se trasladaron desde Moscú aportando su experiencia y nuevos métodos de estudio.

En su adolescencia, María Lecea estudió en la Institución Libre de Enseñanza, que en España gozaba de una gran estima por su innovación pedagógica y nivel académico. Más de una vez comentó lo mucho que le había influido esa formación tan sólida, que hizo de ella una persona capaz de afrontar las condiciones más adversas y de aprender en todo momento de las circunstancias del país en el que se encontrara. En el idioma ruso llegó a comunicarse con la misma soltura que tenía en español. Sin abandonar nunca su propia cultura, profundizó en sus estudios hasta licenciarse en Filología por la universidad moscovita, donde después impartiría clases. Empezó su aventura china afrontándola como uno de los grandes retos de su vida. Así empezaría una etapa en la que iba a ser testigo de un tiempo al que supo abrirse para captar los importantes signos de cambio que se anunciaban en la sociedad china de entonces.

También fue un momento importante el decidir elaborar una edición española del *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, fundamental en la historia del arte y la comprensión de la filosofía china.

Los nueve años que María Lecea permaneció en Pekín en su primera etapa (pues volvería en el año 84, ya sola, para vivir otros cinco años allí), los recordaba llenos de alegría e ilusiones, sobre todo por la gente joven que quería consolidar el proyecto de cambio en el que estaba sumergido el país y que trágicamente desembocaría en la llamada Revolución Cultural.

María Lecea y su marido querían acercarse a España y a la familia, por lo cual decidieron marcharse a Argelia. Pero dejaron China con mucha tristeza, pues esos años compartidos con sus compañeros, amigos y alumnos habían sido muy intensos, fraternales. Se habían creado vínculos de amistad que seguirían a pesar del tiempo y la distancia. Veinte años más tarde, María Lecea reencontró así a sus antiguos alumnos que entonces ocupaban puestos eminentes de hispanistas, profesores o embajadores.

Aquella China del año 55 que ella llegaría a conocer en profundidad había experimentado difíciles cambios cuando la dejó por última vez en 1989. María Lecea fue una de las pocas personas que tuvo el privilegio y la fortaleza de vivir esa transición desde dentro, junto al pueblo que la protagonizó, viviendo día a día las carencias suplidas por los deseos de superación y los logros compartidos. Aprendió a entender la vida “en clave china” y en armonía con las experiencias que su intenso caminar le puso bajo los pies.

Su paso por Argelia, que fue su residencia durante veinte años y donde siguió trabajando incansable en la enseñanza del español, le facilitó la distancia para interiorizar en profundidad y con objetividad el tiempo vivido en China, a la vez que el francés pasaba a ser el idioma del día a día de aquellas cabinas, desde las que debía traducir al español las intervenciones en tantas conferencias internacionales para lograr el diálogo entre dirigentes de distintos países. También tradujo la obra de H. Hadjadj *Vida y obra del poeta andalusí Ibn Khafadja*, así como la novela de Mulud Mammeri *El sueño del justo*.

En su piso de Málaga acabó encontrando el reposo para sus pies peregrinos, un lugar para largas caminatas al borde del mar, sus baños hasta el último día, y al compás de las olas fueron llegando los recuerdos que en silencio se acomodaron junto a ella hasta modelar su última mirada. Pero antes puso sobre la mesa su máquina de escribir, para dejarnos esta edición fruto de la experiencia y de una mente preparada para entender y comulgar con el espíritu de ese Trazo Único del Pincel.

Shitao (1642–1707), el autor de este Tratado, vivió a caballo entre el final de la dinastía Ming (1368-1644) y el principio de la Qing (1644-1912) y en medio del caos que tales circunstancias propiciaron supo ir interiorizando su tiempo y el arte, hasta destilar su experiencia en este Discurso... en el que, en dieciocho capítulos, aborda el “Trazo Único del Pincel” en el que se respira el tránsito del caos al orden, convirtiendo en esencia interiorizada la experiencia de cada paso del camino.

El tratado que Shitao escribiera es tan conciso que, sin grandes explicaciones, proporciona las claves para compartir y experimentar con él. Pero, a la vez, el mensaje es críptico en varios puntos y la traducción a un idioma indoeuropeo particularmente difícil. Para explicarlo lingüística e históricamente se hace imprescindible la precisión en las notas. Pierre Rickmans supo llevar a cabo este trabajo de manera magistral. La traducción y notas de este gran sinólogo es ya todo un clásico que ninguna persona sensible al arte puede eludir. Es un texto para meditar, leer en pequeñas dosis, poner en práctica y conseguir ser conscientes de haber accedido a la dimensión que China ha aportado al arte universal.

Para terminar, quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a las personas que han contribuido a esta publicación: Dorothy Kelly, Vicerrectora de la Universidad de Granada; Mercedes Roldán y Bu Shan, directoras del Instituto Confucio de Granada, sin el apoyo de las cuales esta edición no habría visto la luz; Fan Ye, exdirector del Instituto Confucio, por su ayuda desinteresada con los ideogramas; Alicia Relinque Eleta, por su paciencia en la revisión del libro; José Antonio García Sánchez-Murciano, director técnico de la EUG, por su empeño y dedicación; y Paloma Fadón Salazar, doctora en Arte Oriental, por su apoyo incondicional y su fiel amistad.

ANA MARÍA MELENDO LECEA

---

PREFACIO  
A LA EDICIÓN FRANCESA DE 1984  
(COLECCIÓN SAVOIR HERMANN)

Este libro me cautiva, por eso no sé qué decir. No me cautiva, me ilumina. Su luz me despierta a la luz que hay en mí. «Lo más importante para el hombre es saber venerar». Este libro me ayuda a venerar. Me ayuda a venerar el mundo, la multiplicidad de las criaturas, a mí mismo, y en nosotros mundo, criaturas y yo mismo al Creador. Me ayuda a respirar con Su Sopro y a dejarlo respirar en mí.

Este libro es un canto de alabanzas al Único, presente en el corazón de todo hombre, un himno a la gratitud universal hacia él que, en nosotros, se vuelve movimiento impetuoso del mar, prosternación de la montaña, fuerza del árbol, aspereza de la roca, soltura de la muñeca del pintor, pureza de su corazón.

«Cuando el hombre se deja cegar por las cosas, se compromete con el polvo. Cuando el hombre se deja dominar por las cosas su corazón se turba. Un corazón turbado no puede producir más que una pintura laboriosa y rígida, y le lleva a su propia destrucción... Por eso dejo que las cosas sigan a las tinieblas de las cosas, y el polvo comprometerse con el polvo; de esta manera, mi corazón no está turbado y, cuando el corazón no está turbado, la pintura puede brotar».

Cualquiera puede pintar, pero nadie puede poseer el Único Trazo de Pincel, porque lo esencial de la pintura yace en el pensamiento, primero hace falta, pues, que el pensamiento abrace el Uno para que el corazón pueda crear y sentirse alegre.

Este libro sin duda irradia la inteligencia y la sabiduría verdaderas, las de un corazón virgen, capaz de engendrar.

DOMINIQUE PONNAU

NOTA

La primera edición de esta obra fue publicada en 1970 en Bruselas, por el Institut belge des hautes études chinoises, bajo el título abreviado de *Discurso acerca de la pintura de Shitao*. Hemos restablecido aquí el título en su forma original; es la única modificación que hemos hecho en este trabajo.

La pequeña bibliografía que encontrarán en la página 240 \* (Estudios diversos) era ya muy rudimentaria hace quince años; es inútil decir que hoy ya no está al día. Pero este no es el lugar para destacar todos los estudios que han sido publicados desde entonces sobre pintura china; para una bibliografía cómoda y muy completa, el lector podrá remitirse al excelente trabajo de Max Loehr, *The Great Painters of China*, Phaedon, Oxford, 1980.

---

## ADVERTENCIA

Este trabajo se centra en un tratado chino de pintura, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga* de Shitao, del cual propongo aquí la primera traducción francesa completa <sup>1</sup>.

La importancia y la densidad del tratado de Shitao han exigido que vaya acompañado de notas y comentarios numerosos, que abarcan una gama bastante amplia de nociones pictóricas chinas, relacionadas sucesivamente con la terminología, la técnica, la crítica y la filosofía.

En vez de recomponer estas diferentes nociones en forma de un ensayo de introducción a la estética de la pintura china, he preferido guardar el tratado de Shitao como hilo conductor, y abordarlas sólo a medida que el texto que comento lo exija.

Lo esencial de mi trabajo está pues en las notas que van a continuación de cada uno de los dieciocho capítulos de la traducción; como estas notas suelen tener un carácter bastante general, que interesa al conjunto de las teorías pictóricas chinas, pueden consultarse fuera del contexto particular de Shitao, como cortas monografías independientes; un índice doble (índice de los temas tratados y de los términos analizados) permite eventualmente al lector consultarlas independientemente en función de su interés o de sus necesidades.

Estas notas se apoyan en un número bastante grande de citas tomadas a tratados chinos de estética, de autores diferentes y de periodos variados: como no era posible analizar cada autor y su obra conforme las íbamos citando sin correr el riesgo de sobre-

cargar exageradamente el cuerpo de la exposición en el que estas citas se integraban, he agrupado en un anexo separado (Anexo III) una serie de datos que presentan brevemente a estos distintos autores, indicando para cada uno el lugar que ocupa su obra en la evolución general de las teorías chinas de la pintura.

#### NOTAS

1. Existe ya una traducción inglesa parcial (O. SIREN, *The Chinese on the Art of Painting*, págs. 184-192: traducción de los capítulos I a V, del capítulo VII y del capítulo XV) y una traducción alemana completa (V. CONTAG, *Die Beiden Steine*), ver *infra*, Anexo IV, Bibliografía general.

\* \* \*

La transcripción fonética de los nombres chinos citados es la transcripción china oficial en la República Popular (pinyin).

\* \* \*

Para las obras más constantemente citadas, he empleado diversas abreviaturas que explico a continuación (para la referencia bibliográfica de cada obra, ver Anexo IV, Bibliografía General):

*Congkan*: Yu Anlan: *Huaxue Congkan* 于安瀾：畫學叢刊.

*Leibian*: Yu Jianhua: «Zhongguo Hualun Congbian» 俞劍華：中國畫論叢編。

*Lidai*: Zhang Yanyuan: «Lidai Ming Hua Ji» 張彥遠：歷代名畫記.

*Meishu*: Deng Shi y Huang Binhong: «Meishu Congshu» 鄧實，黃賓虹：美術叢書.

*Yu*: Yu Jianhua: «Shitao Hua Yu Lu» 俞劍華：石濤畫語錄.

*Zhu*: «Hua Pu» 畫譜 (edición facsímil de la versión xilográfica recientemente redescubierta del manuscrito de Shitao, anotadas por Zhu Jihai 朱季海).

Las citas de «Lidai Ming Hua Ji» del «Tuhua Jian Wen Zhi» 圖畫見聞志 y del «Hua Ji» 畫繼 remiten a la edición de la Renmin Meishu Chubanshe 人民美術出版社 (Pekín, 1963).

---

## INTRODUCCIÓN

El tratado de Shitao es el fruto relativamente tardío<sup>1</sup> de una literatura estética que, en más de un milenio, había acumulado una producción particularmente rica y abundante<sup>2</sup>.

No voy a emprender aquí un resumen de la historia de la evolución de las teorías pictóricas en China; sobre este tema ya existen por otro lado varias síntesis importantes a las que podremos acudir<sup>3</sup>. Sin embargo, la mayor parte de mi trabajo ha consistido, claro está, en un examen extenso de esta literatura estética, pero esto con una meta práctica: proponer un conjunto de referencias que permitan comentar con detalle los diversos términos y nociones utilizados por Shitao; es pues en las notas que acompañan la traducción donde encontraremos los resultados de este estudio.

Este trabajo de comparación entre el texto de Shitao y los grandes temas recurrentes de las teorías clásicas tiene varias metas:

- Primero, exponer el pensamiento de Shitao; este pensamiento, expresado bajo una forma extremadamente densa y concisa, recoge todo un conjunto de nociones ya desarrolladas a lo largo de textos anteriores y que era importante recordar aquí;
- Segundo, dar ya algunos elementos de una futura terminología de la estética china<sup>4</sup>;
- Tercero, situar el pensamiento de Shitao en su contexto tradicional, y entonces, en contraposición, resaltar la importancia

y la originalidad de la contribución de nuestro autor a esta tradición, al final y en la cima de la cual se encuentra.

\* \* \*

Simplificando mucho, se podría esquemáticamente dividir la literatura pictórica china en dos ramas: por una parte, los tratados de estetas y de letrados para el hombre de bien, amante del arte o coleccionista; por otra parte, los tratados de pintura enfocados ante todo a sus colegas.

Los primeros se ocupan de la Historia del Arte, recogen una información histórica o anecdótica, establecen juicios y clasificaciones críticas, hacen inventarios de obras y de colecciones, elaboran y discuten diversas nociones teóricas. En este campo, a las obras especializadas hay que añadir también trozos de obras literarias diversas, cuyo primer propósito no es específicamente pictórico, pero que abordando ocasionalmente la pintura, han ejercido a veces, por su profundidad y originalidad, una influencia importante sobre las teorías pictóricas.

Los segundos van dirigidos ante todo a los pintores y relatan en particular los secretos de una experiencia de la pintura tanto espiritual como práctica, a los cuales se añaden también a menudo reflexiones críticas sobre la obra de sus colegas y de sus antecesores. Estas obras toman distintas formas: ya sea una meditación descriptiva y poética; ya sea un manual práctico que trata sistemáticamente, capítulo por capítulo, de diversos aspectos teóricos y técnicos del trabajo pictórico; ya sea también (forma muy en boga en las épocas Ming y Qing) una recopilación bastante libre de reflexiones y aforismos discontinuos.

A esta literatura hay que añadir el campo muy abundante de las antologías de inscripciones caligrafiadas en las pinturas por los pintores y los críticos.

Por su forma y su composición, el tratado de Shitao se presenta en su parte externa como uno de esos manuales de pintura,

divididos en capítulos analíticos. Pero al leerlo, descubre enseguida una doble originalidad esencial que no encuentra equivalente en ninguna rama de la literatura estética: efectivamente se trata de una obra *exclusivamente* filosófica, cuyo pensamiento está organizado en un *sistema sintético*.

El pensamiento filosófico está sin duda presente en todas las formas de la literatura pictórica tradicional, y no hay una frase de esta literatura, ya sea en lo más concreto y lo más técnico, detrás de la cual no se puedan leer en filigrana sus postulados implícitos. Pero en lo que atañe su expresión explícita, este pensamiento aparece apenas y de manera ocasional y fragmentaria, a veces en la introducción de una obra, otras en tal capítulo en particular, más a menudo en el destello de algunos aforismos dispersos.

En Shitao, por el contrario, la reflexión filosófica constituye el tema exclusivo y sistemático de su tratado; en este breve texto que se sitúa deliberadamente, de parte a parte, en un plano de abstracción universal, ni una palabra que no sea esencial; efectivamente, no se encuentran ni recetas prácticas, ni referencias históricas, ni citas (exceptuando las de los clásicos de la filosofía), ni anécdotas, ni juicios críticos acerca de algunas obras o artistas (fijémonos por ejemplo —cosa excepcional sobre todo en su época— que, en todo su tratado, *no se menciona ni un solo nombre de pintor*), y si toca algunos aspectos de las técnicas y las formas, es únicamente para redescubrir y verificar la aplicación de los principios filosóficos universales que ha establecido en las premisas, y para mostrar cómo estos principios dan cuenta de la unidad profunda del fenómeno pictórico hasta en sus elementos más humildes y más variados.

Shitao asienta su pensamiento fuera del tiempo, más allá de las obras y de las escuelas; no se ocupa ni de los pintores ni de las pinturas, sino del Pintor y de la Pintura o, más precisamente *del Acto del Pintor*.

Esta reflexión, además, está estructurada en un sistema coherente con un concepto original como piedra angular, «el Trazo Único de Pincel», alrededor del cual se organiza todo el tratado: los primeros capítulos asientan y definen la noción del «Único Trazo de Pincel», producto sincrético de diversas nociones tomadas a las corrientes fundamentales de la filosofía china y aplicadas a la pintura. Este concepto se desarrolla simultáneamente en distintas direcciones, representando a la vez la medida suprema de toda creación de la mente y la noción más concreta y más elemental de la técnica pictórica: constituye el principio unitario que va a permitir dar cuenta de todos los aspectos de la actividad del pintor, a todos los niveles: filosófico, ético, plástico y técnico.

Después de haber definido esta noción (Cap. I y II), Shitao estudia su papel liberador como fundamento de la creatividad (Cap. III) y la condición de su ejercicio para la «receptividad» (Cap. IV). Los diez siguientes capítulos muestran este concepto del Trazo Único de Pincel tal y como los diversos aspectos de la pintura lo ponen concretamente en acción: por una parte, en los instrumentos del pintor [el pincel y la tinta pensados primero en sí mismos (Cap. V) y luego en su manejo (Cap. VI) y por fin en su unión (Cap. VII); por otra parte, en diversos elementos ejemplares de la pintura (el paisaje, su expresión plástica por excelencia (Cap. VIII y IX), la composición y la manera de proceder (Cap. X y XI), lo expresado en otras componentes distintas del paisaje (Cap. XII, XIII y XIV)].

Después, dos capítulos se refieren a la actitud del pintor: ética (Cap. XV) y estética (Cap. XVI). Otro capítulo concierne la cuestión particular de las relaciones que unen tradicionalmente pintura y caligrafía, para la cual el Único Trazo de Pincel verifica la identidad original (Cap. XVII). Al final, una larga conclusión reúne los principales elementos del tratado: gracias a ellos, la naturaleza y la condición de la creación pictórica se encuentran definidos.

\* \* \*

El estudio de este tratado el cual, en opinión de los críticos chinos, representa una de las expresiones más elevadas y más completas del pensamiento estético chino <sup>5</sup>, ofrece un interés muy particular: porque aparece al final de una larga tradición que cristaliza en él sus riquezas esenciales, este texto nos permite por una parte analizar las nociones más importantes de esta literatura estética, y por otra encarna de manera ejemplar la actitud del pintor chino, perfeccionada en lo que representa de más universal, es decir la visión del hombre que actúa en comunión con el *Universo*. Al abordar este breve texto, no podríamos contentarnos con tomarlo como una muestra de una literatura especializada, que se podría aislar a través del análisis; por el contrario, es él quien nos lleva a un mundo cuyas coordenadas fundamentales se encuentran situadas más allá de la pintura; expresamos así la riqueza de este tratado, pero también su extrema dificultad <sup>6</sup>; por eso, soy muy consciente de las insuficiencias y del carácter incompleto de este trabajo de acercamiento: en muchos sitios, con respecto a la riqueza sugestiva y polivalente del texto original, mi traducción se reduce seguramente al empobrecimiento de algunas opciones en sentido único: lo que propongo aquí no es *la* traducción del *Discurso acerca de la Pintura* de Shitao, sino *una* de las posibles traducciones. Y si tengo la audacia de entregar ahora ya un trabajo en muchos aspectos tan aproximativo, es porque sé, que en lo esencial, la experiencia y la meditación de toda una vida no bastarían para completarlo.

Pero, por muy insuficiente que sea, desearía que este trabajo pudiera aportar una contribución al conocimiento de la estética china, e incluso que esta contribución no se limite a una esfera de estudios especializados: realmente, lo que la frecuentación de este pensamiento puede aportar, me parece que alcanza mucho más que el mero conocimiento científico; al ver en estos últimos tiempos en algunas reflexiones e investigaciones de estetas y

artistas contemporáneos, algo así como la intuición de verdades semejantes, me parecía conveniente intentar ahora ofrecer un acceso —el más riguroso y más directo posible— a un pensamiento que, por muy alejado que pueda estar en el espacio, nos descubre sin embargo con una singular elocuencia el secreto de una reconciliación con el Universo, que algunos pensadores en Occidente empiezan a descubrir de nuevo hoy.

*Hong Kong, junio de 1968*

#### NOTAS DE LA INTRODUCCIÓN

1. En cuanto a la fecha del *Discurso sobre la pintura*: hace unos años se ha descubierto en China la versión xilográfica de un manuscrito de Shitao titulado *Manual de Pintura, Hua Pu* 畫譜 que incluía un prefacio de 1710 (esta obra ha sido impresa en una edición facsímil, Shangai 1962). El texto del *Manual* es casi idéntico al del «Discurso»; sin embargo es un poco más corto y presenta unas sesenta variantes de detalle (sobre todo variantes en el estilo pero también omisiones de palabras, trozos de frases, algunas veces frases enteras, lo que influye en cierta medida en el contenido del pensamiento). Saber si el *Manual* es una forma depurada del *Discurso*, o el *Discurso* una versión enriquecida del *Manual*, es una cuestión actualmente discutida por los críticos chinos (hablo de ello detalladamente en el Anexo 1c, *infra*). En su conjunto aparece con bastante claridad que el *Discurso* muestra un desarrollo y un estudio más profundo del pensamiento con respecto al *Manual*, y podría pues considerarse como posterior a éste; si se acepta este punto de vista, habría pues que deducir que el *Discurso* fue escrito entre 1710 (fecha del *Manual*) y 1720 (presunta fecha de la muerte de Shitao).

La edición conocida más antigua del *Discurso* es la de Zhi buzhu zhai congshu 知不足齋叢書 e incluye una nota final de Zhang Yuan 張沅 fechada en 1728.

2. Los fragmentos más antiguos de teorías pictóricas que se hayan conservado, son del siglo IV. El tratado más antiguo que nos haya llegado entero es del final del siglo V. Esta literatura no se ha interrumpido nunca

desde entonces, y esto hasta la época contemporánea, formando un conjunto de más de ochocientas obras, de las cuales la mayor parte pertenece, claro está, a épocas tardías (Ming y Qing).

Para tener una perspectiva de la bibliografía en su conjunto, véase la nomenclatura de Yu Fu 虞複: *Lidai Zhongguo huaxuezheshu liimu*. Índice de los registros de las obras de teoría de la pintura de la Historia china 歷代中國畫學著述錄目, Pekín, 1958.

3. Ver *infra*, Bibliografía general.

4. Este problema de terminología es propio de todas las disciplinas de los estudios chinos. Por su carácter ideográfico, la lengua china dispone de un bagaje común de conceptos susceptibles de ser utilizados de manera muy variable según la disciplina que los adopta. El carácter vago y polivalente que presentan estos conceptos cuando se estudian de forma abstracta no debe engañarnos: incluidos en el contexto de una disciplina determinada, pueden, al contrario, constituir un lenguaje sistemático y preciso, donde cada término por consenso, viene a asumir un significado específico, que es importante para nosotros encontrar primero, antes de poder seguir con nuestro estudio. La estética china utiliza pues una terminología rica, mucho más rigurosa de lo que puede parecer a primera vista (muchos de sus términos han sido tomados de otras disciplinas —filosofía, cosmología, crítica literaria, caligrafía— pero son utilizados con una nueva acepción), y los mejores diccionarios generales de la lengua no dan cuenta hasta ahora de esta terminología particular, o sólo dan cuenta de manera incompleta y a veces errónea.

Comparando los empleos variados de unos mismos conceptos en los contextos de diferentes tratados en épocas diferentes, es posible establecer una definición precisa de dichos conceptos y, eventualmente, describir su formación y su evolución.

Normalmente este trabajo de terminología tenía que haber precedido toda discusión que incluyera más generalmente sobre el contenido de los textos. La terminología que por otra parte he empezado a elaborar, sólo se asienta en un muestrario todavía parcial de esta literatura estética; en mi comentario del texto de Shitao, he utilizado conforme lo iba necesitando, algunos elementos de este estudio terminológico cuyo conjunto será parte de un futuro trabajo.

5. Del lado chino, un especialista como Yu Jianhua no duda en escribir sobre él: «Desde la Antigüedad hasta nuestros días, existen ciertamente, innumerables tratados sobre la pintura, pero si buscamos una manera de ver superior, teorías a las que nada escapa, un pensamiento libre e impetuoso, entonces el tratado de Shitao es el que hay que poner en primer plano. Genio

inmenso, rico de cultura clásica tanto como de dones creativos, Shitao por su pintura eclipsa a todos los Wen Zhengming, Shen Zhou y demás Wang; en cuanto a sus obras escritas, que dominan estupidamente todos los tiempos y se imponen con independencia en medio del universo artístico, merecen situarse al mismo nivel que las de los maestros de la filosofía clásica». (Yu Jianhua: *Historia de la pintura china* 俞劍華: 中國繪畫史 vol. 2, pág. 136).

Del lado occidental: El *Hua Yu Lu* es una de las aportaciones más extraordinarias a las discusiones sobre la teoría y la práctica de la pintura... (Siren, *The Chinese on the Art of Painting*, pág. 182).

6. Zhang Yuan 張沅, el primer editor del texto de Shitao (1728) ya subrayaba el carácter abstruso del tratado. Algunos críticos se rebelan incluso ante su hermetismo excesivo: por ejemplo Yu Shaosong, el oscuro juez Chan lleno de elucubraciones *chan* 禪! El prefacio de la edición crítica del manuscrito *Hua Pu* 畫譜 (Shanghai, 1962) observa: «Este tratado que sin lugar a duda constituye una de las obras más eminentes de la literatura estética de nuestro país, es realmente digno de un estudio atento por nuestra parte; pero el texto es oscuro y el lector puede difícilmente alcanzar una profunda comprensión; en cuanto a algunos términos, su interpretación varía de un comentarista a otro. Los comentarios que damos aquí podrán seguramente ayudar en gran medida al lector a penetrar en el sentido de la obra original, sin embargo quedan muchos lugares que se resisten al análisis. Por eso el lector deberá armarse de paciencia, sólo al cabo de un estudio minucioso y atento acabará por entender intuitivamente lo esencial del espíritu de la obra». La misma advertencia es seguramente necesaria, con más razón, para el lector de esta traducción y, si al término de su estudio muchos puntos siguen siendo abstrusos, que no se extrañe demasiado ya que Yu Jianhua, uno de los mejores especialistas en este tema, confiesa él mismo. «En la literatura estética de la época Qing, el tratado de Shitao está considerado, en opinión general, como el texto más difícil [...]; varios fragmentos son todavía para mí incomprensibles y me es muy difícil proponer un comentario...» (Yu Jinhua: *Registro sobre las inscripciones de Shitao* 俞劍華: 石濤畫語錄, Pekín 1959, pág. 1).

---

# SHITAO

*DISCURSO ACERCA DE LA PINTURA  
POR EL MONJE CALABAZA AMARGA*<sup>1</sup>

## Capítulo I

### EL TRAZO ÚNICO DE PINCEL

En la más remota Antigüedad<sup>2</sup> no había reglas<sup>3</sup>, la Suprema Simplicidad<sup>4</sup> no se había dividido aún.

En cuanto se dividió la Suprema Simplicidad, se estableció la regla<sup>5</sup>.

¿En qué se basa la regla? La regla se basa en el Trazo Único de Píncel<sup>6</sup>.

El Trazo Único de Píncel es el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y está oculta en el hombre, pero el vulgo la desconoce.

Es por sí mismo como uno debe establecer la regla del Trazo Único de Píncel<sup>7</sup>.

El fundamento de la regla del Trazo Único de Píncel reside en la ausencia de reglas que engendra la regla, y la regla así obtenida abarca la multiplicidad de las reglas<sup>8</sup>.

La pintura emana del intelecto<sup>9</sup>, y tanto si se trata de la belleza de las montañas, los ríos, las personas y las cosas, como si se trata de la esencia y del carácter de los pájaros, de los animales, de las hierbas y de los árboles, o de las medidas y proporciones de los viveros de peces, pabellones, edificios y explanadas, no se podrán calar las razones ni agotar los aspectos variados si no

se posee en definitiva esa medida inmensa del Trazo Único de Pincel<sup>10</sup>.

Por lejos que uno vaya, por alto que suba, ha de comenzar por un simple paso<sup>11</sup>. Por eso, el Trazo Único de Pincel lo abarca todo, hasta lo lejano más inaccesible<sup>12</sup>, y de los diez mil millones de pinceladas no hay ninguna cuyo comienzo y cuyo término no residan finalmente en ese Trazo Único de Pincel<sup>13</sup> cuyo control sólo pertenece al hombre.

Por medio del Trazo Único de Pincel, el hombre puede reproducir en miniatura una entidad mayor sin pérdida alguna<sup>14</sup> pues, siempre que en su espíritu se forje una visión clara de ella, el pincel llegará hasta la raíz de las cosas<sup>15</sup>.

Si no se pinta con la muñeca suelta<sup>16</sup>, habrá faltas en la pintura, y esas faltas a su vez harán perder a la muñeca su soltura inspirada. Los giros del pincel deben hacerse con un solo movimiento, y la untuosidad debe nacer de los movimientos circulares, dejando un margen para el espacio. Los toques finales del pincel deben ser breves y los ataques, incisivos. Hay que ser hábil también en las formas circulares o angulares, rectas y curvas, ascendentes y descendentes; el pincel va a la izquierda, a la derecha, en relieve, en hueco, brusco y enérgico, se interrumpe en seco, se alarga oblicuamente, ya se precipita en las profundidades como el agua, ya surge hacia arriba como la llama, y todo ello con naturalidad y sin forzar nada<sup>17</sup>.

Que el espíritu esté presente por doquier y la regla lo informará todo; que la razón penetre por doquier y podrán expresarse los aspectos más variados. Dejándose llevar por la mano, con un gesto se captará la apariencia formal, así como el impulso interno de las montañas y los ríos, de las personas y los objetos inanimados, de los pájaros y de los animales, de las hierbas y de los árboles, de los viveros de peces y de los pabellones, de los edificios y las explanadas; se pintarán como son al natural o se sondeará su

significado; se expresará su carácter o se reproducirá el ambiente; se revelarán en su totalidad o se sugerirán por elipsis<sup>18</sup>.

Y aunque el hombre no llegase a aprehender la realización plena, tal pintura respondería a las exigencias del espíritu.

Al disociarse la Suprema Simplicidad, se establece la regla del Trazo Único de Pincel. Y una vez establecida esta Regla del Trazo Único de Pincel, la infinidad de las criaturas se ha manifestado. Por eso se ha dicho: «Mi camino es el de la Unidad que abarca lo Universal»<sup>19</sup>.

#### NOTAS DEL CAPÍTULO I

1. Varias ediciones ponen este título en forma abreviada: *Discurso acerca de la pintura* 畫語錄. Monje Calabaza Amarga 苦瓜和尚 es uno de los numerosos apodos que había elegido Shitao para denominarse a sí mismo. El término «discurso» 語錄 designaba en su origen una forma peculiar de la literatura búdica Chan: se trataba de notas tomadas por los discípulos a partir de la enseñanza oral de un maestro. Su uso data de las escuelas budistas Chan de la época Tang (618-907) y fue retomado después por los ensayistas neoconfucianos de la época Song (960-1279).

Dada la formación búdica de Shitao, el término puede contener una especie de reminiscencia y de homenaje a los maestros del budismo Tang, pero por lo demás no convendría ir más lejos en esta comparación, pues el estudio hecho por Shitao es una síntesis magistral redactada directamente por el autor en la lengua literaria más densa y abstrusa y no tiene, por lo tanto, nada en común en su estructura y en su forma con las notas en lenguaje vulgar de las recopilaciones de comentarios búdicos de la época Tang. Por otra parte, la analogía del título con los ensayos neoconfucianos es probablemente deliberada: permite al autor indicar desde un comienzo la naturaleza esencialmente filosófica y no sólo pictórica de su obra. Este título, más en consonancia con la ambición profunda de Shitao que el más modesto y limitado *Manual de pintura* 畫譜, puede venir en apoyo de la tesis de que el *Discurso* constituye, al parecer, una versión hecha después del *Tratado* y con mayor detenimiento (acerca de esta cuestión véase *infra*, Anexo IC).

2. «La más remota Antigüedad» 太古: se trata de ese estado natural anterior a la historia y a todo fenómeno de civilización, tal y como lo describen los taoístas, cuando la unidad primordial y la espontaneidad absolutas no habían sido aún mermaidas ni adulteradas por la organización social y política, las artes y todos los demás fenómenos de cultura (véase *infra*, la nota 5).

3. Reglas 法: este término lo emplea Shitao constantemente a diferentes niveles. Unas veces es un concepto abstracto de carácter absoluto, la Regla por excelencia, otras se refiere a diversos métodos técnicos concretos de aplicación.

4. La Suprema Simplicidad 太朴: expresión taoísta. El sentido original de la palabra es el de un pedazo de madera en bruto, no tallado; simplicidad absoluta, es decir, pura virtualidad que encierra todas las posibilidades por no haber sido aún mutilado para convertirse en la expresión limitada y especializada de una de ellas. Zhuang Zi describe, por ejemplo, como procedió Lie Zi para reconquistar ese estado de unidad y de simplicidad primordiales: «Durante tres años permaneció encerrado, realizando labores domésticas para su mujer y sirviendo a los cerdos su alimento como si de hombres se tratara; se hizo indiferente a todo y eliminó todo ornamento para recuperar la simplicidad» 三年不出。為其妻爨。食豕如食人。於事無與親。彫琢復朴 (莊子 cap. 7 應帝王). Lao Zi define así la naturaleza y los poderes de ese estado: «El Camino en su permanencia se mantiene innominado, y lo más ínfimo de su simplicidad es más extenso aún que todo el universo» (cap. 32 道常無名。樸雖小。天下莫能臣。)... «Controlo (a los diez mil seres) por medio de la simplicidad elemental de lo Innominado. En la simplicidad elemental de lo Innominado, no hay cabida para los deseos; en esa ausencia de deseos todo es paz, y el Universo avanza por sí mismo en la Rectitud» (cap. 37 吾將鎮之以無名之樸。無名之樸亦將無慾。不欲以靜。天下將自正。)

5. En cuanto la Suprema Simplicidad se divide, se establece la regla. De nuevo, el origen de esta proposición es taoísta: para Lao Zi «cuando la Simplicidad se divide, se convierte en instrumento, y el Santo que lo utiliza, gobierna a los hombres» (cap. 28 樸一散自為器。聖人用之則為官長).

La imagen concreta que sugieren los términos es la de un pedazo de madera en bruto (樸), materia prima cuya integridad es vilada al tallarlo para convertirlo en un utensilio (器) particular; la virtud pura se convierte en acto, es decir, pierde a la vez su espontaneidad y su unicidad universal, y adquiere un destino funcional preciso que conlleva un modo de empleo y por lo tanto, una codificación. Zhuang Zi recoge la misma noción (cap. 9: 馬蹄: 殘樸以為器 «la Simplicidad prístina, batida en brecha, se convierte

en utensilio»), pero insistiendo más explícitamente en el aspecto negativo y destructor de esta transformación; señalemos que el término «utensilio» o «recipiente» tiene por sí mismo cierta connotación peyorativa; así el famoso aforismo de Confucio 君子不器 «el hombre de bien no es un utensilio» quiere decir que sus aptitudes no están encerradas en los límites exclusivos de cierto uso especializado, y su receptividad no está, como la de una vasija, limitada a cierta capacidad o cabida determinada: Todo el capítulo «Ma Ti» 馬蹄 de Zhuang Zi es una requisitoria filosófica contra la civilización, que es presentada como una violencia contra natura: al desaparecer el estado natural, el estado de civilización aparece como el reino del artificio: artificio de las reglas morales, de las reglas sociales, estéticas, etc. Lo que conocemos del pensamiento taoísta por los textos de Lao Zi y Zhuang Zi representa en gran medida la aplicación de este pensamiento al problema de la política; el ensayo de Shitao podría ser considerado como otra aplicación de esas mismas premisas filosóficas fundamentales, pero en el dominio del Arte de la Política o Estética son fenómenos de una humanidad venida a menos, en cierto modo; es decir, que habiendo perdido la Espontaneidad, sus diversas manifestaciones no pueden ya realizarse más que a través del aparato de diversos conjuntos y reglas; estas reglas le parecen al vulgo un formalismo limitador que debe soportarse; pero corresponde al Santo —ya sea el Soberano verdadero o el Pintor verdadero— es decir, al Creador, prescindir del aparato de las reglas formales al ser de nuevo consciente de su origen prístino, lo que le hace poseedor de la Regla suprema, la cual no sólo no lo sojuzga sino que, por el contrario, es en sus manos un instrumento de creación con posibilidades de adaptación ilimitadas y universales.

6. El Trazo Único de Pincel (一畫): Este concepto es una creación de Shitao y tiene especial importancia, pues cristaliza la originalidad de su pensamiento y es la clave de arco de todo su sistema.

En la introducción, ya habíamos señalado que el pensamiento filosófico, aunque siempre subyacente en todo discurso de los tratados de pintura, no es nunca, sin embargo, el objeto específico y exclusivo. Por el contrario, la primera originalidad de Shitao es el haber situado deliberadamente todo su ensayo sólo a nivel filosófico, eliminando toda referencia al contexto concreto de la Historia del Arte, de las obras, de las personas y de las recetas técnicas. Su segunda originalidad es haber presentado este pensamiento filosófico no en la forma —tan en boga desde la época Ming— de una colección de aforismos discontinuos, sino organizado en un *sistema sintético*.

Como el concepto del «Trazo Único de Pincel» constituye a la vez el centro orgánico y el hilo conductor del sistema, es importante que nos

detengamos muy especialmente a comentarlo. Y nuestro deseo no es tanto proponer una definición (parafraseando a Lao Zi cuando habla del Tao 道, nos inclináramos a afirmar que el Trazo Único de Pincel que pudiera definirse, no sería el Trazo Único de Pincel), como indicar las diferentes orientaciones o sugerencias que este concepto puede imprimir simultáneamente en el pensamiento. Dichas sugerencias se hacen a diversos niveles que, para mayor facilidad, nos vemos obligados a evocar de manera analítica y sucesiva; pero al leer el texto de Shitao es importante aprehender *conjuntamente* estas diversas nociones para permitir que el concepto conserve toda su riqueza paradójica y su dinamismo de desarrollo con orientaciones múltiples.

La paradoja esencial de este concepto es que tiene como punto de partida un significado concreto y técnico de una sencillez casi irrisoria, y que a la vez el empleo que se hace de él lo carga de un conjunto de referencias que nos conducen a los principios fundamentales más abstrusos de la filosofía y de la cosmología antiguas chinas.

A. A nivel técnico: El primer significado de la expresión 一畫 es el de «un trazo de pincel» («uno solo» o «un simple trazo de pincel»), es decir, según la definición clásica —que por otra parte entra en el significado—, la forma obtenida por el pincel de una sola pincelada hasta su interrupción (véase, por ejemplo, Guo Xi 郭熙: 林泉高致 cap. 畫訣: 以筆引而去之。謂之畫。). Este trazo simple es de hecho la forma más elemental de que dispone el lenguaje plástico, pues todas las demás no son en realidad más que variantes y combinaciones más o menos complejas. Si Shitao elige una noción de tan desconcertante simplicidad para que sirva de base a una especulación filosófica que va a abarcar lo universal, es porque eso corresponde a la paradoja del pensamiento taoísta según la cual es precisamente lo simple, lo fácil, lo concreto, lo infinitamente pequeño y lo infinitamente humilde lo que constituye la base y la fuente de la omnipotencia del Sabio, del dominio universal de los fenómenos, de la comprensión de lo más complejo y lo más abstracto. (A este respecto, véase *infra* la nota 11).

A este nivel elemental, la expresión es clara y no presenta ninguna dificultad: 一畫 (como su sinónimo 一筆) siempre ha tenido en el lenguaje de los pintores, así como en la lengua corriente, el sentido concreto y sin misterio de un simple trazo de pincel, es decir, un segmento de línea pintado de una sola vez, sin prolongación, comprendido entre el toque inicial y el toque final del pincel. Y el que Shitao, al adoptar este término, desee conservarle *también* esta interpretación es atestiguado en varios lugares por el

contexto. Véase en este mismo capítulo I, más adelante: «por lejos que uno vaya, por alto que suba, ha de comenzar por un simple paso» 行遠登高。悉起膚寸 más explícitamente todavía, en el capítulo VI: «el Trazo Único de Pincel es ante todo ese primer paso elemental para el que va a iniciarse en la caligrafía y la pintura» 一畫者字畫下手之淺近功夫也。

B. Aspecto estético de la noción: El aspecto simple y elemental del trazo de pincel que hemos recordado más arriba no debe inducirnos al error en cuanto a la importancia única y al papel privilegiado que ese mismo trazo de pincel desempeña en la pintura china; si es bien cierto afirmar que constituye el primer ejercicio del niño que aprende a escribir, del principiante que aprende a pintar, es también la piedra de toque definitiva de la maestría de un pintor o de un calígrafo consumado; punto de partida de la pintura y de la caligrafía, en su culminación termina por reunir en sí todas las dificultades y los secretos de estas dos disciplinas; con sus posibilidades casi ilimitadas de matices y de variantes, es el medio de expresión casi exclusivo de la pintura, la cual no existe sino en función de su grafismo (esa es la razón, por lo demás, de que desde la época Yuan, para designar el trabajo de pintor, los letrados prefieran emplear el vocablo «escribir» 寫 en vez de «pintar» 畫). El nombre mismo de «pintura» se niega a toda obra que se realice sin el trazo de pincel, por grande que sea su encanto o las habilidades técnicas empleadas (así, las pinturas realizadas directamente en color 沒骨畫, la técnica de «tinta salpicada» 潑墨, o hechas con el dedo 指頭畫, o las primeras pinturas al óleo llegadas de Occidente, que fueron consideradas heterodoxas por los críticos, sólo podían despertar eventualmente una curiosidad mezclada de extrañeza, pero no pretender al título y a la dignidad de «pintura» en el sentido estricto del término). Véase *infra*, capítulo V, nota 1.

Así pues, el trazo de pincel no es sólo el primer balbuceo del lenguaje pictórico, es también el quid de la cuestión; basta un solo trazo de pincel para revelar la mano de un maestro; mil ingeniosos trazos de pincel no conseguirían disimular un trazo malogrado, del mismo modo que una orquesta no podría ahogar la falsa nota de una trompa; piedra de toque o escollo, el trazo de pincel de la pintura china reúne en sí todas las formas, las metamorfosis, las sutilidades y las dificultades de este arte. (Y esa es, por otra parte, la razón de que el crítico chino, cuando se halla ante una obra que debe identificar, emite primero, al revés que el crítico occidental, un juicio subjetivo de la calidad del trazo de pincel, antes de pasar a examinar criterios materiales y objetivos).

De ese papel primordial que asume respecto de las técnicas y de las formas, se deduce por fuerza que el trazo de pincel va a desempeñar también un papel esencial en lo estético; en efecto, el trazo de pincel se considera el canal privilegiado por el que se expresa «el ritmo espiritual» 氣韻 (cuya expresión, como es sabido, constituye el límite absoluto hacia el que tiende toda pintura). Por ello, la noción rebasa ampliamente el marco de la técnica: el trazo de pincel aparece como el único intermediario capaz de transmitir la visión del espíritu en el universo de las formas.

Así, en la época Song, Guo Ruoxu 郭若虛, al glosar unas palabras de Zhang Yanyuan 張彥遠, analiza la noción de «pintura hecha de una sola pincelada», 一筆畫 y en ese pasaje hallamos algo semejante a un primer enfoque del Trazo Único de Pincel, considerado sólo desde un punto de vista estético:

«Cuando Zhang Yanyuan afirmaba que sólo Wang Xianzhi y Lu Tanwei eran capaces de caligrafiar y de pintar, respectivamente, con una sola pincelada, no quería decir con esto que un texto entero o la forma completa de una cosa se reprodujeran con un solo y único trazo, sino que, desde el comienzo hasta el fin, el pincel realizaba todos sus movimientos bajo un mismo control, sin que se interrumpiera el influjo de la mente; así la motivación espiritual precedía al pincel, y el pincel evolucionaba en la esfera de esta motivación espiritual, de forma que, una vez terminada la pintura, la intención que la había motivado se hallaba encarnada en ella, pues las formas correspondían a la plenitud del contenido espiritual; cumplidas tales condiciones, es preciso además que el espíritu se destaque, pero con intención bien determinada, gracias a lo cual la inspiración podrá ser inagotable, y el pincel trabajará sin trabas. 故愛賓稱王獻之能為一筆書。陸探微能為一筆劃。無適一篇之文。一物之象。而能以一筆可就也。乃是自始及終。筆有朝揖。連綿相屬。氣脈不斷。所以意存筆先。筆周意內。畫盡意在。象應神全。夫內自足。然後神閑意定。則思不竭而筆不困也。（圖畫見聞志，cap. 論用筆得失。）

C. Dimensión filosófica de la noción «el único»: El trazo de pincel, al que Shitao va a atribuir un alcance universal para fundamentar su sistema filosófico de la pintura, no es únicamente «un solo» o «un simple trazo de pincel»: es «el Trazo Único de Pincel». Al tiempo que reduce la actividad pictórica a su expresión concreta más simple, la eleva a su punto más alto de universalidad abstracta, y lo logra precisamente gracias a la ambivalencia del término Yi (—), que no sólo significa

«uno», sino también «el Uno Absoluto» de la cosmología del Libro de las Mutaciones y la filosofía taoísta.

a) «el Uno» del taoísmo expresa lo Absoluto en su estado inefable, anterior a todos los fenómenos; la creación se realiza por el doble movimiento de la división del Uno y de la síntesis de los términos así producidos; de sus metamorfosis sucesivas resulta la infinidad de las criaturas; es lo que primeramente encontramos expresados en Lao Zi 老子, pero de una manera todavía abstracta y oscura. «El Uno es el origen de lo innumerable y el elemento esencial de las criaturas» 一數之始。物之極。 «El Dao engendra el Uno, el Uno engendra el Dos, el Dos engendra el tres, el Tres engendra la infinidad de las criaturas» (cap. 42: 道生一。一生二。二生三。三生萬物。). Nociones que la tradición ulterior recoge y expone de una manera más explícita: «El Uno es el origen de la infinidad de las criaturas, es el Dao en su forma absoluta» (淮南子, 詮言: 一。萬物之本也。無敵之道。). «El Uno es el origen primordial en el que se basa el Dao; su división produce el Cielo y la Tierra; la metamorfosis de éstos forma después la infinidad de las criaturas» (說文解字: 一。惟初大始。道立於一。造分天地。化成萬物。)(Señalamos además que en el mismo 說文, la etimología supuesta del ideograma 天 «Cielo» asocia de nuevo de manera típica la noción de Uno a lo Absoluto: 天 significa extrema altura que nada pueda sobrepasar; este ideograma proviene de la asociación de uno (一) y de grande (大) 至高無上。從一大。(a decir verdad, esta etimología es algo caprichosa, pero nos interesa en este caso como documento filosófico).

b) El 一畫 de la cosmología: Los sesenta y cuatro hexagramas del Libro de las Mutaciones 易經 que dan cuenta de la multiplicidad de los fenómenos, son el producto de las combinaciones de ocho trigramas 八卦; estos trigramas están compuesto por dos términos (-) u (--), el segundo de los cuales es solamente, en realidad, una variante obtenida a partir del primero; este primer emblema fundamental (cuya metamorfosis, síntesis y combinaciones sucesivas van a expresar las diversidad de los fenómenos) encarna por sí mismo en su soledad original, anterior a toda división o combinación, lo Absoluto indeterminado, la pura virtualidad. Y está representado por una raya (一), lo que en chino se llama precisamente «un simple trazo» 一畫.

c) «El Trazo Único de Pincel» de Shitao: La originalidad esencial de Shitao no está tanto en la formulación de dicho concepto como en su uti-

lización y su aplicación a la pintura. Las doctrinas clásicas de la caligrafía y de la pintura habían visto en los trigramas y los hexagramas del *Libro de las Mutaciones* el origen primero y mítico de la escritura y de la pintura; pero esto se enunciaba en forma de teoría abstracta. Shitao va más lejos: asimila literalmente el simple trazo fundamental del *Libro de las Mutaciones* con la primera pincelada por la que comienza toda pintura, y cuyas formas plásticas más complejas no son sino las variantes y las combinaciones o, más exactamente, las determinaciones variables (pues el simple trazo es lo Indeterminado). Dado que la pintura, así como los símbolos del *Libro de las Mutaciones*, es una forma de creación del Universo, Shitao puede atribuir al Trazo Único de Pincel tanto las virtudes de ese primer trazo que da origen a los trigramas, como las del Uno taoísta: «El Trazo Único de Pincel es el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos» (cap. I, infra: 一畫者眾有之本。萬象之根).

Lao Zi ya subrayaba la paradoja del «Uno» que, por una parte, es sólo el más pequeño de los números, lo poco opuesto a la abundancia, pero por otra parte, es también lo Absoluto: «lo poco obtiene, lo numeroso pierde, por eso el Santo se atiene al Uno, clave de todo el Universo» (cap. 22: 少則得。多則惑。是以聖人抱一為天下式。).

Asimismo, Shitao reduce la pintura a su forma más elemental y humilde: un simple trazo de pincel; pero un simple trazo de pincel es también el Trazo Único de Pincel, medida universal de la infinidad de las formas, denominador común y clave de toda creación.

Shitao no ha hallado esta paradoja solamente en el pensamiento taoísta, sino que le fue transmitida de manera más cercana aún por las enseñanzas del budismo Chan —heredero del taoísmo— impartidas por su maestro Benyue 本月禪師. Así, entre las preguntas y las respuestas de que se componía la enseñanza del maestro, había las siguientes: «¿Qué es la simple palabra yi (一) reducida a un solo trazo, sin ninguna añadidura? Tal cual es, su contenido y su forma están ya totalmente desarrollados» (Véase Yu, pag. 88 一字不加畫是什麼字。文彩已彰。).

Finalmente, en la última frase de este primer capítulo, Shitao vuelve a referirse a la tradición confuciana citando la famosa frase de las *Analec-tas de Confucio*: «Mi camino es el del Uno que abarca lo Universal», como para señalar mejor aún que este concepto, que vendrá a expresar todas las facetas de la creación pictórica, se nutre de las diversas corrientes del pensamiento chino, reconciliadas al fin en el retorno a la unidad de su fuente primordial.

Así, mediante el concepto del Uno, Shitao constituye un principio sincrético recuperando los datos fundamentales de la filosofía china, y aplica este principio a la pintura, en la que viene a identificarse con una noción de origen técnico y estético. Por eso, evidentemente, sería imposible dar una «definición» del Trazo Único de Pincel, pues no es tanto un concepto como un encuentro activo de nociones que pertenecen a órdenes diferentes. Su riqueza y su eficacia provienen del hecho de que no podría ser encerrado en los límites estáticos de una definición, ya que se mueve simultáneamente en diversos planos y en direcciones opuestas. Nuestra tarea había de limitarse a indicar cuáles son, en esos diversos niveles, los diferentes puntos de partida que este haz dinámico de sugerencias puede imprimir en la mente.

7. En una edad en la que ya imperaba el academicismo ecléctico, según cuyos principios la pintura sólo podía basarse en el estudio enciclopédico y la imitación de los Antiguos, no es la menor originalidad de Shitao el haber reafirmado en varias ocasiones y con particular vigor, la base exclusivamente individual de toda creación pictórica. A este respecto, nos referimos al texto y a las notas del capítulo V «La Transformación», que tratan la cuestión de manera más específica.

8. «La ausencia de Reglas engendra la Regla» y la Regla así obtenida abarca la multiplicidad de las reglas 以無法生有法。以有法貫眾法。Es el no haber 無 el que engendra el haber 有 y el haber a su vez controla lo múltiple; en cuanto al origen taoísta de ese pensamiento, véase *Lao Zi*, cap. 40: «todo en este mundo es engendrado por el haber, el cual es engendrado por el no haber» 天下萬物生於有。有生於無。

En la introducción al «Jardín del Grano de Mostaza» 芥子園畫傳 hallamos la siguiente proposición acerca del problema de las reglas: «la posesión de la regla en su plenitud equivale a la ausencia de reglas (—), pero quien desea prescindir de ellas, debe primeramente poseerlas». 有法之極歸於無法 (...) 然後無法。必先有法。 Proposición de carácter más técnico que filosófico, y que encierra esta verdad universal de todas las disciplinas y es que quien las practica, no se libera de las reglas sino al término de un largo entrenamiento que le confiere su completo dominio.

La época Qing 清, como es sabido, es, en la pintura, una época académica y dogmática; como reacción a ello produjo la manifestación continua de personalidades individualistas que se interrogaban constantemente sobre la naturaleza de las reglas y trataban de hallar de nuevo su espíritu para poner

en tela de juicio, con mayor conocimiento, el artificio formal de la letra. Así un autor, en época algo posterior a la de Shitao, habla de «la regla sin reglas», cuyas conclusiones pictóricas, desconcertantes e incomprensibles para el vulgo, van mucho más allá de todo lo que puede alcanzar la ponderación académica: «Hay una clase de pintura que, a primera vista, parece ofrecer sólo un caos brutal e incoherente; pero al mirarla más de cerca, se observa que está toda llena de «ritmo espiritual» y del «movimiento de la vida», y se descubre en ella un sabor inagotable: tal es la obra de la regla sin reglas. Sólo el artista dotado de un genio natural de altos vuelos y armado de una cultura intelectual penetrante puede metamorfosear la pintura hasta ese punto (...) que espíritus más superficiales no podrían ni soñar con alcanzar» 有一種畫。初入眼時。粗服亂頭。不守繩墨。細視之則氣韻生動。尋味無窮。是為非法之法。唯其天資高邁。學力精到。乃能變化至此 (...) 淺學焉能夢到。(Wang Yu 王昱：東莊論畫, en *Congkan*, pag. 260).

Estas interrogaciones sobre el problema de las reglas continúan hasta finales de la época Qing y hallan, o bien respuestas moderadas del estilo de: «no se puede tener reglas ni carecer de ellas; lo que hace falta es no tener reglas absolutas» (Zheng Ji, en *Congkan*, pag. 555), o bien el rechazo absoluto de toda regla formal, pues como la creación artística sólo depende del impulso interior del pintor, «la pintura fundamentalmente no tiene reglas y no puede aprenderse, consiste sólo en la expresión de los impulsos del corazón, y nada más» 畫本無法。亦不可學。寫胸中之趣而已。(Dai Xi 戴熙：習苦齋畫絮, en *Leibian*, pag. 995).

9. La pintura emana del intelecto 夫畫者從於心者也. La palabra 心 significa literalmente «el corazón», pero en el pensamiento chino este término no tiene la resonancia esencialmente afectiva que posee entre nosotros; designa ante todo el lugar de la actividad espiritual e intelectual, así como de todas las fuerzas conscientes.

Shitao, en este caso, se limita a tomar uno de los axiomas más antiguos y más esenciales de la pintura china, que encontramos constantemente reafirmado y en términos casi idénticos en los diversos tratados de todas las épocas.

Al contrario que el artesano, el cual se contenta con reproducir apariencias formales exteriores, el pintor propiamente dicho, es decir, el letrado, transcribe el contenido de su «corazón». El primer problema de la creación pictórica no es, pues, técnico y ni siquiera estético: es un problema ético y filosófico. Pintar es difícil antes de pintar. El primer trabajo del pintor es desarrollar en él esa fuente interior del corazón (como lo expresa Zhang Zhao

張璪 en su respuesta, que se ha hecho clásica, a los que le preguntaban el origen de sus obras de arte: «fuera, soy discípulo del Creador; dentro, capto la fuente de mi corazón» (Véase *Lidai*, vol. 10: 外師造化。內得心源); la ejecución material de la pintura no plantea entonces más problemas, es sólo la consecuencia natural y lógica de esa visión espiritual que la precede. Como dice otro autor: «no se captan los objetos con la percepción de los sentidos: están encerrados en el habitáculo del alma; por eso la mano no hace más que responder a lo que el pintor ha captado en su corazón» 物在靈府不在耳目。故得於心應乎於手。 (Fu Zai 符載: , citado en *Leibian*, pag. 20) o también: «Zhang no hacía más que transmitir a su mano lo que él había captado en su corazón, y la ejecución se producía por sí misma de manera muy natural, sin que él fuera consciente siquiera» 張但得於心。傳於手。亦不自知其然而然也。 (Bai Juyi 白居易, 畫記, citado en *Leibian*, pag. 25).

Es sabido que el valor supremo de la pintura reside en su capacidad de transmitir el influjo espiritual 氣, o ritmo espiritual 氣韻. Ahora bien, esta capacidad no depende de la ejecución técnica o plástica, sino del corazón que la precede y la guía. «El influjo espiritual es producido por el pincel cuando sus movimientos siguen al corazón» 氣者。筆隨心運 (Jing Hao 荆浩: 筆法記, en *Congkan*, pag. 8). «El ritmo espiritual de la pintura nace del libre impulso del corazón 凡氣韻本乎游心 (Guo Ruoxu 郭若虛: 圖畫見聞志, cap. '論用筆得失), y en el mismo capítulo, Guo Ruoxu habla de la pintura como de una «huella dejada por el corazón» 心印, haciendo extensivas a la pintura las teorías de la caligrafía, las cuales recogen, al respecto, los conceptos fundamentales de las teorías de la creación literaria. Por lo demás, tanto si se trata de literatura como de caligrafía o de pintura, a cierto nivel de las teorías nos hallamos, en realidad, ante una filosofía del Acto, que se basa esencialmente en el pensamiento taoísta. Así, según Zhang Zi, en el famoso apólogo del carnicero del Príncipe Wenghui (al que aún habremos de referirnos más adelante), dicho carnicero consigue descuartizar en un abrir y cerrar de ojos, con la mayor facilidad, un buey entero, sin emplear siquiera la hoja de su cuchillo, de manera que ésta, después de que descuartizara millares de bueyes durante diez y nueve años de trabajo, estaba aún tan afilada como el primer día; su maravillosa habilidad se debía a que concentraba su mente en el principio del buey y de su descuartizamiento, de tal forma que la ejecución material se realizaba a continuación sin esfuerzo, pues la mano sigue a la mente, ya que la realidad concreta del buey y de su descuartizamiento había quedado como obliterada por la visión del espíritu y enteramente sometida a ella. A la frase del carnicero que al hablar del buey dice: «lo hallo en mi

mente y ya no necesito mirarlo con los ojos» 以神遇而不以目視 cap. 3 養生, responde como un eco la frase citada más arriba acerca del pintor para el que «los objetos están encerrados en el habitáculo del alma y ya no se hallan sometidos a las percepciones de los sentidos» 物在靈府。不在耳目。

Asimismo, el enunciado clásico que encontramos con mayor frecuencia en los tratados de pintura: «lo que el corazón ha captado la mano lo reproduce como eco» 得於心。應於手 no es más que la transposición literal de una frase de Zhuang Zi: «lo que la mano realiza responde a lo que dicta el corazón» 得之於手而應於心 cap. 13 天道, la cual se halla en un apólogo similar, el del carretero que fabricaba a su gusto ruedas perfectas con tal habilidad que no podía enseñar a hacerlo a ningún aprendiz, ni siquiera a su hijo, precisamente porque esa habilidad no se debía a la técnica, sino que era una operación del espíritu.

10. En esa enumeración, Shitao menciona explícitamente los diferentes géneros pictóricos, con el fin de subrayar mejor el carácter universal del Trazo Único de Pincel, que no concierne sólo a las formas más elevadas de la pintura (el paisaje), sino también a sus categorías inferiores (los personajes, los animales y las obras de arquitectura).

En la época Tang, Zhang Yanyuan distinguía ya dos categorías de temas: en un nivel inferior, las obras de arquitectura, los utensilios y otros accesorios inanimados, que, al no poder poseer el «movimiento de la vida» 生動 ni el «ritmo espiritual» 氣韻 sólo requerían del pintor la expresión correcta de su apariencia formal; en el nivel superior, los personajes respecto de los cuales se plantea el problema por excelencia de la pintura, es decir, la expresión del ritmo espiritual y del movimiento de la vida (*Lidai*, cap. 論畫六法).

En la dinastía Song se culmina la evolución que fue substituyendo progresivamente a los personajes por el paisaje como objeto esencial de la creación pictórica. La distinción hecha por Zhang Yanyuan subsiste en principio (sigue distinguiéndose el tema superior, que permite expresar el ritmo espiritual, del tema inferior que sólo requiere reflejar con suficiente semejanza las formas exteriores), pero la distinción cambia de objeto: la categoría superior se atribuye exclusivamente al paisaje, mientras que en la categoría inferior se coloca a los personajes y a los animales en el mismo plano que las obras arquitectónicas y los objetos inanimados. Esto se expresa muy claramente, por ejemplo, en el famoso texto de Su Dongpo (蘇東坡：淨因院畫記) que establece la distinción entre «la forma constante» y el «principio constante» (常形，常理), cuya expresión está al alcance de cualquier artesano meticuloso, capaz de reproducir la evidencia objetiva de sus sentidos. El «principio constante», por el contrario,

engloba las montañas, las piedras, los bambúes, los árboles, las aguas, las nubes, es decir, todos los elementos del paisaje; para éstos no existe arquetipos formales objetivos, su esencia es imponderable y sólo el letrado tiene el privilegio de captarla. (Muy bien comentado por Lian An, un letrado de comienzos de la época Ming, 練安：金川玉屑集 citado en Leibian. Hago alusión de nuevo a este comentario en la nota 7 del cap. III, *infra*).

La misma idea se halla en Mi Fu: los personajes y los animales sólo exigen del pintor que tenga la habilidad técnica de reproducir su parecido formal, mientras que el paisaje, categoría superior, apela a los recursos espirituales del pintor (畫史：大底牛馬人物一模便似。山水摹皆不成。山水心匠自得處高也。). Esta distinción radical entre los objetos «de forma determinada» 有定形 que pertenecen al orden inferior de la tecnicidad y del parecido formal, y los elementos del paisaje, sin forma determinada, que son del orden superior de la «expresión espiritual» 傳神 ejerció la influencia más duradera: vemos que persiste en algunos autores hasta el final de la época Qing (véase, por ejemplo, Dai Xi 戴熙：習苦齋畫絮：物有定形。石無定形。有形者有似。無形者無似。無似何畫。畫其神耳。).

Sin embargo, esta actitud no es universal; a la frase de Shitao que suprime estas categorías y hace depender toda expresión pictórica, cualquiera que sea su tema, de la común medida espiritual básica del Trazo único de Pincel podemos hallarle una especie de precedente en estas palabras de Deng Chun: «¿qué amplio es el campo de la pintura! Abarca todo lo que existe en el mundo; mediante el pincel y el pensamiento apura todos los aspectos de cada cosa. Y si la pintura puede apurar de este modo todos estos aspectos, es por la sola virtud de una regla única ¿y cuál es esta regla única? Es transmitir el alma. El vulgo cree que sólo los hombres tienen alma e ignora que las cosas inanimadas también la tienen» (...) 畫之為用大矣。盈天地間者萬物。悉皆含毫運思。曲盡其態。而所以能曲盡者。止一法耳。一者何也。曰。傳神而已矣。世徒知人之有神。而不知物之有神 (Deng Chun Chun 鄧椿：畫繼，雜說，論遠).

11. »Por lejos que uno vaya, por alto que suba ha de comenzar por un simple paso» 行遠登高。悉起膚寸； Comparen en el «Medio Invariable» 中庸：«el camino del hombre de bien puede compararse con el viaje a un lugar lejano: hay que partir de lo más cercano; puede compararse con una ascensión a las cumbres: hay que comenzar de abajo» 君子之道辟如行遠。必自邇。辟如登高。必自卑。 Máxima semejante en *Lao Zi*: «Una torre de nueve pisos se alza a partir de un montículo de tierra; un viaje de mil li comienza a vuestros pies» 九層之臺起於累土。千里之行始於足下。(老子，cap. 64).

En el caso dado, el primer paso es el Trazo Único de Pincel considerado en su aspecto concreto, es decir, uno solo, un simple trazo de pincel con todo lo irrisoriamente fácil o elemental que esta noción contiene. Hallamos aquí la paradoja taoísta que ve en lo más superficial y lo más inmediato la verdadera puerta de los misterios más profundos; la clave de todas las dificultades está en la humilde facilidad desdeñada por los incrédulos. «El sabio nunca emprende grandes cosas, lo que le permite realizarlas; resuelve la dificultad tomándola por su lado fácil, emprende las grandes obras a partir de sus elementos ínfimos» 聖人終不為大。故能成其大。圖難於其易。為大於其細 (老子, cap. 63).

12. »Lo lejano más inaccesible» 鴻濛之外. La expresión 鴻濛 se emplea en el *Huainanzi* 淮南子 (倣真訓), y el comentario de Gao You 高誘 la define así: «las extensiones salvajes del Este, por donde sale el sol» 鴻濛。東方之野。日所出。Se trata de un más allá (外), del punto de donde sale el sol, por lo tanto, de lo lejano más inaccesible.

Por otra parte, el *Diccionario Kang Xi* 康熙字典 define 鴻濛 como «soplo primordial» 元氣. Esta acepción también es posible en el caso dado (véase la nota de Zhu, pags.5-6, nota 13).

13. »... y de diez millones de pinceladas no hay ninguna cuyo comienzo y cuyo término no residan finalmente en ese Trazo Único de Pincel». Compárese con proposiciones parecidas acerca del valor y la importancia de una sola pincelada hechas por dos autores del siglo XVII: «Lo que en Wu Zhen resulta inigualable es su capacidad de hacer contener diez mil pinceladas en una sola» 仲圭所不可及者。以其一筆而藏萬筆也。(Colofón citado por Yun Xiang 惲向: 玉几山房畫外錄; véase *Meishu*, vol 8, pag. 137). «Pintar mil o diez mil pinceladas es fácil; el caso está en saber la dificultad que se halla en una sola pincelada» 千筆萬筆易。當知一筆之難。(Da Chongguang 笈重光, en *Meishu*, vol. 1, pag. 25).

14. »Reproducir en miniatura una entidad mayor sin pérdida alguna» 具體而微. La expresión ha sido tomada de *Meng Zi* 孟子, el cual, hablando de los discípulos de Confucio, señala que algunos no habían retenido íntegramente más que una u otra virtud del Maestro, mientras que otros poseían «el conjunto de las virtudes de Confucio, pero en pequeño» 孟子, 公孫丑: 子夏。子游。子張。皆有聖人之一體。冉有。閔子。顏淵。則具體而微). En el texto de Shitao, la idea es que la pintura es, con relación al Universo, lo que el microcosmos al macrocosmos.

15. «siempre que en su mente se forme una visión clara» 意明, *Yi* 意 es un concepto muy importante de las teorías pictóricas y, como la mayor parte

de los términos relativos a los procesos intelectuales de la creación artística, se deriva de las teorías clásicas de la creación literaria, de las cuales había hecho la síntesis definitiva *El Corazón de la literatura y el cincelado de dragones Wen Xin Diao Long* 文心雕龍. Sería conveniente por lo tanto hacer un profundo estudio comparativo de estas dos disciplinas; esto deberá ser objeto de un trabajo ulterior. Contentémonos, pues, por el momento, con indicar esquemáticamente cómo el *yi* 意, se inserta en el proceso de creación literaria tal y como puede deducirse del *Wen Xin Diao Long*: en el «corazón» 心 (es decir, la mente) transcurre todo el proceso, su actividad es el «pensamiento» 思 que precede al encuentro con la «realidad objetiva» 物 del mundo exterior. Del encuentro del «pensamiento» con la «realidad objetiva» nace la «idea» 意, es decir, la intención de la obra; la fijación o el establecimiento de esta intención (立意, 定意) tiene como resultado final la ejecución material de la obra.

En la pintura, volvemos a hallar las mismas nociones: 意, es la intención la que precede a la ejecución; como dice el adagio clásico «la idea debe preceder al pincel» 意在筆先 (expresado por primera vez en esta forma en el tratado *山水論*, atribuido a Wang Wei 王維 retomado después constantemente por los autores de todas las épocas, a veces con alguna ligera variación de forma. 意存筆先. Esta «intención» o «idea» previa puede tomar acepciones bastante diversas, bien se trate, en el sentido más general, de una visión interior de la obra que realizar, o bien de una inspiración o de un verdadero tema, para cuya búsqueda el estímulo al que recurren con mayor frecuencia los pintores es la lectura de poemas. A esto se refiere por ejemplo, Guo Xi 郭熙 cuando habla de «ideas para pintar» 畫意; para otro autor, la «fijación de la idea» 立意 se reduce incluso esencialmente a una selección de hermosos versos clásicos (véase Kong Yanshi 孔衍棻: *石村畫訣*, cap. 立意, en *Congkan*, pag. 264); en un sentido aún más particular —pero que no habría que generalizar— puede designar una intención de carácter y de estilo (así Zheng Yi la interpreta como la «intención del pincel», es decir, la elección de un estilo particular, ya sea un carácter de «arcaísmo rudo», de «rareza», de «grácil delicadeza», etc, (véase *夢幻居畫學簡明* cap. 論意在 *Congkan*, pag. 554).

En todo caso, constituye la premisa indispensable de la ejecución pictórica; mientras que el espíritu debe estar absolutamente libre, ocioso y sin trabas (閒), la «idea», en cambio, debe estar firmemente determinada, fijada con claridad (定意, 立意, 意明); sólo en tales condiciones el pintor podrá tomar el pincel. «En pintura, hay que fijar ante todo la idea; si el pincel comienza a trabajar antes de que se haya fijado la idea, no habrá ninguna guía

interior, no habrá coordinación alguna entre la mano y la mente, y la obra estará condenada de antemano» 作畫須先立意。若先不能立意。而遽然下筆。則胸無主宰。手心相錯。斷無足取。(Zheng Ji 鄭績：夢幻居畫學簡明 cap. 論意, *Congkan*, pag. 554).

16. »muñeca suelta» 虛腕, literalmente: «muñeca vacía». El adjetivo «vacía» tiene en este caso un doble sentido. Se sabe por una parte el valor positivo que el pensamiento taoísta concede sobre todo a la virtud del vacío, que representa la plenitud de receptividad, y por lo tanto también de eficacia (véase, por ejemplo, las diferentes imágenes que ofrece Lao Zi: es el vacío del cubo el que permite utilizar la rueda; el vacío del cántaro el que lo hace útil; el vacío de puerta y de las ventanas el que permite el uso de la habitación, etc.).

La «muñeca vacía» por otra parte puede entenderse en la acepción técnica precisa de pintura con la mano levantada. Es sólo el carácter analítico de nuestro intelecto el que nos obliga a distinguir los dos niveles de interpretación: en chino se compenetran de una manera natural.

El trabajo con la mano levantada es una regla esencial de la técnica caligráfica y pictórica; se sabe que el pincel chino está formado por un mechón de pelo suave (los pelos duros son una solución de facilidad a la que sólo recurren los artistas mediocres, eludiendo de este modo las dificultades más importantes del dominio del trazo, pero renunciando con ello a sus más ricos recursos de expresión); la punta del pincel, blanda y sensible a la menor presión, produce un trazo más o menos fino, más o menos grueso, con una cantidad mayor o menor de tinta según la apoye más o menos la mano en el pael; la menor variación de altura en los movimientos de la mano se refleja en seguida por una variación del trazo en el papel; la solución más fácil para controlar estas variaciones es sin duda la de apoyarse firmemente en la mesa con el antebrazo, la muñeca o la base de la mano, y mover el pincel con lo alto de la mano y los dedos; así es fácil obtener la precisión y evitar los falsos movimientos.

Pero los verdaderos pintores y calígrafos prescriben esta solución de facilidad que priva a la pincelada de lo esencial de su fuerza: en el trabajo «con la mano levantada», por el contrario, la mano sobrevuela el papel sin apoyarse en nada; los movimientos del pincel no dependen ya de los dedos, sino de la muñeca: manos, dedos y pincel no forman más que una sola entidad, los dedos, apretados e inmóviles, agarran con firmeza su presa, de forma que el pincel es como la prolongación natural de todo el brazo; la fuerza que mueve el pincel parte del hombro y se transmite de un solo impulso hasta el papel, lo que da al menor trazo una incomparable concentración de energía.

Esta técnica es, desde luego, mucho más difícil: al estar suspendida la mano en el vacío, sus menores evoluciones deben ser controladas y apoyadas enteramente por la fuerza muscular de todo el brazo.

La diferencia de calidad del trazo (mezquina y pobre cuando la mano está apoyada y son los dedos los que manejan el pincel; libre y poderosa cuando los dedos sujetan con rigidez el pincel y los movimientos los realizan los giros de la muñeca, mantenida en el aire por la fuerza del brazo), en opinión del pintor chino, no es un simple fenómeno técnico; se trata en realidad de hacer pasar a la pintura el influjo del *qi* 氣, ese soplo que sería inútil tratar de definir en términos espirituales o físicos, pues las nociones de materia y de espíritu sólo se oponen, de hecho, por lo arbitrario de las clasificaciones analíticas occidentales.

Cuando el artista pinta con la mano levantada no tiene más contacto con la superficie que va a pintar que el de la punta de su pincel, sin ninguna mediación ni bifurcación. Por el contrario, si la muñeca se apoya en la mesa, dicho aflujo se debilita y, recuperado después mal que bien por la agilidad de los dedos, resulta parco y no alcanza su plenitud.

17. «y todo con naturalidad y sin forzar nada». Precepto perfectamente clásico: véase, por ejemplo, lo que dice Zhang Yanyuan: «la mano debe estar suelta y el espíritu libre, obrando por instinto y sin saber siquiera cómo...» 不滯於手。不凝於心。不知然而然。(Lidai, cap. 論顧陸張吳用筆).

18. «se captará la apariencia formal, así como el impulso interno (...) se pintarán como son al natural (...) se revelarán en su totalidad o se sugerirán por elipsis.» Esta larga enumeración no es gratuita. Tiene como finalidad una vez más evidenciar el carácter absoluto de la Regla del Trazo Único de Pincel, que no concierne sólo a las formas más elevadas de la pintura de carácter espiritual y abstracto, que era la predilecta de los letrados, sino a **todas las formas** de actividad pictórica, en todos los niveles, en todas sus variedades técnicas y estéticas.

取形-: captar la apariencia formal; xing 形 designa la apariencia formal o « semejanza » (形似). En la época arcaica se consideraba que ése era el objetivo de la pintura (véanse, por ejemplo, las diversas anécdotas de Han Fei Zi 韓非子 y los dichos similares de Zhang Heng 張衡). Con el desarrollo de la pintura de los letrados, el imperativo de « semejanza » cede su puesto a exigencias superiores de expresión del « ritmo espiritual » 氣韻 y de « comunión espiritual » 神會 con la esencia de las cosas, más allá de las apariencias externas.

A partir de este momento, podemos decir como Su Dongpo en un verso que se hizo famoso: «hablar de pintura desde el punto de vista de la

semejanza formal es una niñería» 論畫以形似。見於兒童鄰。Shitao piensa lo mismo, y lo dice, además, en una inscripción de pintura: «la caligrafía y la pintura no son disciplinas mediocres, pero el vulgo no ve en ellas más que una cuestión de semejanza formal»... 書畫非小道。世人形似耳。(véase Yu, pag. 72). No obstante, el captar la apariencia formal de las cosas forma parte de la actuación del pintor, y por humilde que sea su puesto en la escala de valores, tiene derecho a ser mencionada en esta enumeración que abarca todas las formas de la actividad pictórica.

用勢：Sbi 勢 designa las líneas de fuerza, el impulso general del paisaje, las grandes líneas de la composición (como ejemplo, véase Guo Xi 郭熙：林泉高致：«mirando de lejos lo que se va a pintar, se captan sus líneas de fuerza; mirándolo de cerca, se capta su substancia» 遠望之以取其勢。近看之以取其質。). La expresión «líneas de fuerza» es ya más profunda que la de las formas (形), pero en la jerarquía de valores está aún por debajo de los elementos de expresión espiritual.

En un autor de comienzos del siglo XVII hallamos una buena definición de estas diversas nociones, colocadas en orden creciente de importancia: «en lo referente al parecido de lo que se va a pintar, es menos importante captar la forma (形) que sus líneas de fuerza (勢), es menos importante captar el ritmo (韻) que su esencia (性). La forma está relacionada con el cuadrado, el círculo, el plano, etc. y puede ser reflejada enteramente por el pincel. Las líneas de fuerza consisten en una actitud general, movimiento circular o quebrado, orientación de conjunto; el pincel puede captarlas, pero no es preciso que las refleje por entero; debe comunicar el espíritu a la forma y dejar que se adivinen algunos elementos sobrentendidos» (...) 凡狀物者。得其形不若得其勢。得其勢不若得其韻。得其韻不若得其性。形者方圓平扁之類。可以筆取者也。勢者轉折趨向之類。可以筆取。不可以盡取。參以意象。必有筆所不到者焉。(Li Rihua 李日華：六硯齋筆記, citado en Leinian, pag. 134).

A partir de la época Ming, los pintores y los teóricos se interesaron cada vez más por los problemas de composición, y por ello fueron valorando aún más esa noción de «líneas de fuerza» que no sólo asegura la coordinación estructural, sino también espiritual de la pintura: «en las grandes pinturas de paisaje, hay que esforzarse ante todo por captar las líneas de fuerza. Si las líneas de fuerza de los bosques y de los árboles están bien reflejadas, cada uno de ellos tendrá claridad e impulso, a pesar de sus características singulares; si las líneas de fuerza de las piedras están bien reflejadas, por extraño que sea su aspecto no resultarán absurdas, por corriente que sean su apariencias no parecerán triviales; si las líneas de fuerza de las pendientes están bien

reflejadas, pese a sus intrincaciones no darán lugar a confusión alguna» 畫山水大幅務以得勢為主。山得勢雖縈紆高下。氣脈仍是貫串。林木得勢。雖參差向背不同。而各自條暢。石得勢雖奇怪而不失理。即平常亦不為庸。山坡得勢。雖交錯而自不繁亂。(Zhao Zuo 趙左, 畫學心印, citado en Leibian, pag. 759).

寫生 *Xiesheng*: «copiar del natural»: los documentos atestiguan que, desde las épocas más remotas, los pintores chinos practicaban sin cesar la copia del motivo. Acerca de esta cuestión, véase *infra*, cap. VIII, nota 10.

Desde el punto de vista de la terminología, el empleo de la expresión «*xiesheng*» 寫生 (que se utiliza todavía hoy en la lengua moderna con el mismo sentido) se remonta por lo menos a la época Song; véase Yu, pag. 20, nota 3: el pintor Zhao Chang, que tenía la costumbre de dar una vuelta todas las mañanas por su mirador y pintar lo que veía, se dio a sí mismo el sobrenombre de «Zhao Chang», el que copia del natural» 寫生趙昌.

運情: reflejar el carácter (la naturaleza, lo esencial) más que los «sentimientos» (情) *qing*, en efecto, se emplea a menudo en la lengua clásica en el sentido de «naturaleza real y profunda de las cosas». (Por ejemplo, en el cap. 天論 de *Xun Zi* 荀子, 故錯人而思天則失萬物之情, Liang Qixiong 梁啟雄 define 情 como 本性).

摹景: «reproducir la atmósfera». Sobre el sentido exacto y los diversos matices de la palabra *jing* 景, véase *infra*, cap. XI, nota 2.

顯露, 隱含: estas dos expresiones son antitéticas; la primera sugiere una representación completa y detallada del tema (del orden, por ejemplo, de la pintura minuciosa llamada *gongbi* 工筆); la segunda, una indicación elíptica y voluntariamente parcial del tema (como en la pintura llama *Xieyi* 寫意).

19. Cita de las *Analectas de Confucio*. Véase 論語, libro II, cap IV 里仁.