



ABRIR APARTADO 6 2ª PARTE

7. SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA UBICACION EN EL ESPACIO.

Una vez situados los orígenes de la pintura china y puestos de manifiesto los signos sociales, filosóficos y religiosos con los que convivieron las sociedades *Ming* y *Qing*, se van a presentar éstos mediante su ubicación en el espacio, comenzando primero por los conjuntos temáticos que mejor evidencian los signos de esas épocas tan especiales de la pintura.

7.1. SIGNOS TOPOGRAFICO-ESPACIALES.

El Diccionario de la Lengua Española define la topografía (del griego *tópos* y *grafía*), como el <<Arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno>> y como <<2. Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial>>. ¹ Así pues, los signos topográficos son los emanantes de dicha topografía. En el caso concreto de la pintura china *Ming* y *Qing* se van a contemplar únicamente según la segunda acepción; concretamente, en relación al conjunto de particularidades que presenta el terreno pictórico en su configuración superficial-espacial, estableciendo dos apartados principales: el de la extensión y el relativo a las tensiones originadas en ese espacio.

7.1.1. SEGUN LA EXTENSION.

En geometría, la **extensión** es la <<capacidad para ocupar una parte del espacio>>², donde el punto no tiene extensión. Y también la <<medida del espacio ocupado por un cuerpo>>³. Acercando estas explicaciones a la primera estructuración del signo topográfico en la pintura en cuestión, se deduce la necesidad de reparar en la ocupación del contenedor o soporte de las realizaciones vertidas por sus creadores, donde el

tamaño de las formas y la configuración de éstas pasan a ser algunos de los signos más destacables.

7.1.1.1. GEOMETRIA DE LAS FORMAS.

Dentro de las propiedades y medidas de extensión que los signos topográficos pueden recrear en la superficie geométrica del soporte cabe destacar la configuración que adoptan las diferentes formas establecidas en el mismo para generar tensiones.

En una primera división entre redondeadas y lineales; es decir, entre formas realizadas a base de signos que se aproximan más a una linealidad-curva y a una linealidad-recta, respectivamente, hay que indicar que las enunciadas en primer lugar se han venido observando con mayor frecuencia en las obras realizadas hasta el siglo XVIII. A partir de esa fecha; es decir, en los siglos XIX y primera década del XX aparece una tendencia más equilibrada que apunta ligeramente al uso de una direccionalidad con tendencia a la orientación recta.

Por otra parte, en cuanto a la regularidad o irregularidad de ambas conformaciones lineales, se puede detectar que en ambas dinastías *Ming* y *Qing* existe una cierta regularidad y uniformidad, sin dar lugar a grandes o bruscos cambios en la línea interna de las cosas o fuerza vital (*lí*) de lo especificado por las formas.

7.1.1.2. OCUPACION DEL CONTENEDOR.

En el contenedor o soporte no sólo está inherente el principio (o la consecuencia del principio) y el fin (o la consecuencia del fin) de cualquier realización pictórica, sino que también lo está la cualidad trascendente de "poner en situación" y estimular conceptualmente el medio intelectual circundante que se le aproxime, ya que, como contenedor universal de filocalía que es, tiene la **capacidad** de emanar y recibir en <<un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final>>⁴ pues cuando la puesta en situación se ha cumplido, y esto ocurre en el mismo momento que se ha dado vida a la obra, ese juego se torna infinito y su mismo carácter desecha lo percedero estableciéndose en fuente de vida.

Este contenedor o fuente de vida se muestra con diferentes extensiones. La pintura más vinculada con hechos históricos, que plasma acontecimientos como batallas, levantamientos del pueblo o situaciones en las que hay que describir un mayor número de elementos para abundar en la comprensión del tema en cuestión, se traduce en una mayor ocupación del soporte. Algunas pinturas que retratan la riqueza de determinadas zonas, etapas o edificios imperiales, también adoptan este tratamiento. La pintura taoísta, en cambio, suele ser más breve en su sintaxis, al igual que la Chan; ambas pueden llegar a dejar amplias zonas vacías, donde apenas unos grafismos mantienen las proposiciones de toda la obra.

Dentro del "acuerdo" existente entre el alma del artista con la naturaleza, los espacios sin

pintar o sin caligrafiar (*xu*), esas áreas donde puede verse el color natural del soporte o una ligera coloración neutra de fondo, aunque sean amplias, no son <<*wu*>> (no cosa, en el *Tao*), sino están significando amplios contenidos, ya que se establecen correspondencias intrínsecas con el total representado y dejan un margen de interpretación al espectador.

7.1.1.3. TAMAÑO DE LAS FORMAS.

La forma (*hsiang*, en el *Tao*) se muestra en diferentes extensiones a lo largo de la pintura china. La extensión de las formas adoptadas para elaborar las pinturas *Ming* y *Qing* tienden a ser, generalmente, de medio y gran tamaño. Las consideradas como pequeñas ocupan el lugar más bajo de contemplación en ambos períodos, decayendo gradualmente con el paso del tiempo hasta que en los siglos XIX y XX son menos observadas como predominante compositivo de la obra.

Dentro de esta consideración general que se hace entre formas grandes, medianas y pequeñas, hay que añadir que desde los primeros tiempos de la pintura china hasta el siglo XVIII se ha captado una cierta predisposición a adoptarlas en ese mismo orden, observándose un cierto margen de distancia entre los tres indicadores de incidencia. En cambio, en los dos últimos siglos XIX y XX, aún conservando también el orden inicial, se puede apreciar una menor separación en el gusto por elaborar las pinturas con formas de tamaño grande y mediano, así como una distancia de separación más amplia que las aleja de las realizadas a base de formas pequeñas.

La menor incidencia de estas últimas se comprende si se tiene en cuenta que el movimiento de los brazos y de la mano que vehiculizan el alma del artista a la hoja de papel en su libre y doble ejercicio físico y espiritual, hace que la misma expansión rítmica de la creatividad albergada que fluye para materializarse no se desvíe en el establecimiento de unas vías menos adecuadas que restarían la fuerza necesaria al *Chi* (energía vital y cósmica) para el desenlace definitivo de sus concepciones.

7.1.2. SEGUN LAS TENSIONES.

Las distintos signos que se dan cita en la topografía pictórica están mediatizados, regulados, intensificados y/o solapados, aminorados, según el número de tensiones que habiten su geografía espacial, pues la experiencia visual no es estática sino dinámica. Rudolf Arnheim ya indicaba que <<lo que una persona o un animal percibe no es sólo una disposición de objetos, de colores y formas, de movimientos y tamaños. Es, quizá antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas>>. ⁵

En la pintura *Ming* y *Qing* también ocurre esto; y para evidenciarlo se ha reparado en algunos emanantes intrínsecos más significativos como son, por ejemplo, la disposición de unas formas con respecto a otras, los contrastes, las direcciones más significativas, su inmanencia y trascendencia, intencionalidad cromática, movimiento y ritmo. Todo ello como parte importante en la lectura de estos juegos de tensiones.

7.1.2.1. COLOCACION DE UNAS FORMAS CON RESPECTO A OTRAS.

Lubor Hájek opinaba sobre la pintura *Ming-Qing* que <<a diferencia de la concepción *Sung*, su realidad es sustituida por la imagen de la realidad. En lugar de espacio vacío, pintan la imagen plana del espacio vacío. En lugar de flores y pájaros, reproducen imágenes de flores y pájaros. Y luego crean imágenes de damas e imágenes de palacios y ciudades. La imagen se considera obviamente como una nueva realidad, justificada por su propia existencia y que existe dentro de los límites de sus propias leyes, aplicables sólo a la imagen>>. ⁶

Pues bien, en el establecimiento de esta nueva realidad a la que alude Hájek intervienen, entre otros componentes, la especial **ubicación** que adoptan las formas entre sí para tensionar el espacio y dotar a la imagen de significado. Así se logran unas inter-relaciones que, tanto implícita como explícitamente, son contenedores natos de inmanencia y trascendencia y gravitan en los problemas eternos de la filosofía china *Ming* y *Qing*.

Contéplese, por ejemplo, la disposición adoptada para esta sencilla pintura titulada "Dos pájaros en una rama de melocotonero", de Wang Wu (1632-90), realizada en tinta y colores sobre seda, con unas medidas de 32,4x30,2 cm. y perteneciente a un álbum que fue donado por Mrs. M. K. Caldwell Bequert al British Museum de Londres. Se ha trazado una diagonal desde el ángulo superior izquierdo hasta el inferior derecho sobre la que se han plasmado asimétricamente las dos aves:



42. "Dos pájaros en una rama de melocotonero", de Wang Wu (1632-90). British Museum, Londres.

El resto es el vacío pintado; la otra mitad de la evidencia *yin-yang* que complementa la obra generando un "aire emocionante" en el pensamiento, y que articulan los signos anteriores: ramas que se deslizan cual escritura sobre la seda para conducir al lector por el itinerario generado por el autor, a modo de poesía, amparando sutilmente a las figuras y tensionando la intersección de las dos diagonales compositivas. En definitiva, un canto al amor, a la primavera y a la vida, simbolizados estos últimos en la corteza y en las flores del frutal, que junto con sus frutos representan el elixir de la vida en los pintores taoístas.

7.1.2.2. CONTRASTES.

Entre las tensiones que habitan el espacio topográfico de estas obras *Ming-Qing* pueden existir contrastes debido a la disposición, ritmo, al <<cai>> o valor que se produce con la tinta, al color, trazo y otras circunstancias de los elementos integrantes en la plástica pictórica. Lubor Hájek refiriéndose también al arte de estos años escribía:

"Toda forma, toda mancha de color y toda línea puede distinguirse, destacarse del fondo y contrastarse con otras formas, otras manchas de color y otras líneas, acentuando de ese modo su existencia individual"⁷

Los contrastes a que se hacen referencia pueden registrarse también en cualquier elemento semántico incorporado, o bien en la misma técnica de los materiales y otras expresiones. Hájek decía que <<a los elementos tales como los pliegues de los ropajes, la flexibilidad de la curva, el cuadrado de los cuadrados y el brillo del barniz o la suavidad de la seda se les puede dar en pintura su carácter distintivo>>.⁸

Hay que mencionar también que con los avances y adquisiciones de una nueva creatividad se va haciendo patente en los dos últimos siglos un mayor nivel de incidencia de contrastes que en el curso de las composiciones que discurren entre el s. XIV y el s. XVIII.

7.1.2.3. DIRECCIONES MAS SIGNIFICATIVAS.

En la pintura estudiada para detectar las tensiones más significativas en la estética espacial de la pintura china, se desprende que a lo largo de la historia han predominado las tensiones oblicuas o diagonales y así es como continúan interviniendo en gran parte de las sintaxis de *Ming-Qing*. En los dos últimos siglos, XIX y XX (hasta 1912), se pone en evidencia una segunda tendencia a ubicarlas en sentido horizontal, circunstancia que no se daba con tanta frecuencia en los años anteriores como segundo argumento, ya que éste lo ocupaban las tensiones de desposición vertical.

7.1.2.4. INMANENCIA Y TRASCENDENCIA.

El pintor chino va más allá de la mera apariencia de las cosas e intenta plasmar sus principios esenciales, su inmanencia⁹ y trascendencia.¹⁰ Así, captando los aconteceres intrínsecos y extrínsecos, abarca la armonía del Cosmos, sus relaciones, extensiones e implicaciones.

La inmanencia desvela su presencia mediante signos concentrados en un mismo agente, lugar, situación, idea, etc. y puede igualmente afirmarse en la caligrafía mediante caracteres cuya fuerza impida separarse unos de otros conceptual o plásticamente. La trascendencia, cuyas fuerzas exceden a lo anterior y penetran en otros agentes, lugares, situaciones, ideas, etc., se le suponen vinculaciones teológicas y metafísicas con el <<shen>> (esencia divina), siendo susceptible de

encontrarse abrazada tanto a representaciones budhistas y taoístas como también a otras creaciones donde se hayan insertado unas tensiones espaciales cuya envergadura invada el <<locus>>. Este *shen* puede estar también en el <<yi>> (idea, espíritu) emanante del <> (línea interna) de la obra.

7.1.2.5. INTENCIONALIDAD CROMÁTICA.

La intencionalidad cromática está presente en la mente del autor a la hora de dotar a sus manifestaciones de una rigurosa correspondencia con el espacio interior donde se ha gestado la idea. La misma cualidad de que los trazos sean irretocables hace que se pongan las medidas para que el lenguaje cromático funcione a la perfección. Y dentro de esta tarea hay una fase previa a esa "puesta en situación", concentración o "vacío" que impregna al creador, donde se ha dispuesto de la tinta negra y/o de los colores oportunos, que van a vestir a los signos adecuadamente, para tomar parte en el diálogo y desenvolvimiento de las tensiones espaciales de la obra; de su arquitectura.

El artista que siente aquello que le ha emocionado, trata de expresarlo paralelamente de la manera más cercana, fiel y sencilla. Así, un paisaje que pudiera abarcar una gran extensión de *li* es capaz de plasmarlo con unos pocos trazos hechos con tinta negra, del mismo modo que, variando el tono del espectro, la saturación o adición, frecuencia y alternancia de ésta o de los colores primarios complementarios, así como la armonía, interacción, escala, etc., puede llegar a crear y articular las fuerzas características de las tensiones.

7.1.2.6. MOVIMIENTO.

De tal manera, como <<La Tierra prosigue su camino, el Sol marcha sobre su ruta eterna, por la sola razón de su inercia. Y nosotros viajamos con la Tierra y el Sol continuamente, a una inmensa velocidad... sencillamente a causa de nuestra propia inercia corporal, de nuestra propia cantidad de movimiento>>, ¹¹ el movimiento en la mayor parte de la pintura china surge de la forma más fluida y natural, como la lógica consecuencia que lleva incorporado todo proceso.

Estos cuerpos celestes que se nos ofrecen a menudo como ejemplos familiares de movimientos materiales persistentes y sin sostén, tienen más que ver con la espontaneidad implícita y explícita, que caracteriza al artista chino, que con estudios previos de medidas, rigurosos abocetados, inercias planificadas, velocidades establecidas, persistencias sistematizadas, etc., pues el movimiento en la pintura *Ming-Qing* surge de forma natural como el de la misma naturaleza. No se trata de imprimir unos signos artificiales ni ortopédicos, sino de dejarlos fluir, sin insistir, como si de un curso de agua se tratase. Y lo mismo que hay rápidos, cascadas, manantiales o lagunas como espejos, un buen pintor chino construye el universo de los signos con estas herramientas de su cosmología filosófica.

7.1.2.7. RITMO.

La pintura y la caligrafía que se estudian llevan implícitas en su elaboración unas vinculaciones intrínsecas con el trazo de

caracteres y pinceladas, con el ritmo que los sustenta y con ese *shi* que los pintores *Ming* y *Qing* utilizaban con un sentido de cohesión estructural; un *shi* que deja circular el espíritu (*qi*) gracias a la relación entre las dualidades pincel-tinta y mente-cuerpo del pintor, articulados cosmológica y físicamente para que los entramados constituyentes de esa <<proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente>>¹² se den armónicamente.

El ritmo que se genera en el cuerpo del artista es transmitido a su muñeca y de esta al pincel para elaborar pinceladas únicas donde no se puede insistir ni rectificar. Para lograr tal concordancia hay que mantener un equilibrio y control sobre el trazo. Así, permaneciendo en un estado de concentración y paz espiritual, el pincel danzará hábilmente y será capaz de transmitir los signos de impulso, ímpetu, flexibilidad, espontaneidad, vitalidad y libertad, intercalados con otros de serenidad, relajación, de equilibrios momentáneos en ese juego de fuerzas activas combinadas para llegar a formar un conjunto balanceado y rítmico en estrecha colaboración con la concepción taoísta sobre la Naturaleza.

El concepto de ritmo va intrínsecamente unido al de aliento o soplo vital. Son dos nociones asociadas que ya aparecieron unidas en el primero de los *seis canones* de la pintura que Xie He fijó en el siglo V. El tratadista François Cheng escribiría también que <<en una pincelada tan sólo se obtiene mediante la calidad del vacío que la pincelada contiene o implica>>.13

7.2. SIGNO ESTETICO.

Si en el apartado correspondiente al signo topográfico-espacial se recababa información a través de un acercamiento extensivo y tensional de la superficie física del contenedor pictórico, en este caso la indagación se va a hacer mediante un profundo detenimiento en la realidad **estética** del compromiso pictórico existente en la pintura; es decir, que va a estar relacionado con la <<ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte>>¹⁴, considerando al término como <<un vocablo que se refiere a lo sensible>>¹⁵ que tiene que ver con <<un aspecto del hombre, del vivir humano>>¹⁶, según la expresión de Juan Plazaola. Así, los contenidos conceptuales tanto del pensamiento apriorístico como de la búsqueda representativa y de los resultantes obtenidos van a ser parte trascendental en la determinación de los signos estético-espaciales.

Una pintura china *Ming* o *Qing* por sencilla que sea, está llena de contenidos estéticos. Es pintura que requiere un estado previo de meditación para contemplarla en toda su intensidad, ya que su sintaxis proposicional, tanto elíptica como personalizada, reúne la esencia de una génesis creativa en la que están presentes variadas dimensiones. De ahí que sea necesario abordar el pensamiento, la búsqueda representativa y los emanantes posteriores a la realización de las obras. Se va a comenzar por el apartado indicado en primer lugar, incidiendo en los signos del pensamiento apriorístico.

7.2.1. SIGNOS DEL PENSAMIENTO APRIORISTICO.

El pensamiento apriorístico remite al apriorismo; es decir, al <<método en que se emplea sistemáticamente el razonamiento a priori>>¹⁷ Los signos derivados del pensamiento apriorístico van a ser aquellos que han

tenido lugar en la mente del artista antes de ponerse a pintar, con los materiales, sobre el soporte.

Aunque en la Antigüedad y en la Edad Media occidental ya se había tratado esta expresión "*a priori*", no es hasta la Edad Moderna cuando se empieza a tocar la problemática en toda su amplitud. Descartes elaboraría una concepción parecida a la actual y Locke desarrollaría su crítica del innatismo. Hume y Leibniz coincidirían en que los enunciados "*a priori*" eran analíticos y no sintéticos, mientras Kant sostendría algo distinto. Para él, los conceptos y las proposiciones así denominadas tienen que ser pensados con carácter de necesidad absoluta; y el conocimiento "*a priori*" es independiente de la experiencia, a diferencia del conocimiento "*a posteriori*" que, según su *Crítica de la Razón Pura*, tiene su origen en la experiencia. Así, dentro de la concepción de un filósofo para quien <<la belleza era un "orden libre", un "orden espontáneo y sin ley">>¹⁸ se van a tratar algunos de los signos más relevantes que han circulado por el pensamiento apriorístico de los pintores *Ming* y *Qing*.

7.2.1.1. ARMONIA.

Una armonía entre el devenir del mundo exterior, es decir, de la naturaleza, y el mundo interior del artista. Considerada también como fuente de la poesía, tiene que ver con la música y con los sonidos; de ahí que se la pueda relacionar con la acústica emanante en muchas de las realizaciones que se están estudiando.

Este concepto, indispensable en la pintura que se está tratando, queda patente con las palabras de

Hsieh Chen (1495-1575), de la dinastía *Ming*, que decía:

"Hay que esforzarse por equiparar lo que está dentro con lo que está fuera, lo que sale de la mente con lo que penetra. El aspecto del mundo exterior es el afrodisíaco de la poesía y la emoción es su embrión. Cuando ambos se unen para devenir poesía, se llega a resumir diez mil formas en unas pocas palabras y la poesía tiene una fuerza vital (*ch'i*) primordial que es un todo indivisible y que rebosa sin límite".¹⁹

En Occidente, el concepto estético de armonía se tornó el más fecundo en el pensamiento presocrático,²⁰ alcanzando la cumbre con Pitágoras. Así la reducción del mundo al orden y la afinidad con el espíritu encontraban el límite. En China, Lao Tse y su *Tao Te Ching* son fuentes de armonía, donde está presente el equilibrio (c.24) y el elogio a la unidad (c.39). Además, hay que señalar que para Jing Hao, gran entusiasta de la pintura de paisaje, la armonía o resonancia era uno de los seis elementos esenciales. Y así lo destacó en sus "Notas de pinceladas" ("*Bi Fa Ji*"). Platón, por otra parte, dentro del pensamiento occidental, refería lo siguiente en "El Banquete":

"La armonía, en efecto, es una consonancia, y la consonancia es un acuerdo; pero un acuerdo que resulta de cosas discordantes, mientras sigan siendo discordantes, es imposible que exista, y a su vez lo que es discordante y no concuerda es imposible que armonice. Precisamente así también se produce el ritmo: de lo rápido y de lo lento, de cosas que antes discordaban y después llegaron a un acuerdo. Y el acuerdo entre todas estas cosas en este caso lo impone la música de la misma manera que en aquél la medicina, infundiéndoles amor y concordia entre sí".²¹

Para la pintura china que se estudia, el concepto también es una **consonancia** e incorpora **ritmos**. Además, si una pintura introduce caligrafía en su contexto, los caracteres que se incorporen deben tener una correcta proporción para que tal armonía se cumpla.

7.2.1.2. CATARSIS.

La definición más cercana a la vinculación estética del término remite, por extensión, a un <<sentimiento de purificación o liberación suscitado por alguna vivencia causada por cualquier obra de arte>>²² y/o la <<eliminación de recuerdos que perturban la conciencia o el equilibrio nervioso>>,²³ entre otras.

La actividad **catártica**, que ya estaba presente en los antiguos griegos como una especie de purificación ritual que concernía a personas o cosas, también quedaba implícita en las pinturas chinas más distantes en el tiempo, como uno de los signos que evidenciaban la actividad filosófica y estética de sus maestros. Y así ha continuado a través de las dinastías *Ming* y *Qing*.

Pero si en una representación teatral como puede ser "Othelo" en Occidente, que para J.M. Bardavío se pone de manifiesto en <<la destrucción progresista y fatal del espacio real escénico invalidado progresivamente por los celos, está plasmada en la derrota de su escenario, la destrucción de su espacio, la invasión demoledora del espacio abstracto de la pasión del héroe en el espacio real, anecdótico fijado al pasado de Desdémona>>,²⁴ en la representación pictórica,

incluso operística, de esta etapa china, hay que hacer algunas matizaciones.

Barahona Fernandes escribía sobre "Catarsis y Transferencia vital" que <<cualquiera que sea la técnica, la catarsis se produce siempre en el contexto de una relación interpersonal que no es necesariamente la repetición de acontecimientos biográficos>>.25 Esta argumentación enlaza con la dimensión psicoterapéutica del medio, que es susceptible de asociarse también a la actividad desarrollada previamente en el artista pintor y calígrafo como acto preparatorio para enfrentarse a la actividad social, al mundo en definitiva, que es quien va a recibir una extensión estética en la que se ha gestado la metamorfosis o transformación que, en mayor o menor grado, hubiese sido necesaria para estar en situación de investir a su creación de óptima verdad espiritual.

Actividad social que puede intuirse en las argumentaciones de San Agustín cuando se preguntaba: <<¿Qué tengo, pues, yo que ver con los hombres, para que oigan mis confesiones, como si ellos fueran a ganar todas mis enfermedades...?>>,26 refiriendo más adelante: <<Y deleita a los buenos oír los pasados males de aquellos que ya carecen de ellos; pero no les deleita por aquello de ser malos, sino porque lo fueron y ya no lo son>>.27 Así, en línea con la catarsis implícita en el pensamiento del artista chino, hay que decir que los signos implicados en dicho proceso se distribuyen en dos etapas o niveles: individual y social. Un primer momento que acogería la diversidad de planteamientos, cuestionamientos, emociones, sentimientos, etc., de los contenidos referidos a la actividad interiorizante del propio individuo que se somete

voluntariamente al proceso. Y un segundo al que acompaña un sentimiento de paz y clarividencia que trasciende del nivel individual y compromete, relaciona y fluye entre el colectivo humano.

A través de elementos tan esenciales en la naturaleza como el agua y el fuego, se puede manifestar pictórica y simbólicamente este tipo de procesos catárticos. Stela Ocampo, en un paralelismo con la "Pagoda compasiva con los viejos caracteres" (Hsi-Tzu-Ta) ejemplificaba con pocas palabras este hecho. Decía:

"Todavía hoy pueden encontrarse ancianos con cestas a sus espaldas recogiendo de los caminos papeles escritos para que el fuego purificador acabe su existencia y los salve de desgraciados avatares."²⁸

7.2.1.3. COSMOLOGIA.

Tanto <<el conocimiento filosófico de las leyes generales que rigen el mundo físico>>²⁹ como la <<parte de la astronomía que trata de las leyes generales, del origen y de la evolución del universo>>³⁰ han estado presentes en el pensamiento y la *ratio* de los intelectuales chinos, que con su escritura y su pintura trataban de ahondar en la conformación del **Cosmos**. En relación con la escritura, he aquí la opinión de Liu Hsieh:

"Desde Fo-Hi a Confucio, desde los antiquísimos sabios que crearon la escritura al príncipe de las letras que transmitió su enseñanza, todos, sin excepción, se han basado en la mentalidad del *Tao* para realizar sus composiciones

literarias y han investigado sus principios para establecer su instrucción. Tomaron signos del río Amarillo y practicaron la adivinación con palitos de aquilea y caparazas de tortuga; contemplaron las configuraciones que toma el cielo para completar todos sus cambios y consideraron las relaciones que adopta el hombre para realizar transformaciones culturales. Entonces solamente reunieron los principios del universo como la trama y urdimbre de un tejido, abarcaron y establecieron reglas permanentes, aumentaron sus andanzas y trabajos e hicieron resplandecer, manifestadas, palabras y significaciones. Por eso sabemos que el *Tao*, a través de los sabios, confiere la literatura. En el Libro de las Mutaciones se dice: "Lo que origina los movimientos del mundo está en las Palabras". La razón por la cual las Palabras pueden mover el mundo es que ellas son la escritura o configuración del *Tao*."31

A la pintura que, generalmente incorpora la palabra escrita, hay que sumarle su entidad como receptora-implicada en las concepciones sobre la apreciación del Universo que vuelcan todos sus autores y que se lleva a cabo mediante el devenir filosófico acorde con el momento. La esencia del *Tao* proporcionaba la claridad necesaria para conjugar las ideas, con una significación mayor que el *Buddhismo*, que llegaba filtrado a los períodos que se están tratando, y que el *Confucianismo*, más centrado en el campo del desenvolvimiento social y político de sus gentes. Es el *Tao*, por tanto, quien se erige en el principio que auna la estructura conceptual del *Cosmos* y, por extensión, de ese *microcosmos* que es el ser humano.

7.2.1.4. ELOCUENCIA.

La elocuencia (*lat. eloquentia*), esa <<facultad de hablar o escribir de modo eficaz para deleitar, conmover o persuadir>>³² cobra acto de presencia en la pintura y la escritura china. Hay que ser elocuente para poder evidenciar aquello que invade el pensamiento del artista y cuando se trata de transmitir la naturaleza se alcanza un elevado índice de presentación.

Desde los artistas más antiguos a los de las dinastías estudiadas, todos se han sentido inspirados por ella y la han tenido como su maestra. Zheng Xie (1693-1765), en sus "Inscripciones sobre Pintura", y dentro del área correspondiente a los bambúes, escribía lo siguiente:

"Vivo en una casa de paja de habitación doble, al sur de la cual hay bambúes. En el verano cuando los nuevos brotes están verdes y jugosos dispongo mi lecho debajo de su sombra para permanecer fresco. Cuando el otoño y el invierno llegan, hago una pantalla con papel blanco y fino y la pego sobre la ventana. Cuando el viento es hermoso y saluda una agradable brisa, se puede escuchar a los insectos tocando el tambor sobre ella y a los bambúes arrojando su sombra danzante a través de ella. ¿No es esto una pintura ejecutada por la naturaleza?. Yo nunca he estudiado los trabajos de otros sobre pintura de bambúes pero en cambio he aprendido mucho de las sombras arrojadas por el sol y la luna sobre la ventana de papel y las paredes".³³

Y es esa elocuencia estética, en definitiva, quien ejerce intrínsecamente la función de coadyuvar en la consecución de aquella atmósfera

infinita los valores más intelectuales de cada artista y espectador, para permitir así una perfecta comunión con la belleza y la libertad emanante de su obra, en un desinteresado y recíproco afecto por la madre naturaleza, el azul del mar, la paz y las montañas reales o imaginadas en el mensaje etéreo del artista.

7.2.1.5. EMOCION.

El término **emoción** (lat. *emotio, onis*), se corresponde con el <<estado de ánimo producido por impresiones de los sentidos, ideas o recuerdos que con frecuencia se traduce en gestos, actitudes u otras formas de expresión>>,³⁴ como es el caso de la pintura china.

La presencia subyacente de estados de ánimo, reticencias, sentimientos y espiritualidad es una de las características que, en mayor o menor grado de incidencia, han explorado las creaciones de muchas generaciones de pintores a lo largo de la historia, y no sólo de los que desarrollaron su labor a través de las dos últimas dinastías.

Algunos paisajistas pensaban representar la emoción a través de ciertos flores, como ocurre también en Japón con la flor de cerezo. Y materializada en forma de elementos incorporados a la obra o rezumando sensaciones "ad hoc" sin necesidad de personalizar la presencia inmanente en un solo registro, la emoción alcanzaba al espectador y le introducía en la "situación" creada por el autor, en la cual podía participar incondicionalmente a través de las diversas atmósferas recreadas.



7.2.1.6. ESPIRITU.

El espíritu (*chi*) en la pintura *Ming* y *Qing* se muestra en cada una de las pincelada que dan forma y cualidades a las "montañas y corrientes" de esa pintura *Shan Shui* en todas sus manifestaciones, que unas veces imprime unos signos de placidez y amplitud y otras se torna como agujas que apuntan hacia el cielo. Que en ocasiones las hace zigzagueantes y escarpadas, misteriosas, irregulares, excitantes, inconmensurables, aplastantes, silenciosas, sonoras, abismales, resbaladizas, celestiales, e infinitas, en línea con el espíritu que las creó, que tiene mucho que ver con la mística vehiculizada a través del pincel. De ahí que en los paisajes un punto pueda representar un árbol, una piedra o un animal; y una línea, una lejana cordillera o una playa o nube que se adentra en el horizonte.

Podría parecer, por tanto, que las pinturas *Shan shui* y las *Huaniao* son iguales, pero si uno se sumerge en la contemplación, análisis y comparación, se puede llegar al conocimiento y diferenciar la verdadera entidad de la pintura en cuestión.

En general son pinturas hechas a base de líneas, puntos y trazos suaves o rugosos, oscuros o brillantes, tranquilos o briosos, que insertan el espíritu y que abren la puerta a las profundas cualidades de la vida dando un especial sentido a todos los objetos que la habitan.

Hay que observar también que cuando la pintura occidental tradicional se desenvolvía a través de las nociones de profundidad y de realismo, la

pintura china trataba el compromiso intrínseco existente entre el pensamiento del autor y una sintaxis proposicional de óptima armonía entre puntos y líneas vehiculizadas desde su espíritu. Es, pues, un conformante tan universal como la propia Naturaleza, que ya en el siglo V, cuando estudiosos de la teoría de las artes en China formulaban varias reglas para la pintura, le otorgaban el primer lugar de consideración por el hecho de expresar la vida inmanente del objeto.³⁵

La importancia del espíritu en la pintura se pone una vez más de manifiesto en las palabras de Tang Chih-chi, pintor y teórico de la dinastía Ming, autor de "Palabras humildes sobre la pintura" (Hui-shih wei-yen). Escribió que:

"Antes de abordar el paisaje, es necesario asimilar la naturaleza y el espíritu de la montaña y del agua. Cuando la pintura, posee en sí la naturaleza y el espíritu de la montaña, la manera como ellas se abrazan y se desprecizan estiran, se enlazan o se asocian, se inclinan hacia delante o se repliegan sobre ellas mismas. Cuando el pintor posee en sí la naturaleza y el espíritu del agua, el pintor expresará con vivacidad todos los movimientos de un curso de agua, la manera como las olas se chocan o se suceden, como se encarnan en múltiples formas fantásticas, unas veces tumultuosas como la furia de los animales, otras sosegadas, como una fila de nubes".³⁶

7.2.1.7. FILOCALIA.

El intenso amor a la belleza se torna hilo conductor que desnuda el pensamiento en los autores que realizan sus caligrafías, caligrafías-pintura o pinturas ausentes de escritura. Gestación que

transcurrirá y se pondrá en práctica buscando la perfección. Pedro Antonio Urbina escribía, en su libro "Filocalía o Amor a la Belleza", lo siguiente:

"El Ser es la perfección misma. Y el Ser encarnado -la Palabra- es la perfección misma: Kalós, la belleza perfecta, ordenada, armoniosa, que reconduce todos los brillos a su origen, la Luz, que, dispersos y perdidos, los reúne, los hace uno..."³⁷

Ese *Kalós*, generalmente, está presente en la pintura *Ming* y *Qing* dentro de la idea de Unidad que fluye en el conjunto de la Naturaleza y en el discurso de los filosofemas estimulados en la mente del autor, que capta las insinuaciones y los retos conceptuales de ésta por estar inclinado a la belleza no única y excluyentemente como un producto formal del arte, sino también y ampliamente como un elemento intrínseco en su vida y de su filosofía; como una feliz condena.

Por otra parte, el intenso amor a la belleza puesto de manifiesto a través de la emoción de su espíritu interpretativo, mediante el cual la naturaleza es representada plásticamente en todos y cada uno de los elementos que configuran su evidente valor sagrado, confiere al espacio utilizado por esta cultura toda la transparente elocuencia estética de que es capaz devenir éste como tal contenedor de vida, eficazmente articulado por los fundamentos sintácticos de la alfabeticidad compositiva y del mensaje visual generado en una "areté"³⁸ de horizonte místico-poético.

7.2.1.8. MISTICA.

Mística (del lat. *mystica*, f. de *-cus*, místico.), es, en una primera acepción, la <<parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus>>; en una segunda refiere a la <<experiencia de lo divino>>; y en una tercera a la <<expresión literaria de esta experiencia>>.39

Tanto la vida espiritual como todo aquello relacionado con el conocimiento y dirección del espíritu, la experiencia de lo divino y la expresión pictórica y literaria de tal experiencia, surgen como ramas inagotables del árbol de la existencia interior de muchos artistas, cuyas pinturas alojan unos signos que, tanto a nivel individual o colectivo, presente o elíptico, iluminan el fondo y la superficie donde se depositan.

7.2.1.9. POETICA.

El término *poética*⁴⁰ (del latín *poetica* y este del griego *poieticé*, f. de *-cós*, poético), es otro de los elementos constituyentes en la estética apriorística del espacio destinado al juego pictórico. Esto es fácil de entender si se tiene en cuenta que la pintura china que se estudia es fundamentalmente ideacional y suele discurrir mediante principios universales de belleza dialéctica, en estrecha unidad con la escritura y el lenguaje literario, conjugando plástica, técnica y concepto, fundiéndose en la génesis, búsqueda y finalidad, y aunando recursos en la descripción

visual de los contenidos vivenciales de su autor o autores.

La poética que se inserta, vinculada a veces con pensamientos oníricos, bien fundida en textos de pintura-escritura o en proposiciones separadas responde, pues, a las características esenciales de unos registros que, empíricos o normativos, basados en la experiencia o en las normas observables, introduce en el espectador sensación de eternidad que amplía los horizontes en el tiempo y en el espacio.

Teniendo en cuenta que la poética clásica en occidente se apoyó en el platonismo,⁴¹ la universalidad de sus ideas y en concreto la idea de lo bello que posteriormente incorporaría Kant al evidenciar la universalidad del juicio del gusto, hay que decir que en China el concepto clásico del término estaría vinculado con las ideas de Lao Tse, Chuang Tzú y sus discípulos, discurrendo desde la antigüedad hasta los años *Ming* y *Qing*, en los que se conjugarían con las concepciones de algunos filósofos seguidores de la escuela *Chan* como el pintor individualista Shi Thao⁴² (1630-1707 aprox.), el cual establecería nuevos cauces para el contenido poético de la pintura. Tung Chi-chang (1555-1636), a finales de la dinastía *Ming*, ya había elaborado su propia línea con una poética rompedora, que llegaría a crear escuela y conformarse en una etapa singular para el panorama de la pintura china, tan trascendente que se han llegado a situar sus logros en un paralelismo con la novedad que supuso para occidente la pintura de Picasso.

La elaboración poética en general ha sido una actividad manifiesta entre los chinos, pues tanto

pintores como otros intelectuales y pensadores, nobles y aristócratas dedicaban gran parte de su tiempo a la poesía, pues tener un buen dominio podía suponer para estos últimos un ascenso político o nobiliario dentro de la corte.

Con las siguientes palabras, Stela Ocampo ponía de manifiesto otro aspecto importante a tener presente en este área. Decía:

"La poesía realizada por el pintor-poeta permite la inclusión en el paisaje del elemento humano, que completa la naturaleza logrando el espíritu del Todo. Es el artista que experimenta la magnificencia de la naturaleza, se incluye en ella y se muestra atento a todas las sensaciones que ésta produce en su ánimo."⁴³

Y es que la subjetividad del artista, los elementos temporales y narrativos añadidos, las sensaciones y sugerencias introducidas por medio de la poética, de la poesía inherente en el devenir humano, devienen en signos que quedan atrapados en la sintaxis pictórica.

7.2.1.10. SOLILOQUIOS.

El soliloquio (*lat. soliloquium*; de *solus*, solo, y *loqui*, hablar), es esa <<reflexión en voz alta y a solas>>⁴⁴ semejantes a las adoptadas en las "Confesiones" de San Agustín,⁴⁵ o las que también hicieran algunos pintores chinos en su retiro espiritual cuando, ya puestos en situación para trabajar, y en contacto directo con la naturaleza que les embriagaba, consideraban

necesario plasmar sus reflexiones en un soporte de papel o seda para continuar emocionando su alma.

Monólogos de la expresión de estas características, de mayor o menor extensión, se encuentran complementando el sentido de algunas pinturas o funcionando a solas como bellas escrituras en prosa o verso. Un ejemplo de ello está en Zheng Xie (1693-1763), pintor y escritor de la dinastía Qing nacido en Xinghua (Jiangsu), al que también se le conoce como Xerou o Banqiao. De él es esta expresión:

"Las orquídeas vienen de las montañas,
Y a las montañas ellas deberían retornar,
Las orquídeas alojadas en macetas en el
mundo mortal,
No son tan bellas como aquéllas a las
cuales acompañan las nieblas y las
nubes".⁴⁶

En 1736 pasó los exámenes imperiales y fue nombrado magistrado en Fanxian y Weixian, renunciando más tarde a su puesto para dedicar su vida por completo a la pintura. Fue muy conocido por sus orquídeas y bambúes, así como por su caligrafía y poesía. La mayoría de sus trabajos muestran su acercamiento al sufrimiento de las gentes. También son admiradas las cartas a su familia por la naturalidad y candidez de su exposición.

Otros tipos parecidos de expresiones cortas como la de Zheng Xie pueden encontrarse también en los "haiku" o versos japoneses.

7.2.2. SIGNOS DE LA BUSQUEDA REPRESENTATIVA.

En este segundo aspecto hay que acercarse a la intencionalidad del autor, gestada en ese devenir del que va a participar la génesis del pensamiento estético que, tanto intrínseca como extrínsecamente, emana e invade al artista. De ahí, de esa situación, va a partir una necesidad de traducir, de buscar representar mediante signos pictóricos, aquellos hechos, emociones y/o experiencias que, tanto ontológicas, cosmológicas, morales y/o psicológicas son inherentes al ser humano. A continuación se detallan algunos de los signos más relevantes.

7.2.2.1. BUSQUEDA DEL INFINITO.

El Diccionario de la Lengua Española define infinito (del latín *infinitus*) como adjetivo: <<Que no tiene ni puede tener fin ni término. | 2. Muy numeroso, grande y enorme en cualquier línea. | 3. V. proceso en infinito. | 4. *Esgr.* V. Línea infinita. | 5. *m. Mat.* Signo en forma de un ocho tendido (∞) que sirve para expresar un valor mayor que cualquier cantidad asignable. | *adv. m.* Excesivamente, muchísimo>>. ⁴⁷

En la pintura china que se está tratando pueden percibirse signos de un recreo conceptual que busca este concepto en su acepción más profunda; intención se pone de manifiesto en la traducción de los contenidos filosófico-taoístas que el pintor vuelca en el contenedor de sus realizaciones. <<La pintura es sólo un arte, pero tiene tanto poder creador como el Universo mismo>>⁴⁸ escribía Luis Racionero en 1983, y así, empapándose del *Tao* surgen las proposiciones más importantes en los

contextos de las obras, donde <<... el Cielo es Tao. El Tao es perdurable. Sumergido en El no se perece>>.49

En plena dinastía *Ming* los pintores, literatos y otros intelectuales que buscaban la plasmación práctica de sus ideas, o aquellos que se retiraban absolutamente de la vida pública, y los que, aún participando activamente en una comunidad (*kung*) que condensaba tres tipos religiones y filosofías, precisaban de una evidencia espiritual que manifestara el horizonte sin límites de las competencias extensivas del mundo y la naturaleza, de la cual formaban parte, tornaban su mirada al vacío inagotable del Tao y a la idea de perdurabilidad.⁵⁰ Aunque mediatizados por los acontecimientos transcurridos a través de los últimos años en la historia de las dinastías chinas, los ejes principales de estos desarrollos del pensamiento de los artistas han llegado hasta la primera década del siglo XX con un rigor que caracteriza la intensidad espiritual del pueblo chino. Andre Masson, en sus "Notes sur la peinture" ya evidenció esta infinitud; este espacio sin límites:

*"Le peintre chinois ne parle pas d'espace, mais d'élan vital. Pour l'euro péen c'est toujours une limite; pour l'asiatique (implicitement) l'illimité".*⁵¹

7.2.2.2. BUSQUEDA DE LO FINITO.

La búsqueda de lo finito puede hallarse como una excepción de la estética pictórica china. Sólo en raras ocasiones se detiene en la finalidad terrena de los objetos, de ahí que representaciones

tales como bodegones o naturalezas muertas, por ejemplo, sean más del gusto occidental que del chino que se está tratando. Si en alguna ocasión se representan objetos perecederos suele investírseles de un halo supramaterial que incorpora cierta trascendencia en el mundo a través de simbolismo, metáfora, símiles, etc.

7.2.2.3. DISTANCIA ESPIRITUAL.

La distancia espiritual está relacionada con el concepto de espíritu explicado anteriormente en la primera división que se hacía del signo estético. Pero en este caso se trata de unos signos pertenecientes a la búsqueda representativa hecha por el autor. No son signos que aparezcan en una primera ojeada, aunque se pueden hallar realizando un estudio profundo y detenido del conjunto de circunstancias que conforman una obra, una escuela o pintor determinado. Se trata de una búsqueda de evidenciar, en alguna medida, el alejamiento, retiro o desviación cuantitativa y/o cualitativa en este plano, es decir una distancia, espacio o intervalo de lugar o tiempo espiritual.

7.2.2.4. METAFORA.

Atendiendo a la definición del término, una metáfora es un <<tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita>>. ⁵² Según esto, los hilos del pensamiento que mueven la escritura y la pintura china operan con metáforas; con esa <<transposición de significados/designaciones basada en las similitudes de aspecto externo, función y uso, mediante la comparación implícita o

inter-relación de las connotaciones; transposición consciente e intencional basada en las similitudes semánticas, con fines estéticos; substitución de una expresión/un enunciado por otro con el que tiene al menos un rasgo semántico en común>>.53

La utilización de la metáfora permite un cierto grado de ambigüedad que ensancha el canal de comunicación entre emisor y receptor, en coherencia con un sistema que no precisa de leyes codificables, donde la pintura prefiere la sugerencia a la fiel representación o definición. Y en ese sentido la metáfora pasa generalmente a ostentar una presencia que, evidente o elíptica, expande el contenido de la obra y la engrandece en significados subyacentes, tanto cualitativa como cuantitativamente.

Stela Ocampo escribía que <<la propensión a la utilización de imágenes y metáforas está favorecida por las propiedades de la lengua, ya que podríamos decir que cada carácter es un verso en potencia>>,54 y ponía como ejemplo el carácter que significa "melancolía" o "tristeza", formado por los caracteres simples correspondientes a "corazón" y "otoño", pues en él se puede encontrar expresada la concordancia entre el hombre y los ciclos de la naturaleza (sintetizada en la unión corazón-otoño) o la idea de la tristeza asociada al momento previo de la muerte (otoño previo a invierno), entre otras sugerencias. Lo mismo ocurre con el caso del carácter que significa "amor", formado por dos caracteres simples como "mujer" e "hijo", que están manifestando, en sí mismos, que el paradigma del amor en la relación entre madre e hijo.55

En la pintura china la metáfora es bastante utilizada, ya sea en escritos aislados como para

aquellos que se van a incorporar a una pintura. A los pintores y calígrafos les gusta incorporarla puesto que por su intermedio pueden manifestar la realidad social a través de los objetos. Su conocimiento es básico en la comprensión de dicha pintura. También en la caligrafía china la metáfora enriquece y aclara los contenidos de la obra en que se encuentra incluida. Por ejemplo, a la flor de *mei* los poetas suelen identificarla con una persona superior de carácter firme y orgulloso. Al igual que esta flor, el pino y el bambú son también plantas resistentes al frío que comparten ciertas semejanzas. Cuando al lado de dichas plantas, plasmadas en una sola composición, se inscriben los caracteres que significan <<tres amigos frente al frío>>, si se añade al pintarlos una flor de crisantemo, al conjunto se suele denominar <<los cuatro caballeros>>. Así se sugiere la metáfora de que los amigos virtuosos y firmes se apoyan y se aprecian recíprocamente frente a los peligros de la vida.

Son muchas los registros metafóricos existentes en la sintaxis china; a la peonías se las suele comparar con las mujeres hermosas, las flores de una misma raíz con parejas de enamorados, la picaza con los portadores de buenas nuevas, etc. En resumen, hay que decir que su conocimiento es básico en la comprensión de la pintura china.

7.2.2.5. MUERTE.

La idea de la muerte cobra acto de presencia con distinta intensidad en cada una de las filosofías y religiones que convivían con las gentes chinas en las dos últimas etapas feudales. El Buddhismo intentaba alcanzar el nirvana como

estado supremo de perfección; los confucionistas abordaban su paso por la vida con una cierta calma estoica. Y los más atormentados por la idea de lo desconocido, del más allá y por lo que pudiera existir tras la muerte, <<encontraban en los dogmas taoístas con qué dar paz a su espíritu atormentado.>>⁵⁶

El Taoísmo fijaba su atención en la inmortalidad, ya que el hecho de morir se apartaba de los supuestos mantenidos a lo largo de una vida; de ahí que los famosos Ocho Inmortales,⁵⁷ que representaban las distintas circunstancias de dicha andadura: la pobreza, la edad, la salud, la aristocracia, la juventud, la feminidad, la masculinidad y la plebeyed, formaran parte a lo largo de los siglos de una leyenda basada en que las ocho (ba) personalidades que los representan lograron la inmortalidad por haber ingerido el "melocotón sagrado" ofrecido por la reina del cielo Hsi Wang-mu, el cual sólo florecía cada tres mil años y maduraba cada otros tres mil, a la que otra leyenda alude consiguieron por medio de su propio esfuerzo en contacto con la naturaleza. Además de Li Tieh-kuai, Chang Kuo-lao, Lu Tung-pin, Chung Li-chuan (jefe de los ocho inmortales), Ho Hsien-ku, Han Hsiang-tzu, Tsao Kuo-chiu y Lan Tsai-ho, cabe citar a Hsi Wang-mu, soberana del Aire Occidental que representa el principio femenino *yin*, juntamente con Mu Kung, formado del Aire Oriental, que representa el principio masculino *yang*; y al dios de la longevidad Shou Hsing.

He aquí unos pasajes del *Tao Te Ching*, correspondientes a los c.76 y 78, respectivamente, en los que se habla de la muerte. Dicen:

"a) El hombre vivo es blando, y muerto es duro y rígido.

b) Las plantas vivas son flexibles y tiernas. La dureza y la rigidez son cualidades de la muerte.

c) La flexibilidad y la blandura son cualidades de la vida".⁵⁸

"a) "Nada hay en el mundo más blando que el agua, pero nada le supera contra lo duro. A ella nada le altera.

b) Lo blando vence a lo duro y lo débil vence a lo fuerte. En el mundo nadie hay que no lo sepa; pero nadie lo practica."⁵⁹

Ante estas proposiciones, se comprende mejor cómo la inquietud espiritual unida al amor, duda, temor o <<ese interés y esperanza de obtener algo bueno del más allá>>,⁶⁰ estaban evidenciando el deseo de que la muerte no acabara con el universo de las sensaciones que comporta la vida.

Otro aspecto relacionado tanto con el nacimiento como con la muerte es su culto. En este sentido, Joseph Campbell escribía, centrándose en los años de la dinastía *Sung*, antecedentes inmediatos de la dinastía *Ming*, que <<se reconocen dos principios espirituales: el primero, *p'ó* (escrito con los caracteres para "blanco" y para "demonio", es decir, "espíritu blanco"), surge en el momento de la concepción; el segundo, *hun* (escrito con los caracteres para "nubes" y para "demonio", es decir, "demonio de las nubes"), se une al *p'ó* en el momento del nacimiento, cuando se entra en el mundo claro desde el oscuro. En el pensamiento posterior, el *p'ó* se identifica con el *yin* y en *hung* con el *yang*. Al morir, el *p'ó*

permanece en la tumba con el cadáver durante tres años (compárese el egipcio *ba*) y después desciende a las Fuentes Amarillas; pero si no alcanza el reposo, puede volver como un *hwei*, un fantasma. Por otra parte, el *hun*, que participa del principio de la luz, asciende al cielo convirtiéndose en un *shen*, un espíritu>>.61

Otro dato más se produce entrado el siglo XVII cuando se introduce en China el opio como medicamento; una droga que iría acercando la idea de muerte por los desastres originados desde que embarcado en Bombay y Calcuta, vía Singapur, penetrara en el país por Cantón y Shanghai. Las autoridades chinas fueron tomando conciencia paulatinamente del desastre que dicho tráfico acarrea al país, llegando el emperador Jia Qing a fines del s. XVIII, a calificarlo negativamente. Baltasar Porcel dejó escrito que un <<notable personaje dirigía a su sucesor Dao Guang, en 1830, la siguiente requisitoria: "Desde que el imperio existe, no ha conocido jamás un tal peligro. Este veneno debilita nuestro pueblo, seca nuestro tuétano; ese gusano roe nuestro corazón, arruina nuestras familias. ¡Que el contrabando del opio sea inscrito entre los crímenes castigados con la muerte!">>.62

7.2.2.6. NATURALEZA.

La Naturaleza se torna gran maestra de la vida a lo largo de la historia, y los textos de pintura, filosofía y estética han introducido múltiples alusiones a su carácter protagonista, a algo que hay que imitar y que es fuente de inspiración para los artistas.

La extensa abarcabilidad del concepto la sitúa en la infinitud, sin límites terrenos. En los "Textos de Estética Taoísta" puede leerse que <<lo llamado Naturaleza («Los Cielos») es naturaleza humana también. El hombre no puede escapar de la naturaleza, ni la naturaleza puede escapar del hombre por mucho tiempo...>>.63

Existe una correspondencia de inspiración taoísta entre la naturaleza y la disposición del pintor frente a ésta y la obra que realiza. La escuela *Chan*, por otra parte, también la rinde honores; y en general todo el pueblo chino. Por ello hay que dejar constancia de que los signos derivados de la misma se consideran capitales en este tema específico del espacio estético, ya que su alcance abarca ampliamente los tres apartados introducidos, aunque se haya abordado su trascendencia, simbólicamente, desde esta búsqueda representativa. Pero es necesario dejar constancia que generalmente está también presente en el pensamiento inicial y en los resultados obtenidos en las realizaciones.

Y esto es así porque el pintor chino *Ming-Qing* ha sabido captar su inmensidad y su belleza; aquellos momentos únicos que brinda el paisaje y su entorno; esos instantes a los que Friedrich Schelling aludía en su libro sobre "La relación del arte con la naturaleza". Decía:

"Según la observación de un gran conocedor, tiene cada brote de la naturaleza tan sólo un instante de plena y verdadera belleza; nosotros podemos añadir también que sólo hay un instante de plena existencia. En este instante, es lo que es en toda la eternidad; fuera de él sólo le adviene un devenir y un perecer. El arte, en cuanto representa la esencia en aquel

instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser; en la eternidad de su vivir".⁶⁴

7.2.2.7. ORNATO.

La pintura de inspiración taoísta desarrollada en las dinastías *Ming* y *Qing* suele prescindir del ornato (lat. *ornatus*), entendiendo este concepto como <<adorno, atavío, aparato>>.⁶⁵ Esto se explica claramente en *Tao Te Ching*, donde, por ejemplo, en el capítulo destinado a "La naturaleza en su autenticidad y la cultura de las virtudes artificiales", se aconseja <<...mirar lo sencillo y natural (no pintado) y abrazar el tronco no trozado>>;⁶⁶ es decir, renunciar a aquello para quedarse con esto, con lo verdaderamente natural de las cosas.

En otros tipos de pintura puede hacer acto de presencia pero, en general, tanto las representaciones realistas de tradición académica como las tonalistas o impresionistas de la dinastía *Ming* y las expresionistas de la *Qing*, desdeñan la abundancia de signos que entorpezcan la comunicación del artista con su obra y de ésta con el espectador.

7.2.2.8. PERSPECTIVA.

La perspectiva oriental difiere ampliamente de la occidental, pues el pintor chino no ha representado la escena desde un único punto de vista, sino evidenciando los objetos uno a uno y otorgándoles importancia por sí mismos.

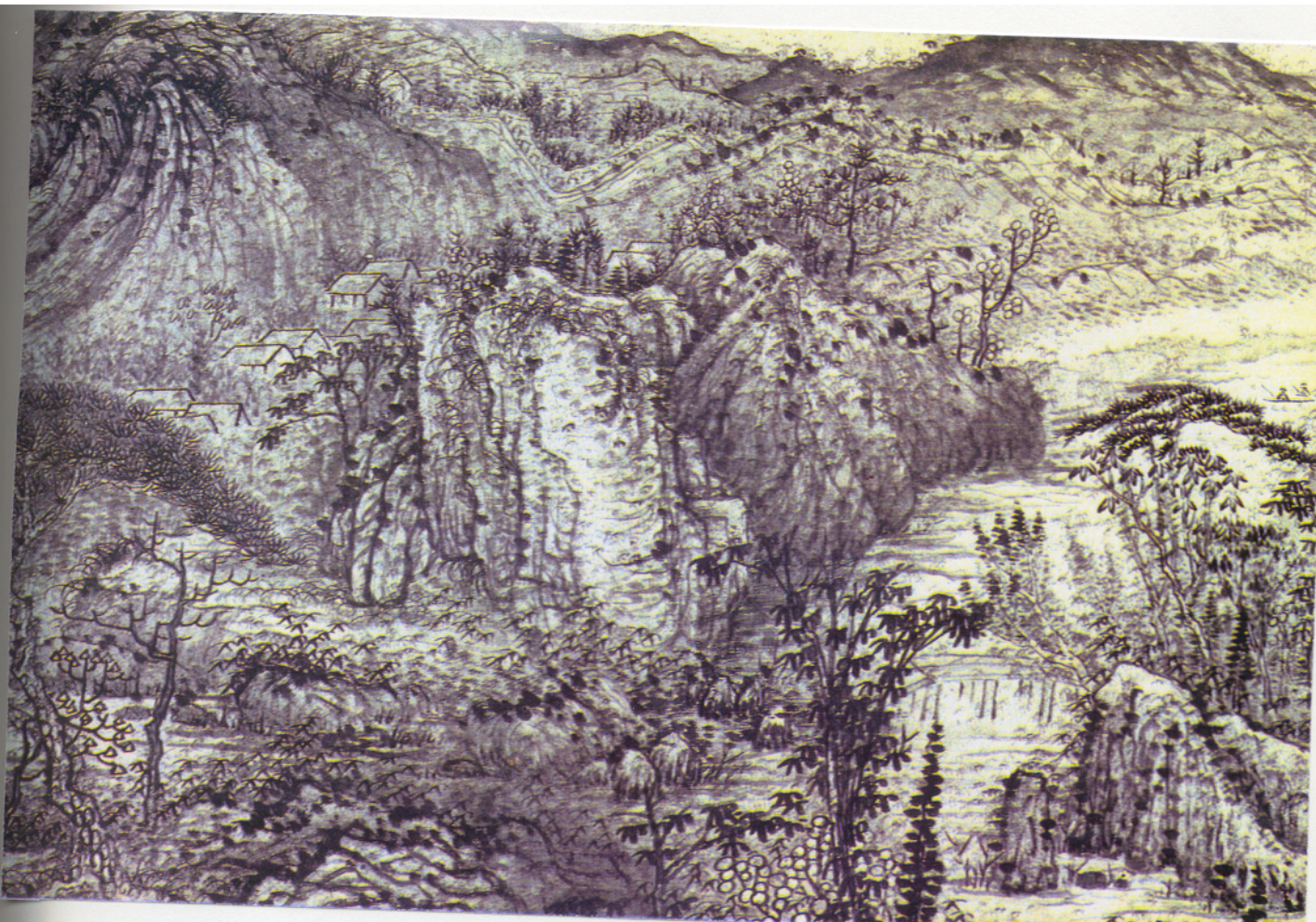
En general, la perspectiva de la que participa la pintura china se la ha venido denominando etérea, de vista de pájaro o caballera, por distinguirse principalmente de la occidental en la situación exacta de la línea de horizonte; pues, mientras que en Occidente se ubica por delante del espectador, en Oriente está detrás de éste, con lo que introduce al observador en la escena representada y le hace habitar todo su espacio.

Los pintores muestran panoramas muy extensos en largos rollos de papel o de seda. En las obras, ese hipotético punto de visión, que puede ser alto o lateral, permite a los espectadores apreciar montañas y ríos sobrepuestos entre otros elementos; efectos imposibles de alcanzar según la perspectiva de punto focal occidental, ya que, en vez de menoscabar la realidad, los pintores chinos reorganizan con criterios artísticos los paisajes naturales para satisfacer las ansias sentimentales de los observadores y evidenciar la riqueza de la pintura. A este respecto habría que considerar las siguientes palabras de Charles Pierre Baudelaire, que decían lo siguiente:

"Es sabido que un cuadro es algo tan natural -llamadle divino, si queréis- como el vuelo de un pájaro. Como el aliento de un hombre, incluso en su sentido existencial un cuadro existe eternamente desde que ha sido creado, pues pasa a ocupar su lugar en la existencia dinámica de las formas morales y materiales. Un cuadro tiene su destino, su soledad, su cielo, su infierno. Y quien no comprenda esto, este principio inexplicable y antiprofesoral, no comprende tampoco la palabra viva del arte. Porque el arte tiene también la palabra muerta, su nada, el barro de que salió, como todo, por gracia natural. Por gracia natural, esto es, artística, y no artificiosa o artificial".⁶⁷

De ahí que las pinturas tradicionales de China, y con ellas una inmensa mayoría de las realizadas en las dinastías *Ming* y *Qing*, adopten generalmente una perspectiva desde diversos puntos. Ello permite a los artistas dar rienda suelta a su imaginación, romper las limitaciones del espacio y crear su universo artístico.

Caroline Blunden escribía, refiriéndose a Occidente, que <<en Europa coincidieron el arte del Renacimiento y los albores de la ciencia. Esta vinculación puede observarse con nitidez en la exploración de las proyecciones del espacio tridimensional de los pintores occidentales, en la exactitud de sus observaciones anatómicas y de los fenómenos naturales (como en los estudios del agua y de las tormentas de Leonardo), y en su tratamiento del color y de la luz como entidades en sí mismas>>⁶⁸ y seguía diciendo que <<exceptuando algunos grabados en madera de escenas de la vida cotidiana, los artistas chinos no se valieron de la perspectiva llevándola a sus últimas consecuencias. Su interés no se cifraba en recurrir al *trompel'oeil*>>.⁶⁹ Esto puede verse en la siguiente obra de Shi Tao, donde se muestran las montañas en el plano horizontal:



43. "Montañas fantásticas" (fragmento), 1692, de Shi Tao (1642-1718).

Se trata de la pintura "Montañas fantásticas" (42,8 cm x 25,5 cm)⁷⁰ considerada como su obra maestra. Comienza introduciendo las montañas Yanshan, cerca de Beijing. También se aprecia la Gran Muralla que asciende y baja las escarpadas montañas y las ondulantes colinas, veladas por una fina neblina del sur. Shi Tao realiza el paisaje desde varios puntos de visión y muestra montañas, lanuras, árboles, pequeñas embarcaciones, lagos, etc. con unas calidades y concepción que las hace cobrar tanto protagonismo a nivel individual como en el conjunto, además de introducir al espectador

en los distintos ambientes y dejar viajar la imaginación en libertad.

Pero hay que tener en cuenta que el artista chino del siglo XVII estaba perfectamente capacitado para aplicar las técnicas del escorzo y la perspectiva en pintura, como lo puso de manifiesto en algunas composiciones,⁷¹ aunque evitaba deliberadamente la perspectiva científica, recurriendo tan solo a la derivada desde un punto fijo determinado.⁷²

Los pintores chinos, durante los últimos 300 años, aprendían el arte de pintar en los manuales de estilo y de técnica de artistas de reconocido prestigio. Uno de los más representativos era "El Manual de Pintura del Jardín de las Semillas de Mostaza", que contenía una descripción metodológica de cómo se debía pintar y que incorporaba ilustraciones de algunos tipos de insectos, como mantis religiosa, grillos, escarabajos o saltamontes, que se podían aplicar tanto a paisajes como a monografías *Huaniao*, (flores, pájaros y otros animales). Esta clase de libros <<ejerció un efecto sobre la capacidad de los chinos para captar la naturaleza por propia iniciativa>>.⁷³ Además, los que se iniciaban en este arte copiaban también obras de los maestros antiguos, tanto de pintura como de caligrafía.

Al contemplar una pintura *Ming* o *Qing* también pueden observarse relaciones duales en cuanto a las disposiciones que adoptan los elementos dentro de la composición perspectiva. De ahí van a surgir las llamadas:

- *Limai* o de Interior-Exterior; bien con respecto a un pabellón, una cabaña u otro tipo de

espacio que contemple este carácter interno o externo.

- Y Yuanjin o de Lejos-Cerca. Se puede apreciar, por ejemplo, en un paisaje, conformado por unos bambúes cercanos o por unas montañas y cascadas que se encuentran en la lejanía.

Hay que señalar también que la pintura europea contemporánea ha roto las reglas descriptivas de la luz y la sombra y de la perspectiva desde un sólo punto focal, tal como se observaban desde el Renacimiento; y esto ha sido debido, en cierto modo, a la influencia de la pintura china, pues ésta, con su perspectiva desde puntos múltiples, permite admirar los conjuntos desde diversos ángulos, además de incorporar unas características especiales de topografía espacial, de connotaciones psicológicas y de fuerza y delicadeza simultánea en la estética.

Una gran mayoría de los grabados folklóricos de China también recurren a la perspectiva desde diversos puntos y a los trazos lineales, simples y claros, que permiten composiciones planas y no otorgan importancia a la determinación de luces y sombras.

7.2.2.9. RESPECTO A LA JUSTICIA.

El acatamiento y respeto de una justicia que se proyectase hacia la población en forma benéfica con las miras puestas en la consecución del desarrollo armonioso de la colectividad en un justo equilibrio con el pensamiento confuciano también quedaba expresado plásticamente en la pintura, como también lo hacía el descontento y los levantamientos

populares a que se ha aludido en el apartado correspondiente a los signos sociales contemplados mediante la referencia del tiempo.⁷⁴

La serena calma confuciana, puesta de manifiesto en las dinastías *Ming* y *Qing* en forma de un Neoconfucianismo más acorde con las necesidades de una población más moderna, llevaba implícito un sentido de respeto que ha acompañado la conducta social de sus pobladores y que, como una extensión de su vida, se ha plasmado voluntaria o involuntariamente en la pintura de sus generaciones, destacando también la importancia de sus antepasados. En el rollo de seda titulado "Los primeros sabios y eruditos confucianos" del Templo Baoning, por ejemplo, que se conserva en el Provincial Museum de Shanxi, pintado cerca del año 1460 (dinastía *Ming*),⁷⁵ con unas medidas de 118x62 cm., se rinde homenaje a relevantes seguidores de esta disciplina político-social-moral y filosófica.

7.2.2.10. RETICENCIA.

Un signo de características especiales, incorporado mediante reticencias, en un "decir y no decir", de "decir y callar algo", "decir la parte de un todo" imprime en la pintura unas evidencias que amplifican y añaden misterio a los contenidos y significados. Son signos intrínsecamente vinculados con el pensamiento del artista, con su forma de expresión (*shengqing*), que le acompañan en su andadura y que le han permitido también abordar temas comprometidos como injusticias políticas y sociales, amparándose en dejar incompleta una parte del argumento pictórico o una frase del texto caligráfico añadido, o bien no acabar de aclarar algunos contenidos, pero dando a entender el

sentido de lo que no se dice. Otras figuras como la metáfora y el símil, mencionadas anteriormente, pueden ser utilizadas para complementar o simplemente acompañar la reticencia.

7.2.2.11. SIMBOLISMO.

Dos criterios, alternativamente, han servido según Dan Sperber para delimitar el campo del simbolismo. Mediante el primer criterio, <<lo simbólico es lo mental menos lo racional>>; según el siguiente, <<el lo semiótico menos la lengua>>, a lo que también añade que en ambos casos es <<un residuo>>.76 Pues bien, esta parte o porción que queda del "todo" en la transmisión de significados a la obra se torna en una clase particular de signos, en un <<sistema de símbolos con que se representan creencias, conceptos o sucesos>>.77

Por medio del simbolismo se ponen de manifiesto ciertas ideas subyacentes en el hecho plástico. En la pintura china *Ming* y *Qing* se puede aludir a las cuatro estaciones del año, por ejemplo, según se representen los vegetales de una u otra temporada, de igual forma que se evidencia la noche por medio de la grafía de la luna o de una vela u otros emanantes más. Y ya que una buena obra china concede generalmente un margen de imaginación a los observadores, cabe citar otro ejemplo: el caso de un bambú pintado en trazos lineales a base de tintas densas y ligeras, en el cual se evidencia el tronco inclinado, las hojas danzantes y una inscripción caligráfica que dice: "Integridad frente al viento". Así es como, con esta sintaxis estructural, el espectador estaría en disposición de pensar que el bambú le está informando de un crecimiento vigoroso y un espíritu indomable. Y si

a esto se añaden unas palabras que elogian al bambú y exaltan a alguna persona con cualidades honradas, no habrá ninguna duda de que está simbolizando a un hombre superior de virtudes elevadas. Así es como el bambú en la pintura china ya no es sólo una planta, sino que adquiere mayor importancia gracias a la interpretación simbólica y a la identificación que se hace de él con las cualidades más elevadas que pueda poseer el hombre en óptima comunión con la naturaleza.

No obstante a todo esto, es preciso tener en cuenta que la carencia de un alto nivel artístico en el autor que ejecute la obra, puede hacer que los signos que determinan a esta planta carezcan de vitalidad, imposibilitando así su asociación con el viento y su relación con el carácter del hombre superior antes mencionada.

El simbolismo también se introduce en las representaciones teatrales chinas, que son susceptibles de plasmarse en la pintura. Entonces hay que distinguir que una mesa o una silla incorporadas a una determinada escena representan a veces un monte o un muro alto, de igual forma que un salto del actor supone el paso de una montaña. A través de la mímica de dos actores se pueden expresar muchos mensajes, como por ejemplo una lucha en la oscuridad, aunque el escenario esté bien iluminado. Los artistas indican a veces la sombra o la luz, el día y la noche, mediante poemas escritos en la obra, para que los espectadores los asocien libremente. Por ejemplo: mediante la inscripción "El aroma que flota entre dos luces" al margen de una pintura clara y elegante de flores de "mei", se logra expresar el sentido del tiempo.

Hay que mencionar también que a fines del siglo XIX, en plena dinastía *Qing*, el simbolismo era en Occidente una escuela poética y artística aparecida en Francia que eludía nombrar directamente los objetos con el fin de poder sugerirlos o evocarlos, dotándoles así de un cierto misterio sensible, en el cual podía sumergirse el espectador y completar el sentido del texto.

Por último, y dada la importancia que tienen estos signos estéticos dentro de la comprensión de esta pintura, a continuación se descifran los contenidos correspondientes a algunos de los más importantes elementos introducidos en las obras como son las plantas y árboles más característicos de las pinturas de paisaje, las flores y animales, así como algunas representaciones mitológicas.

7.2.2.11.1. PLANTAS Y ARBOLES MAS CARACTERISTICOS DE LA PINTURA DE PAISAJE.

La pintura *Shan shui* evidencia a través de los signos una cierta preferencia por la planta del bambú y por árboles como el pino y el ciprés, cuyas connotaciones simbólicas amparan la esencia primordial de la postura ante la vida.

Otros tipos de flores que, en mayor o menor medida, han estado motivando y enriqueciendo los pensamientos más intrínsecos de autor y espectador, se incorporan en un siguiente apartado.

7.2.2.11.1.1. EL BAMBU.

Se podrían llenar muchas páginas escribiendo sobre la importancia de los bambúes en China, y de esto ya tomaron buena nota los artistas, pues ha habido muchos pintores que los han incorporado en sus obras, tanto como un elemento más de la composición, como para conformarse en el único motivo de representación de una obra. Wu Chên (1280-1354), por ejemplo, mostró cierta predilección por los bambúes.

La planta del bambú es una de las que más rápidamente se desarrollan; se extiende ampliamente por los campos de China desplegando su recia y bella estructura. Así se entiende este famoso dicho entre los chinos: "Los retoños de buen bambú brotan fuera del cercado". O bien: "Los bambúes jóvenes se inclinan fácilmente", relacionándolos con la necesaria educación del hombre en la juventud.

El bambú también es considerado como un emblema de la piedad filial, relacionándolo con la integridad del hombre frente a la adversidad, pues al igual que los agentes atmosféricos pueden zarandear o azotar el tallo y las hojas, éste aguanta perfectamente hasta volver a mostrar su apariencia y posición inicial; es decir, su integridad y fortaleza.

En relación con la naturaleza de esta planta, hay que señalar que los brotes de algunas variedades se utilizan como alimento humano, al igual que otros tipos

de vegetales. Las raíces se usaban para la adivinación en los altares de los templos y las ramas se llevaban a los funerales para ahuyentar a los malos espíritus. Los tallos para cestos y canastas, armazones, laminados, jaulas para pájaros, flautas, taburetes, etc. También para pintura y escritura, antes de la introducción del papel.⁷⁸

Leyendo a Soame Jenyns se puede percibir que posiblemente los petardos, con los cuales se celebraban los festivales en China, estaban inspirados en el crujido que emitían los bambúes secos sobre el fuego.⁷⁹

Por último, ya es conocido el hecho de que esta planta constituye el alimento de los emblemáticos osos Panda.

7.2.2.11.1.2. EL PINO Y EL CIPRES.

El pino (*sung*) y el ciprés son los árboles que más frecuentemente incorporan los artistas en sus representaciones, a excepción del bambú (*chu*) que ocupa el primer lugar de preferencia en las pintura de paisaje.

A los tres se les considera como un emblema de la resistencia y la integridad, lo cual guarda relación con el hecho de que durante el invierno los vendavales despojan a otros árboles de sus hojas, pero ellos logran estar siempre verdes.

A la representación del pino se le atribuyen cualidades de buena suerte, además de ser símbolo y metáfora de longevidad.

7.2.2.11.2. FLORES.

Aquellas flores procedentes de plantas y de árboles frutales como: crisantemos, flores de ciruelo y melocotonero, lotos, orquídeas, amapolas, hibiscus y peonías son las que, después de los bambúes, el pino y el ciprés, ocupan un lugar de importancia en la búsqueda representativa simbolista.

7.2.2.11.2.1. CRISANTEMOS.

Las flores de crisantemo florecen a la mitad de la estación de otoño y van asociados con el año que termina. Se suele decir que "El crisantemo en otoño y el melocotonero en primavera". Esto conlleva una metáfora distinta para cada una de las estaciones.

Se las compara frecuentemente con la retirada de los eruditos, siendo las favoritas de los oficiales que han dedicado sus últimos años al cuidado del jardín, a sus libros y su vino en algún pueblo perdido. La flor del crisantemo estuvo también asociada con el principio del Yang, pues antiguamente se la llamaba *jih ching* (la energía del alma del sol). Suele simbolizar la integridad y se sabe que el poeta Tao Chien (365-427) dejó un puesto

oficial para dedicarse personalmente a su cultivo, a la música, la poesía y el vino. También Lin Ming, del s.XI, escribió un trabajo sobre estas flores, distinguiendo treinta y cinco especies diferentes; una de ellas la puso el nombre de "Embriagado con el vino hecho por el paraíso de los inmortales".

En la dinastía *Ming*, Sun Kan fue un gran admirador de ellas. De sus pinturas se dice que mostraban el alma; y es que las cultivaba con suma dedicación en su jardín, visitándolas por la mañana y por la tarde para ver cómo se iba desarrollando todo su esplendor.

Soame Jenyns sugiere que el vino de crisantemo era tomado por los inmortales y los Taoístas, porque existía la creencia de que proporcionaba longevidad.⁸⁰

7.2.2.11.2.2. FLOR DE CIRUELO.

La flor de ciruelo (*meihua*) es considerada en China como una de las más bellas, de ahí que haya sido representada por los artistas en innumerables ocasiones. A veces se la cita solamente como flor de *mei*.

Zhang Shui-cheng, miembro ejecutivo de la Asociación China de Flores de Ciruelo y de la División de Flores de Loto de la Asociación de Floricultura de China, ya escribía sobre ella que:

"La domesticación de la especie data de más de 2.500 años. Según se dice, a partir del siglo V los intelectuales comenzaron a mostrar su admiración por esta flor en literatura y pintura".⁸¹

Y cuenta que el poeta Li Bu, de la dinastía *Song* del Norte (960-1127), que vivía retirado en soledad absoluta en la montaña *Gushan*, cerca de *Hangzhou*, se dedicaba al cultivo de ciruelos y a criar grullas para pasar el tiempo. En uno de sus famosos versos decía: <<La bella silueta del árbol del ciruelo se refleja en el agua cristalina, su delicado perfume se percibe en las noches de luna>>.⁸²

La importancia de esta flor de embriagadora fragancia, que se considera originaria de China, está en que su belleza es del gusto de todos. Resiste bien al frío y la nieve y se abre a finales de invierno y comienzos de la estación de primavera (*chun*); de ahí que se la relacione pictóricamente con la integridad.

Este frutal cuenta con un amplio número de variedades en China, pues además del silvestre está el que se siembra en los parques y el que da frutos comestibles, así como otra que se cultiva en macetas artísticas. La flor de ciruelo-cera es una variedad que tiene los pétalos dorados y su color es parecido a la cera de la abeja, de donde toma su nombre. El árbol del que procede crece originariamente en la cordillera *Qinling*, las montañas *Daba* y *Wudang*.

Yanling, en *Henan*, conocido como el distrito de las flores, tiene una larga historia en el cultivo de este tipo de flor de ciruelo-cera. Según la información existente en los archivos distritales su cultivo data del siglo X, tiempo en que ya había numerosas variedades que eran seleccionadas como tributos a la corte feudal. También estaba la miniatura, caracterizada por su estilo sencillo y arcaico, robustez y forma original de reconocida fama internacional.⁸³

Hay puntos importantes como *Wuhan*, *Nanjing*, *Wuxi* y otras ciudades más que se consideran representativas en este tipo de flor que, en definitiva, ha sido propuesta como una de las candidatas a ser la flor nacional de China y que es símbolo y metáfora de alegría y buena suerte.

La pintura de la flor de ciruelo parece haber alcanzado óptima calidad con los trabajos de Pa Chih, de la dinastía *Tang*. Desde entonces han sido muchos los pintores que las han representado. En el período concreto de la dinastía *Ming* destacó la figura de Liu Fu. Su pintura "Perlas (flor de ciruelo) danzando delante del viento" fue tan importante y famosa que Liu Fu llegó a denominarse a sí mismo "Maestro de la Flor de Ciruelo".

Existe también una piedra con este nombre de "flor de ciruelo". Es negra, sólida y transparente y tiene vetas de diversos colores que semejan motivos naturales. El distrito de Ruyang, en *Henan*,

está considerado como el lugar de mayores existencias. Entre los objetos funerarios de hace dos mil años, hallados en las tumbas *Shang* y *Zhou*, se han encontrado algunos que fueron trabajados con este tipo de piedra, que actualmente se utiliza para fabricar sellos, tinteros, bolas para realizar ejercicios, etc.

7.2.2.11.2.3. FLOR DE MELOCOTONERO.

El ciruelo y el melocotonero son los árboles con floración que mayor atención han tenido entre los pintores y calígrafos. Este último, en concreto, posee mayor vitalidad y según los taoístas sus frutos y su corteza están entre las sustancias que conforman la base del elixir de la vida.

El vino realizado con la flor del melocotonero se toma en las celebraciones de bodas u otros festejos y se dice que su flor puede dar suerte. También en lenguaje vernáculo, este árbol se utiliza para describir las partes íntimas de la mujer; de ahí que mediante la frase "entrar en la flor de melotoconero" se exprese la unión sexual de una pareja.

En cuanto a la pintura monocroma de melocotoneros hay que señalar que inicialmente está asociada al nombre del sacerdote taoísta Chung Jên de la dinastía *Sung* (s.XI), también llamado Hua Kuang. A este monje se le atribuye la obra titulada *Mei Pu* (Libro del ciruelo), que es un tratado ético y filosófico en el que su

autor compara la flor con el principio del yang, y el tallo con el yin, descubriendo una relación metafísica de sus pétalos, estambres y cáliz. El tratado concluye con unas indicaciones de Yang Pu-chih que dice que <<Pinturas de flor de melocotonero en monocromo surgen con Hua Kuang>>. Continúa diciendo que el virtuoso anciano fue amigo en extremo de los melocotoneros y que plantó un gran número de semejantes árboles ante su templo de retiro. Cuando estaban en flor él removía su lecho debajo de los árboles y se acostaba allí cantando poemas todo el día. Y cuando la luna brillaba y no podía dormir, contemplaba el agradable y bello juego que ejercían las sombras al reflejarse en su ventana, las cuales imitaba con su pincel. Estas pinturas realizadas a la luz de la luna se tornaron exquisitamente bellas al amanecer, llegando a ser muy apreciadas, tanto que cuando Shan Ku (Huang Ting-chien) las vio, le daban la impresión de estar realizadas en una limpia y fría mañana a través de algún pacífico lugar de una granja.

7.2.2.11.2.4. LOTOS.

La flor del loto (*nelumbium speciosum*) ha sido llamado el "caballero" de las flores chinas. Es deslumbrante, emana blancura y no parece estar afectada por el barro o los estanques donde crece.

Como planta perenne herbácea es originaria de Asia y Australia, y se ha cultivado ampliamente en China, India y

Japón. Los arqueólogos hallaron semillas de loto de 5.000 años de antigüedad en la cultura neolítica de Yangshao, situada en la aldea Dahe, provincia de Henan. Documentos escritos que datan del año 1.000 a.n.e. mencionan que <<la cápsula del loto contiene unas 100 semillas>>. El "Qi Min Yao Shu" (Artes Importantes para el Bienestar del Pueblo), es uno de los primeros tratados de agricultura de China donde se describe el cultivo de esta planta.⁸⁴

Su significación está ligada a la pureza; dato este muy a tener en cuenta a la hora de situar su relación y connotaciones dentro de la pintura china, pues es uno de los ocho símbolos más significativos del Buddhismo que ha llegado a jugar un papel trascendental.

El nombre lo tomó prestado de uno de los más importantes sutras budhistas. Y tanto Buddha como los *bodhisattvas* han sido pintados entronados sobre los cálices abiertos de estas flores. También se ha dicho tradicionalmente que las almas, en la muerte, eran medidas por la Diosa Kuan Yin en las flores del loto del lago sagrado del paraíso de Amitâbha.⁸⁵

Para explicar esta significación y otras, hay que remontarse a las escrituras budhistas, según las cuales, en el Paraíso Occidental hay un estanque que contiene siete tesoros. Así, cuando alguien eleve sus rezos a Buddha, en el estanque nacerá una flor de loto, y cuanto más virtuosas

sean las personas que oren, tanto más espléndidas serán las flores.

También se dice que, cuando está agonizando un budhista, los espíritus Amitabha y Avalokitesvara⁸⁶ se presentan ante él y le entregan una flor de loto del estanque mencionado. De esta forma, al morir la persona, su alma podrá entrar en la flor y será transportada al Paraiso Occidental. Cuando la flor se abre en el estanque, la persona podrá ver a Amitabha y se convertirá en otro iluminado, teniendo en cuenta que el tiempo que tarda la flor en abrirse depende de las virtudes de la persona; cuanto más benevolente haya sido, más rápido se abrirá. De ahí que estas flores simbolicen la virtud, la felicidad, la protección y la deidad.

La flor de loto, también llamada *padma*, significa la perfección de la naturaleza búddhica esencial a todos, pues es la flor por excelencia de esta creencia, que representa los puros ideales del *Dharma*⁸⁷ y su perfección lograda cabalmente. Es motivo en constantes referencias por parte de los maestros búddhicos de todas las escuelas o sectas y es lugar común en sus textos escriturales.

Hay diferentes variedades de flores, que van desde las tradicionales a nuevas adquisiciones actuales. He aquí algunas:

- El loto Hong Qian Ye (Mil Hojas Rojas) de Wuhan, Hubei.

- El loto Jian de Fujian, de flores blancas, conocido por la calidad de sus semillas.

- El loto de dos flores, del Templo Manantial de Jade, de Hubei.

- El denominado Bebé Blanco, de Hangzhou, Zheijiang.

- El Loto de la Longevidad, de Hangzhou, de flores blancas y capullos en forma de melocotón.

- El loto blanco con cáliz maduro.

- El Loto Sun Yat-sen, cuyo origen se sitúa pasada la dinastía Qing, exactamente cuando el Dr. Sun Yat-sen vivió en Japón en 1918 y obsequió cuatro semillas de loto a sus anfitriones. Doce años más tarde fueron plantadas por horticultores japoneses y se les dio el nombre del donante.

- El Loto de la Amistad Sino-Japonesa, procedente de un cruce entre un antiguo loto chino con una especie japonesa de 2.000 años efectuado en 1965.

- El Loto Azul del monasterio Toshodaiji, obsequiado por el Sr. Morimoto a China en 1979. Se ha escrito que esta especie fue llevada de China a Japón por el monje Jian Zhen, de la dinastía Tang, en el año 753.

Los lotos, en general, son unas flores cuya purísima fragancia impregna el aire

ABRIR APARTADO 8 2ª PARTE

