

ganz1912

心府已載入石
依春東廵齊州
鵲芳秀潑眼宛
神致是零相印
其事已已嘉
叔追念前遊悵
長篇去之來
而叙其像起如



François
Jullien

—
La gran
imagen
no tiene
forma
—

LA GRAN IMAGEN
NO TIENE FORMA

ganz1912

FRANÇOIS JULLIEN

LA GRAN IMAGEN
NO TIENE FORMA

O
DEL NO-OBJETO POR LA PINTURA

Traducción de
Albert Galvany

Ensayo de des-ontología



ALPHA DECAY

Título original:
La grande image n'a pas de forme
© 2003 Éditions du Seuil

© de la traducción: 2008 Albert Galvany

© 2008 Ediciones Alpha Decay, S.A
Gran Via Carles III, 94 – 08028 Barcelona
www.alphadecay.org

Primera edición: mayo de 2008

Serie dirigida por Arnold I. Davidson y Enric Cucurella

Meritxell Anton: Corrección de primeras pruebas
Pere Trilla: Corrección de segundas pruebas

Tipografía y diseño de la serie: Norbert Denkel
Preimpresión: Fotocomposición gama, sl
Impresión: Thau, S.L

ISBN: 978-84-935863-9-3
Depósito legal: B-17.734-2008

ÍNDICE

<i>Advertencia</i>	11
<i>Referencias y fuentes textuales</i>	15
I. Presencia-ausencia	19
II. Del fondo de la pintura	39
III. Vago-tenue-indistinto	55
IV. La gran imagen no tiene forma	77
V. Teoría del esbozo	101
VI. Vacío y plenitud	123
VII. Ni dejar ni adherir	145
VIII. Abandonar la forma para alcanzar la semejanza	165
IX. El espíritu de un paisaje	189
X. De la verdad en pintura	215
XI. Mirada o recogimiento	239
XII. Pintar no es describir	265
XIII. Tinta y pincel, forma y color	287
XIV. ¿Qué escribe la pintura?	311
XV. Imagen – fenómeno: Pintar la transformación, la vida	337
<i>Pinturas chinas</i>	359
<i>Glosario de expresiones chinas</i>	369

Picasso a Malraux:

«Supongo que, siendo usted “chino”, conoce los proverbios chinos. Hay uno que proclama lo mejor que se ha dicho nunca sobre la pintura: no hay que imitar la vida, hay que trabajar como ella.»

ADVERTENCIA

Este ensayo parte en busca de aquello cuya búsqueda es, por principio, vana e inconcebible, pues toma como objeto el no-objeto: [eso que] es demasiado borroso-vago-difuso-evanescente-confuso para dejarse inmovilizar y aislar; que se halla sumido en lo indiferenciado, que no es ni asignable ni tampoco representable, que no puede tener por tanto la consistencia de un en-sí, que no puede constituirse de «ser» y, Gegenstand, «erguirse delante» —recortando su perfil— del Ojo o del Espíritu; [eso] que experimentamos sin cesar y que nos reconduce a la indefinición de lo innato, pero que la ciencia y la filosofía abandonaron muy pronto en su empeño por tratar lógicamente las cosas; en su empeño por constituir un «esto», manipulable por el pensamiento, con vistas a responder al interrogante: «¿Qué es?»

A partir de la rica literatura crítica que los Letrados chinos consagraron a la pintura durante cerca de dos milenios, intento esbozar aquí un camino de acceso hacia ese inobjetivable «fondo de las cosas» que, abandonado por la ciencia y la filosofía, se ha vuelto tan difícil de recuperar en la gran lengua europea. Pues esa literatura se propuso figurar lo insondable en el seno de lo trazado, o el Fondo a través de la Forma; pero si los Letrados chinos pudieron producirla y reflexionarla, es porque se basaron en el pensamiento de una continuidad de existencia y de su «vía» de inmanencia, que se actualiza y se disuelve: tao, el tao de los taoístas. Paralelamente, al surcar con paciencia esas antiguas Artes de pintar, nos vemos incitados a profundizar tanto sobre la distancia respecto al estatuto ontológico de la

forma que se acomoda a la materia y a lo in-forme como a la posición lógica de la determinación, así como a la ambición, considerada estética, de la representación. Y de lo percibido a primera vista, discretamente, como tantos otros pequeños movimientos que sacuden inopinadamente los cimientos de nuestro pensamiento, constatamos progresivamente que éstos, al hacerse más profundos y ramificarse, dejan entrever, en su interior, otro modo de comprometerse con el pensamiento que no se basa ya ni en el Ser ni en Dios, y cuya adopción permite que la elucidación de las cosas se opere sin desgarró, donde el ocultamiento y el desocultamiento colaboran alternativamente —tomando y soltando— al igual que el gran proceso de existencia. Y ello en lugar de esperar, en una claridad definitiva, y construyendo la perspectiva, el desvelamiento de la Verdad.

Al mismo tiempo, esa otra posibilidad del pensamiento, la pintura que evocan esos tratados nos la hacen eminentemente sensible al explotar la coherencia con el fin de extraer efectos que basta considerar para poder abrirse a ella, disfrutarla y compartirla.

Así, si me he impuesto la tarea de ahondar metódicamente en esa diferencia, no es para construir mundos aparte y proyectar sobre China, liberando o compensando, la función del «otro», más o menos siempre sospechosa, sino, antes bien, para tener la ocasión de volver sobre lo impensado. Pues el problema principal que se le plantea a la filosofía es, ante todo, un asunto de toma de posición: cómo aproximarse a eso a partir de lo cual pensamos, con anterioridad al resto, fundamentando, y que por eso mismo no pensamos? ¿Conquistar cierta distancia en nuestro espíritu no es acaso lo más difícil? Pasar por China y, con ello, desprenderse de nuestras coherencias permite recrear el itinerario y la trayectoria del pensamiento.

China representa aquí un desvío para desenterrar posibilidades sepultadas, para reabrir la inteligencia.

Este ensayo trata de lo que no puedo enunciar más que desligándolo y promoviéndolo: «trata de» aquello que no puede

ser referido, no pudiendo describir(lo) ni concebir(lo), sino solamente delimitar(lo): giro a su alrededor. Del mismo modo (pues lo que de allí retorna sin cesar: lo fundamental), pero que no es nunca lo mismo (pues carece de esencia), el objetivo de este trabajo será operar por medio de ahondamientos sucesivos, de desplazamientos y contrastes, cada uno de los nuevos desarrollos retomando el precedente pero modificando su ángulo de aproximación y, por ende, ofreciendo, al abrir camino, tantas otras facetas y accesos: de la inseparación de la presencia y de la ausencia (capítulo I) a la indisociación de la imagen y del fenómeno (capítulo XV), el capítulo VIII, que trata de la no-representación, inicia a medio camino el retorno (más acá del cual es convocado el Laozi, más allá del cual lo es el Zhuangzi).

Y, de hecho, podríamos proceder de un modo distinto para penetrar en la eventualidad de un pensamiento diferente mediante asimilaciones progresivas (al mismo tiempo que desasimilación de nuestros propios términos y de nuestras propias posturas): ¿acaso todo discurso continuo se encierra en su tautología y deviene opaco al trabajo de la diferencia? Más que de una exposición o de una explicación, se trata en efecto de un procedimiento o de un viaje que se desarrolla en derivas organizadas: dejar algo para abordarlo más lejos, para ir de puerto en puerto y, cuando apenas se ha atracado la embarcación, cuando se ha puesto pie en tierra firme, volver a partir de nuevo...

Del mismo modo, si me he visto obligado a recopilar abusivamente tantos títulos uno encima del otro, es debido a que esta reflexión posee por sí misma varios fondos y la tarea consiste en abrirlos y ponerlos en contacto. El hecho de que la gran imagen no tenga forma, tal y como lo sostiene el Laozi, nos pone en la pista hacia ese enigma y, al provocar la interpretación, nos guía hacia su evidencia. El «no-objeto» pone en tela de juicio el estatus de la representación e invita a pensar lo indiferenciante en el seno de lo diferenciado —en cuyo caso se requiere toda la cautela posible para tratar de la pintura y del

pensamiento chinos sin caer por ello en lo subjetivizante y lo indolente, lo fusional y lo místico, como reverso del corte propio de nuestro racionalismo y de nuestro conocimiento. La operación de desontología reclama, en última instancia, abrir camino en la lengua a ese des-, que no es ya el des- de la terminación lograda y de la plena esencia (que se constituye en el auto- de la autoconsistencia), sino, al revés, el de la rehuida y el retiro en tanto que retorno a lo indiferenciado: el del des-hacer, des-pintar, des-representar.

REFERENCIAS Y FUENTES TEXTUALES

Este ensayo no es más que un capítulo que, aunque carece de conclusión, enlaza con el resto de mi trabajo.

Retoma a partir de la literatura pictórica china una cuestión que ya había planteado a la inversa, hace algunos años, en *De la esencia o del desnudo*: ¿cómo, esto es, de acuerdo con qué condiciones de posibilidad teórica es posible *plantear* un objeto de la percepción, aislarlo, inmovilizarlo y, a la vez, abstraerlo en una forma estable y definitiva? Al hacerlo, tira de nuevo del hilo de un ensayo precedente consagrado a la «insipidez» en el pensamiento y en la estética chinos, en la medida en que conduce a retornar a esas fases anteriores o posteriores a la actualización de la forma (o del sabor), cuando ésta apenas se bosqueja o se reabsorbe, cuando se difuminan las diferencias y ya no nos encontramos privados de sus disyunciones. Al sondear así el valor del bosquejo o del retiro, y su riqueza implícita, la reflexión que emprendo aquí acerca de la *des*-representación coincide lógicamente con los análisis que conduje anteriormente —en el plano literario— en mis ensayos *El valor alusivo* y *El desvío y el acceso*: al abrir su problemática a la pintura, este trabajo retoma y desarrolla el capítulo XIII de este último ensayo.

La cuestión del esbozo de donde parte la reflexión sobre esa plenitud de lo inacabado, o acerca del vacío necesario para que lo pleno pueda desenvolver su efecto, re-

toma igualmente la reflexión iniciada en mi *Tratado de la eficacia* sobre las condiciones de efectividad del efecto y la desaturación inexcusable para que un efecto pueda desplegarse.

A propósito de la forma y de la pintura, este ensayo retoma así la problemática de la desexclusión que intenté construir en *Un sabio no tiene ideas*: el Sabio es aquel que no se estanca en ningún pensamiento y preserva así su disponibilidad; del mismo modo, la gran imagen es aquella que no se estanca en ninguna forma y mantiene diversas formas componibles, evitando lo anecdótico y preservando una semejanza sin asemejarse, para pintar la disponibilidad de lo fundamental.

En definitiva, este ensayo prolonga mi trabajo precedente que pretendía sacar al pensamiento del tiempo y del gran drama existencial que él mismo organiza: para extraer de él elementos de «vida», investigaba la capacidad del momento variante en función del caso; me desviaba de la lógica griega de la percepción para explorar, en China, una lógica de la respiración. Ahora bien, eso inobjetable que el pincel de los Letrados chinos extrae del fondo de inmanencia de la pintura, y de la cual proceden las formas que se renuevan por la alternancia de lo hueco y lo pleno, no es otra, en su fondo, que el poder de transformación de la «vida»; tomar-devolver es a lo que nos convi-da la pintura en China, es decir, «tomar» la forma y «devolverla» al fondo indiferenciado implica el movimiento mismo de esa respiración que conduce a la renovación.

Las obras de primera mano utilizadas en este ensayo son las de los grandes textos chinos sobre la pintura, principalmente:

ZONG BING (375-443), «Hua shanshui xu», *L. B.*, p. 583.
WANG WEI (415-443), «Xu hua», *L. B.*, p. 585.

- FU ZAI (siglo VIII), «Guan Zhang yuan wai hua song shi tu», *T. H. L.*, p. 68.
- WANG WEI (699-759), «Shanshui jue», *L. B.*, p. 592; «Shanshui lun», *L. B.*, p. 596.
- ZHU JINGXUAN (siglo IX), *Tangchao minghua lu*, *T. H. L.*, p. 74.
- ZHANG YANYUAN (siglo IX), *Lidai minghua ji*, Pekín, Zhongguo meishu lunzhu congan, Renmin meishu chubanshe, 1963.
- JING HAO (siglo X), *Bifa ji*, *T. H. L.*, p. 250.
- SHEN GUA (1031-1095), *Mengxi bitan*, capítulo 17, «Shu hua», *S. H. L.*, p. 230.
- GUO XI (1020?-1100?), *Linguan gaozhi*, *S. H. L.*, p. 3.
- HAN ZHUO (siglo XI), *Shanshui chun quanji*, *S. H. L.*, p. 63.
- MI FU (1051-1107), *Hua shi*, *S. H. L.*, p. 112.
- RAO ZIRAN, *Shanshui jiafa (Hui zong shi er ji)*, *S. H. L.*, p. 223.
- SU SHI (SU DONGPO) (1037-1101), cf. *Su Shi lun wen yi*, editado por Yan Zhongqi, Pekín, Beijing chubanshe, 1985 [abreviado como *L. W. Y.*], y *S. H. P.*, p. 213.
- GUO RUOXU (segunda mitad del siglo XI), *Tuhua jianwen zhi*, editado por Mi Tianshui, Changsha, Hunan meishu chubanshe, 2000.
- TANG ZHIQI (hacia 1620), *Huishi weiyao*, *C. K.*, p. 106.
- SHI TAO (1641-1717), *Kugua heshang huayulu*, *C. K.*, p. 146.
- TANG DAI (primera mitad del siglo XVIII), *Huishi fawei*, *C. K.*, p. 235.
- SHEN ZONGQIAN (hacia 1781), *Jiezhou xuehuabian*, *C. K.*, p. 322.
- FANG XUN (1736-1799), *Shanjingju hualun*, editado por Zheng Zhuolu, Pekín, Renmin meishu chubanshe, 1962.

El resto de textos pertenecientes a autores importantes (Li Rihua, Bu Yantu, Jiang He...) se citan a partir de *L. B.* o de *C. K.*

Las abreviaturas empleadas corresponden a:

- L. B.* *Zhongguo hualun leibian*, editado por Yu Jianhua, Zhonghua shuju.
- C. K.* *Hualun congkan*, editado por Yu Anlan, Zhonghua shuju.
- T. H. L.* *Tang wu dai hualun*, Changsha, Hunan meishu chubanshe, 1997.
- S. H. L.* *Songren hualun*, Changsha, Hunan meishu chubanshe, 2000.
- S. H. P.* *Songren huaping*, Changsha, Hunan meishu chubanshe, 1999.

La edición utilizada para el *Laozi*, así como la de su comentario a cargo de Wang Bi, corresponde a *Wang Bi ji xiaoshi*, editado por Lou Yulie, Pekín, Zhonghua shuju, 1980; la del *Zhuangzi* es la edición clásica de Guo Qingfan, *Xiaozheng Zhuangzi jishi*, Taipei, Shijie shuju, 2 vols.

Las letras en superíndice remiten al glosario de expresiones chinas al final del volumen.

I

PRESENCIA-AUSENCIA

1. «La montaña con lluvia o la montaña con tiempo despejado son, para el pintor, fáciles de figurar», advierte lacónicamente un crítico chino de la dinastía Song. Son presuntamente fáciles de figurar porque se prestan a los trazos marcados y característicos; esas pinturas inmóviles, más o menos codificadas, serían como las imágenes estereotipadas del mundo natural. «Pero, cuando del buen tiempo [eso] tiende a la lluvia, o cuando de la lluvia [eso] tiende al regreso del buen tiempo; al atardecer, en el seno mismo de las neblinas [...], cuando todo el paisaje se pierde en la confusión: emergiendo-sumergiéndose, entre lo que hay y lo que no hay, eso es precisamente lo que resulta difícil de figurar »^a (Qian Wenshi, *L. B.*, p. 84). «Fácil» o «difícil» son aquí una forma convencional de designar dos grados opuestos y de indicar, de uno al otro, a qué tiende el arte de pintar. Antes que figurar estados diferenciados, de contraste y de oposición a la vez (con lluvia y con tiempo despejado), el pintor chino pinta modificaciones, aprehende el mundo más allá de sus trazos distintivos, en su esencial transición. Pues el uno sobreentiende al otro incluso cuando se excluyen; y el uno opera discretamente cuando el otro se encuentra aún desplegándose. Tras la cortina de lluvia que cubre el horizonte, se presiente ya, en la luminosidad que despunta, ese mal tiempo que comienza a aclararse; y, del mismo modo, el tiempo despejado no permanece largo rato sin dejar entrever algunos signos precursores de su velo.

El paisaje escogido no es el paisaje del mediodía, de contornos definidos, de sombras precisas, cuando los trazos más nimios destacan y se imponen a la atención. No se trata de un paisaje griego donde, con una luminosidad transparente, las formas de las cosas se recortan haciéndonos creer en una identidad esencial y, petrificadas por el sol, nos persuaden de la fijeza de los paradigmas. Al contrario, el paisaje revelador es el del atardecer que se difumina progresivamente: cuando, en el curso de esa otra transición, la del día a la noche, las formas adquieren tonos nimbados y oscuros a la vez, y poco a poco se vuelven indecisas. Los vapores emergentes diluyen las líneas y el paisaje entero comienza a sumergirse en la penumbra al tiempo que esas formas que van confundiéndose apuntan a superar sus individuaciones temporales para fundirse con el fondo indiferenciado de las cosas. Si esa pintura es juzgada como más profunda, pues, tal y como se dice a continuación, «rebasa la exterioridad de las cosas», ello se debe a que pinta lo real en la fase en que éste ya no se demarca, en que revela el fondo de toda demarcación. Se califica como «difícil» debido también a que, para pintar lo indistinto de la transición, debe renunciar al poder de señalización y de conminación de los signos: en lugar de dejarse acaparar por las cosas, pinta su disolución; en lugar de conducirlas a la mirada, las vuelve hacia su reabsorción.

El atardecer o el regreso del buen tiempo no son anecdóticos. Cuando lo prominente se difumina y lo distinto se reabsorbe, se accede al estado en que la determinación se deshace y apunta hacia su abandono. La presencia se diluye y es atravesada por la ausencia. Las cosas ya no se imponen, ni se exponen; el pintor —nos dice el texto— pinta el mundo emergiendo-sumergiéndose y no en su quietud; lo pinta saliendo de la confusión original o volviendo a sumirse en ella de acuerdo con la gran alternancia respiratoria que la hace existir, en lugar de pretender inmovili-

zarlo como Ser y determinarlo como objeto. Lo pinta entre el «haber» y el «no haber», *you* y *wu*. En otras palabras, el «haber» y su negación no se oponen dramáticamente sino que, antes bien, se comprenden en el fondo y se comunican. Entre el «haber» que acapara la presencia y su completa disolución en la ausencia, el pintor capta las formas y las cosas surgiendo y disolviéndose a la vez; las pinta en el curso, no ya según la categoría del ser (o de la nada) sino de acuerdo con un proceso continuo.

Ésa es la razón de que, entre los Maestros de la dinastía Song, en la época en que la pintura de paisaje se impone definitivamente en China y goza del favor de los Letrados, los vapores-halos-nubes invocados con tanta frecuencia no tengan nada de trivial. Al advenir «entre», al recubrir las formas esbozadas como fundiendo el contorno de sus límites, éstos vuelven las cosas evasivas, comienzan a diluirlas y las abren a su ausencia. Si, de los diversos géneros de pintura, los paisajes «ofrecen un placer inagotable», son entre ellos «los paisajes de brumas y nubes» los que «resultan especialmente hermosos» (Mi Fu, *S. H. L.*, p. 211). De Dong Yuan destacan en especial los paisajes de montaña cuyas «cumbres aparecen y desaparecen» y en las cuales «las nubes y las brumas se dejan ver unas veces y se ocultan otras»^b (Mi Fu, *ibid.*, p. 131). El Dong Yuan que poseo en mi casa, señala de nuevo Mi Fu, es un paisaje de bruma que se desarrolla enteramente en el sentido de la trama: «el almacén de las montañas se vela y se desvela, unas veces las extremidades de las ramas de los árboles despuntan y otras veces se ocultan» (*ibid.*, p. 140). La pintura de ese pintor, se nos dice más generalmente (Tang Zhiqi, *C. K.*, p. 108), se define mediante su carácter de «como si hubiera — como si no hubiera». Ese rasgo de la pintura de Dong Yuan remite a lo que usualmente se considera la esencia misma de su arte: el rechazo de todo artificio en beneficio de la «naturalidad» y de la «verdad» (*tian-zhen*).^c Al recubrir las copas de los árboles y las cum-

bres de las montañas con brumas, al captar las cosas emergiendo de su indiferenciación primitiva o regresando a ella, Dong Yuan ofrece una presencia espaciada y, por ello, decantada, pues se encuentra liberada de la opacidad de las cosas y de sus determinaciones objetivas. Al pintar entre el «haber» y el «no haber», se accede no ya a lo que serían las «cosas» mismas, tal como éstas son en sí mismas (el «en sí», la esencia), sino en proceso, en transición continua, sin cesar de advenir y al mismo tiempo de encubrir.

El hecho de que la transición, continua, sea conducida a la dilución de las determinaciones exclusivas, el que nada en consecuencia coincida completamente con «sí mismo» y no haya ninguna mismidad identitaria con la que se pueda constituir un objeto, o que se pueda erigir como esencia, puede verificarse también en el arte de pintar las estaciones. Si hay una categoría a la que se ha aferrado concienzudamente la tradición china y su arte pictórico, es desde luego la de las estaciones. Desde los más antiguos *Ritos*, las estaciones proporcionan las rúbricas generales donde poder ubicar la diferencia; en ese mundo sin estructuración cosmogónica y que no deja lugar a la Revelación, son las estaciones las que, por su sistema de oposición y de correspondencia, sirven de esquema a la especificación de las cosas. Ahora bien, tal y como señala uno de los tratados chinos más bellos de pintura (*Shitao*, capítulo 14), también existe el invierno que no corresponde a su estación, como en estos versos: «La nieve es rara – en el cielo no hace frío / El año nuevo se acerca – los días se alargan». Aunque nos encontremos en pleno invierno, «es como si faltara la idea del frío», y lo mismo vale para el resto de las estaciones. Corresponde, pues, tanto a la pintura como a la poesía, nos informa ese tratado, evidenciar hasta qué punto la evocación requerida se desvía entonces de la especificación esperada y la convierte en incierta. Ésa es la razón por la que les corres-

ponde a ambas, pintura y poesía, desplegar de manera privilegiada esas atmósferas indecisas, «medio aclaradas, medio ensombrecidas», pues logran que aparezca hasta en las más nimias secuencias el paso y la transformación de lo uno a lo otro, el tránsito entre oscuridad y claridad: «Una triza de nube: el claro de luna se ha ocultado / Un resquicio de crepúsculo: la lluvia —en su extremo— se aclara». Ambas demuestran una predilección por esas atmósferas que «parecen» la una al mismo tiempo que la otra, «a la vez claras y sombrías»: «Sin alcanzar la tristeza del día que decae / En el horizonte el cielo se ha oscurecido ligeramente...»

Lo uno asoma a través de lo otro, ninguna determinación resalta; la cualidad se retira tan pronto como se afirma. Tan pronto o, más bien, al mismo tiempo: el pintor, el poeta, en China, no pinta con trazos distintivos, menos aún disyuntivos. A decir verdad, no pinta esas cosas para mostrarlas mejor y, al desplegarlas ante la mirada, extraer de ellas su presencia, sino que las pinta entre el «hay» y el «no hay», siendo y no siendo a la vez: presentes-ausentes, semi-claras semi-oscuras, a la vez claras-a la vez oscuras.*

2. Presencia-ausencia: los dos términos no deberían disociarse; «ser» o «no ser»: al final, la cuestión se resuelve.

* La expresión poética se ha podido concebir igualmente, en China, como el arte de disolver la presencia en la ausencia: al reabsorberse, la presencia que se disipa y no se deja localizar abre paso a su superación; lo rodea todo indefinidamente. Se vuelve, en sentido propio, un «ambiente».

Wang Shizhen (*Daijingtang shihua*, III, «Zhu xing», § 5) cita a modo de ejemplo versos como los que siguen:

*A veces contemplo el paso de un barco,
En la niebla, más allá del agua y de las nubes*

*El sol se levanta —no hay nadie;
El patio se colma del sonido de la campana en el viento.*

Se resuelve a la vez el vértigo que inspira la metafísica y el *pathos* de la que es presa la existencia. Pero ¿acaso el pensamiento europeo no debe parte de su originalidad o, mejor aún, de su historicidad, en cualquier caso una parte esencial de su inventiva (esa precisamente que lo conduce a lo sublime), a la distancia y, por tanto, a la tensión que ha creado entre ambos? Presencia / ausencia: al explotar pasionalmente su fecundidad conduce al desgarró, con ensañamiento y hasta el abismo; de ahí que se haya consagrado el culto beatífico de la presencia al tiempo que se ha desarrollado una dramática de la ausencia. De la presencia, de su penetración íntima o de su descubrimiento a distancia, no se espera nada menos que la felicidad y la verdad; hace coincidir su reino con la plenitud. No nos alcanza sino por medio del relámpago; la presencia ilumina y colma. En el evento del contraste se produce el milagro: ex-tasis, ep-optía, par-ousía («fuera de sí» – «vuelto hacia» – «junto a»...). Sin embargo, si la presencia acapara al focalizar es porque produce una segregación en el seno de lo diseminado y de lo difuso, porque escoge erigir el «ser» fuera del flujo de lo indistinto y de lo confuso, aislándolo, circunscribiéndolo e incluso engastándolo con su ausencia. De la alternativa surgida nace lo trágico; al igual que a partir de la exclusión y del rechazo se condensa y se intensifica el deseo. Pues no hay «deseo» más que de «lo que está ausente», distinguido y reconocido como ausente, tal y como, a modo de preámbulo, Sócrates se toma la molestia de recordar a Agatón. Al ahondar en la falta, en la retirada del Ser o de Dios, esa ausencia eleva al Amor, ese gran mito europeo. Es él quien aguza y diversifica en Europa las facultades definidas de acuerdo con su empeño por compensarla desde el momento mismo en que se ha abandonado la inmediatez del sentimiento: la memoria «hace presente» el pasado resucitándolo; imaginar no sólo es concebir sino mirar como si estuviera presente con los ojos de su espíritu (Descartes); término de lo más general

(nos lo dice Kant, conservándolo en latín) pero cuya intraducibilidad no dejaremos de experimentar, desde que pasamos a China, la operación misma del espíritu consiste en «re-presentar», etcétera.

Ahora bien, ¿en nombre de qué, es decir, apoyándose sobre qué hemos podido (debido) aislar eso que revela la presencia? Desde luego, en la pre-«sencia», se escucha el «ser». Está presente aquello que «es» («delante»: *prae(s)-ens*) y ausente aquello que se ha retirado y se ha escindido del «estar-ahí» del ser. A la separación de la «presencia» y de la «ausencia», que se desliga adversativamente del flujo difuso y diseminado de las cosas y que remite, en el fondo, a la del «ser» y el «no-ser», se debe, inicialmente, el auge fascinante de nuestra metafísica. La esencia y la presencia comparten un destino emparentado. Pues, tal y como nos invita a reconsiderar Heidegger (descubriendo en ello un comienzo del pensamiento), los griegos comprendieron la determinación de la esencia como presencia, la *ousia* como *parousia*: el devenir fue aprehendido en su ser en tanto que «presente». Es decir, entendida en referencia a un modo preciso del tiempo, el presente, la presencia constituía simplemente una formulación más clara del sentido de la esencia.¹ Pero con este hecho también se apelaba a la necesaria construcción de una ontología que sirviera para designar la fuente legítima de semejante (auto-) consistencia, que domina sin embargo todo flujo de existencia y con la cual «históricamente» el pensamiento europeo se ha confundido.

Si he comenzado hablando de la presencia como uno de los grandes fantasmas de Occidente, de esos que han construido a «Occidente» (y que confieren sentido a esa apelación sospechosa), es porque me parece que se trata tanto de un fantasma existencial como teórico. Como

1. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 25.

prueba de ello basta mencionar que el pensamiento de la presencia no se descubre sólo en el fundamento de la ontología, sino que habita igualmente en el núcleo de nuestra teología: la primera distingue el Ser como presencia (en tanto que «esencia»), la segunda es ruego de Presencia (en tanto que «Dios»), más aún que de Sentido (su rezo la reclama suplicando). En el seno de algo que no alcanzo a ver cómo denominar, de la manera más general, y con el fin de aprehender el pliegue mitológico, más que «ideología» europea, la vocación del cristianismo resulta singular en la medida en que aspira no tanto a prometer la presencia, como suele ser habitual en las religiones de salvación, sino a comenzar a realizarla en un ahora milagroso, inaugurando un fin a la Espera, la del «Reino venidero». Con el exilio fuera del Paraíso la presencia se perdió. Sin embargo, a través del encadenamiento de sus misterios, la lógica particular del cristianismo consiste en hacer de nuevo presente a Dios entre los hombres (Dios se hace hombre en su carne: la Encarnación) e incluso en lo más profundo del hombre (por la transubstanciación, la Eucaristía: *Esto* (aquí) es «el cuerpo y la sangre...»). «Permaneceré entre vosotros», anuncia Cristo antes de desaparecer.

Desde el momento en que se proclama el ideal absoluto de la presencia, la tarea de recordarla sobre la tierra y de aproximarla se ha revelado ardua. Así, en la formación de su consciencia y su relato de aprendizaje, el espíritu europeo se ha concebido en gran medida como una reconquista y una elaboración concertada de la presencia, aprehendiéndola y constituyéndola a través de ese protocolo particular en cuya puesta en marcha nos esforzamos con tanta asiduidad durante la época moderna y que se denomina «experiencia», *Erfahrung*. Con ello trataba de reconciliar, nos lo recuerda Hegel al resumir la historia de nuestro espíritu, esos dos mundos tan ostensiblemente opuestos, el del más allá y el del más acá, entre los cuales se encuentra escindido: entre «esto aquí presente»,

que es preciso constituir a partir de su dispersión fenoménica con vistas a promover lo inteligible, y el de la esencia divina, una «presencia del más allá, si así se puede expresar», hacia donde la mirada, a lo largo de ese «halo de luz» que la une al Cielo, no cesa de deslizarse nostálgicamente.*²

3. Los paisajes de Dong Yuan que «emergen-se sumergen», que se sitúan «entre el hay y el no hay», nos apartan igualmente de ambos: tanto del milagro (de la presencia) como del *pathos* (de la ausencia); se abren hacia un más-allá, o mejor, hacia un más-acá del éxtasis y del drama. Pues, tal y como comienza a ser evidente también para ellos mismos, los chinos se han mantenido extrañamente a distancia de semejante aventura del espíritu al no haber emprendido la vía de la ontología con vistas a responder a la inquietud identificadora del «¿Qué es?», del *ti esti*; y al no haber desarrollado tampoco una teología para colmar dogmáticamente la falta de una ausencia que, de lo contrario, se reconocería como abismal (nunca ha realizado sacrificios al culto de la presencia, ni en relación al «Ser» ni en relación a «Dios»). En cuanto al Ser, sabemos, «lo sabemos bien» —pero ¿hasta qué punto *sabemos* realmente ese saber?— que la lengua clásica china no posee un verbo que denote propiamente el «ser», sino tan sólo la función copulativa o «hay»: no se ha dado ninguna sedimentación semántica en torno a la noción de ser y nun-

* Al apelar al discurso de la superación, Hegel permanece fiel al gran discurso europeo de la Revelación que logra extraer al espíritu su destino. Pues, ¿dónde hallaría de otro modo su concepto? El tono es apocalíptico: al abandonar «la apariencia tornasolada del mundo sensible» y «la noche hueca del más allá supra-sensible», es como la conciencia «entra en el gran día espiritual de la presencia». (*Fenomenología del espíritu*, capítulo 4).

2. G. W. F. Hegel, prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, versión francesa de Jean Hyppolite, París, Aubier-Montaigne, 1966, pp. 27-29.

ca llegaremos a calibrar suficientemente la incidencia de pasar *al lado* del Ser —e incluso de pasar completamente del Ser— para la formación de su pensamiento.

En sus cultos, China otorgó la prioridad a los procedimientos que codifican el sacrificio antes que al poder mismo de invocación del ruego; se preocupó más del formalismo ritual, portador de regulación, que del misterio de la presencia. «Realizaba sacrificios a los muertos, se dice de Confucio en las *Analectas* (III, 12), como si estuvieran presentes; realizaba sacrificios a los espíritus como si los espíritus estuvieran presentes.» A diferencia de los comentaristas chinos atentos a la inversión personal del sacrificador, es la potencia discreta de ese «como si» lo que a mí me parece relevante en la formulación canónica. Confucio no se apoya en un misterio (milagro) de la presencia; no espera ni *parousia* ni *epoptía*. Pero tampoco es un escéptico: no duda de la presencia, pues ése sería otro modo de engastarla y de alzarla. Sencillamente, Confucio no se adhiere a ella, no la aísla ni siquiera en una modalidad definida, sino que la afronta bajo el modo indeciso del *como si*. De la misma manera, el Maestro de la dinastía Song pinta su paisaje de acuerdo con la tonalidad del como si, en la modalidad del apareciendo-desapareciendo, «como si hubiera» y «como si no hubiera» a la vez...

Es precisamente eso lo que, a mi juicio, se aprecia en primer lugar en la pintura de Dong Yuan: que, al reabsorber la oposición nítida, y dramática, del haber/no haber, rompe de un solo golpe con el aislamiento recíproco del ser y del no-ser, por debajo incluso de su exclusión, al igual que el gran combate entre la Fe y su negación. Y ello para descubrir un tejido continuo, procesivo, no-disyuntivo, que es el del curso «de las cosas», vago y difuso, que mezcla indistintamente la presencia y la ausencia. Pues en lo que se refiere a ese aislamiento y a ese combate, desde el interior de la tradición europea (y a este respecto se puede ver desde luego la reaparición de la «tra-

dición»), nos encontramos —en primer lugar, por la lengua— sometidos atávicamente, conminatoriamente. Expresado en otras palabras, confío en inaugurar un acceso no ontológico, no teológico —pero tan delicado de describir en función de lo que ha llegado a ser nuestro bagaje teórico, y es por ello que la pintura nos sirve aquí como guía—, hacia lo que hemos convenido en denominar con esos términos de lo más evasivos y, de ahí, que se descubran sus equivalentes (pues se encuentran igualmente en ese *fondo*): «las cosas» (pero no el objeto), o el «mundo», o la «vida».

4. Por el hecho de que tanto la presencia como la ausencia es asumida bajo la modalidad indecisa del «como si», lo cual logra igualarlas y reducir la frontera entre ambas; por el hecho de que no haya, tanto para el ojo como para el espíritu, un objeto que se encuentre perentoriamente ahí, desplegando integralmente su presencia e imponiéndola a la atención, nos aferramos a ese precepto que forma parte de los «secretos» del arte de pintar, transmitidos bajo la autoridad de Wang Wei, en el siglo VIII, y que desde entonces no ha dejado de repetirse:

*Pagodas cuya techumbre se pierde en el cielo,
no es necesario dejar que aparezcan las estancias en*
[la base:

*Es como si hubiera-como si no hubiera;
ya sea arriba, ya sea abajo (L. B., p. 592).*

En el mismo sentido, se añade a continuación: «de los almiarés y de los montículos de tierra, no dejes ver más que la mitad; de las chozas y de las peonías, no muestres más que la cara de una pared o de una cornisa». Aunque es cierto que estas indicaciones se dan a modo de consejos prácticos, nos equivocáramos si no viéramos en ellas más que un simple procedimiento, pues, tal y como nos

advierte un crítico posterior, si esos diversos elementos del paisaje no deben aparecer más que a medias, o incluso más fragmentariamente aún, no es tan sólo con el fin de acrecentar la impresión figurativa mediante el efecto de espaciamiento y de puntilleado (Guo Xi, *S. H. L.*, p. 25). Desde luego, «si tratáis de conferir altura a una montaña, no la hagáis surgir enteramente, pues entonces le faltará altura; sólo cuando esté ceñida en sus flancos por vapores y nubes aparecerá elevada». De la misma manera, «si queréis que el agua se extienda en la lejanía, no la hagáis surgir en todo su curso», pues, de lo contrario, el efecto de lejanía no se apreciará. Pero, tanto en un caso como en otro, no se trata de hacer más expresiva la figuración mediante el poder de la elipsis como, de manera más esencial, de desligarse de cualquier prosaísmo: se trata de promover su valor y aumentar su registro gracias a la comunicación establecida entre la presencia y la ausencia, así como a la interacción que se deriva de ella. El pintor letrado no dejará de explotar ese principio: sea cual sea la realidad evocada, basta atravesarla de ausencia para que salga decantada, liberada de lo que la encerraba estérilmente en sí misma, de la tautología tenaz en la cual se absorbía, y pueda dar acceso, a través de ella, a la profundidad de las cosas; en lugar de que esa inmersión en la ausencia la haga irreal, o fantasmagórica, le permite ganar en contenido y en capacidad. Pues, «cuando una montaña es totalmente visible», continúa ese pintor-teórico, «no sólo su elevada silueta no destacará con elegancia, sino que apenas se diferenciará de la figuración de un mortero para majar el arroz». «Y, del mismo modo, si el agua aparece en todo su curso, no sólo no se alejará sinuoso hacia el horizonte, sino que apenas se diferenciará de la figuración de un gusano.»

De hecho, al abrir las cosas hacia su ausencia, es decir, al no pintarlas más que en sus indicios de manera que parezcan a la vez «presentes-ausentes», el pintor ataja el rea-

lismo, sometedor, del objeto; al lograr que la presencia sea evasiva mediante la simple interrupción de lo trazado, suspende, e incluso reprime, toda vinculación reificante. Comencemos al menos enunciándolo así, de una manera aún convencional, y que se contenta con ser privativa, pues aquello hacia lo cual apunta más interiormente se revela en un primer momento difícil de aprehender, en términos occidentales, sin que inmediatamente caigamos de nuevo, al renunciar a la pura exterioridad constitutiva de la ciencia, en la inconsistencia de una formulación subjetivante puesto que ya no está tejida con las materias y la animación del mundo: flotando entre el psicologismo y la mística, es el único restante recíproco frente al estatuto constituido del objeto, cuando la relación trabada con él no es ya de percepción, de «inspección» mediante el espíritu, ni de conocimiento. Ahora bien, precisamente el pensamiento chino escapa tanto a lo uno como a lo otro, y eso es lo que me resulta lo más precioso —lo más fecundo— en él. O, a decir verdad, no tanto en sí como por ese efecto de retorno: desubjetiva tanto como desobjetiva y nos conduce así a abrirnos camino en la lengua para fundir esos opuestos.*

* Descartes lo plantea de inmediato y de la manera más general: «En el conocimiento no hay que considerar más que dos puntos, a saber: nosotros que conocemos y los objetos que deben ser conocidos» (*Regulae*, comienzo de la regla XII). La relación sujeto-objeto es al mismo tiempo totalizante y suficiente para instaurar un plano del conocimiento, y se articula con el punto de vista de la representación que constituye la idea en imagen del espíritu (3ª meditación, § 15).

Ésa es también la concepción planteada al comienzo de la *Crítica de la razón pura* y que liga de manera necesaria esos otros cuatro términos —el conocimiento, la representación, el objeto y la experiencia—: «[...] ¿por medio de qué la actividad de la facultad cognitiva sería desvelada, si no fuera por las cosas que afectan nuestros sentidos y que, por un lado, causan de ese modo representaciones y, por otro lado, sacuden nuestra actividad de entendimiento y la conducen a comparar esas representaciones, a unirlas y separarlas, y a convertir así la naturaleza

En cualquier caso, un tratado como el *Shitao* no ofrece ninguna duda sobre la dimensión espiritual —retomaremos este término más adelante— de aquello que, de lo contrario, no pertenecería más que al oficio. Esa figuración truncada, interrumpida, muestra un «mundo» que se ha liberado de las trabas y los obstáculos a los que se debe la opacidad de las cosas. Se libera, de acuerdo con la expresión budista, del velo de la «polvareda» y de la «vulgaridad», que son fuente de suciedad —el ejercicio es en este caso de purificación—. En la pintura de paisaje, señala el tratado (capítulo 11), la montaña, el agua, los árboles «no son mostrados más que parcialmente», «amputados como están de una extremidad a otra»: «si bien, en pincelada, como en cada lugar de la figuración, no hay nada que no sea interrumpido abruptamente». ^d Ahora bien, a ese arte de la interrupción abrupta, añade inmediatamente el escrito, no se puede acceder si no se posee un pincel «absolutamente libre y desenlazado». Es preciso, en efecto, un pincel disponible y desenlazado hasta ese punto para que, combatiendo el poder acaparante, obnubilante, de la presencia, despeje sin cesar la figuración de su atasco y la conduzca a su superación.

Ésa es también la razón de que, en los tratados chinos de pintura, la estructura de «emergencia-inmersión», «aparición-desaparición» se indique habitualmente como aquello que despliega todo el paisaje y le confiere su profundidad. No son solamente las cimas las que son veladas por las nubes, sumergiéndolas en lo indiferenciado; los bosques, los senderos, los cursos de agua participan, igualmente, de ese ocultamiento. «Los bosques y las fuentes de agua desaparecen-transparentan» ^e (Jing Hao, *T.H.L.*,

bruta de impresiones sensibles en un conocimiento de los objetos, que se llama experiencia?

El estudio que aquí presentamos no es más que una relectura de esas fórmulas iniciales, *constitutivas*, a partir de la exterioridad china.

p. 257; nótese que el orden de los términos —la desaparición precede a la aparición al igual que el fin precede al comienzo— pone de relieve la continuidad del proceso); el agua es pintada en su curso «sinuoso y discontinuo», «ocultándose-reapareciendo» (Guo Xi, *S. H. L.*, p. 25; Han Zhuo, *C. K.*, p. 36). Es más, conviene que el sendero «salga y penetre», «emerja y se sumerja», y así es como el paisaje se hallará «atravesado» interiormente por el sentido de la distancia (Rao Ziran, *S. H. L.*, p. 224). De un modo manifiesto, esa alternancia de «entrada» y «salida», de la «emergencia-inmersión», a la cual debe ajustarse el trazado del sendero, confiere al paisaje su respiración común. Ahora bien, el esquema de la respiración, cuyo alcance calibraremos poco a poco, y que frente a la elección onto-teológica del pensamiento griego contribuyó a estructurar el pensamiento chino, es precisamente lo que neutraliza la brecha entre la presencia/ausencia promoviendo la transición: la «entrada» dirige la «salida» y viceversa; y ambos, inspiración-expiración, no cesan, por su trasvase, de comunicarse entre sí. En el seno de la inspiración está ya implícita la expiración, al igual que en el seno de la expiración lo está también la inspiración: en lugar de oponer categóricamente presencia y ausencia, se dirigen mutuamente y permiten su tránsito indefinidamente. Del mismo modo, lejos de contribuir a la construcción de la perspectiva en la pintura al designar una línea de fuga gracias a la cual se traduciría la disminución progresiva y proporcional de los objetos, el sendero de la pintura china que desaparece-reaparece favorece el desarrollo de un paisaje en constante renovación. Pues la variación que crea la respiración, entre presencia-ausencia, no acabará nunca de desplegarse (Rao Ziran, *ibid.*). «O bien el sendero penetra por debajo de los árboles y aparece para después surgir de nuevo como un curso de agua» y lo detiene; «o bien una gran roca cierra el paso y lo interrumpe para, después, reaparecer paulatinamente en la ladera»;

«o bien incluso es velado por la colina aunque, en ese caso, los personajes servirán para indicarlo; o bien, cuando se aproxima a las residencias, los bambúes y los árboles servirán para ocultarlo». Y el teórico lo recapitula así: de esta manera se obtiene «un mundo que no acaba». Una forma muy china de decir que, en ese «mundo» espiritual (*jing*),^f la presencia y la ausencia se entremezclan continuamente y que, lejos de pretender desmarcarse de la ausencia, la presencia se extiende y se decanta a través de ella.

5. Por tanto, la pintura no tiende únicamente a hacer visible, más visible, tiende también a esconder y «ocultar»; el pintor tiende a encubrir, «a tapar la vista» a la vez que a mostrar. En los *Discursos sobre la pintura* que le atribuye la tradición, Wang Wei despliega este punto en serie (L. B., p. 596):

Los flancos de la montaña, las nubes las ocultan a la
[vista;
las paredes de roca, ocultas también por las cascadas;
las torres y el resto de construcciones, las ocultan los
[árboles,
y los senderos, igualmente ocultos por los hombres.

Es preciso añadir que el desvanecimiento y la desaparición no se deben tan sólo al alejamiento, que no operan únicamente en el límite o en el borde del paisaje, en el sentido de que, como ya se ha señalado más arriba, «los hombres en la lejanía carecen de ojos», «los árboles en la lejanía carecen de ramas»; sino que esa obstrucción-oclusión-ocultamiento funciona en todos los elementos y propicia su disipación metódica. Pues, y así se afirma como principio, la pintura «detesta lo superficial y lo manifiesto» (C. K., p. 266). Por esa razón, el pintor hace añadidos a las formas y las «protege», aunque sólo sea con un poco

de follaje que, entonces, por medio de su poder de «interrupción», desempeña una función análoga a la que profesan las brumas y las nubes que recubren las junturas del paisaje: de eso «profundamente oculto», cubierto, hasta el punto de ser «insondable», se extrae una atmósfera de «indeterminación» y de «infinitud».

El hecho de que la pintura se enfrente a lo invisible no contiene en sí nada de sorprendente: ¿acaso no es ésta la vocación que no ha cesado de provocar la pintura llevándola incluso hasta su límite? Por el contrario, que esa dimensión invisible pertenezca a lo «oculto», que, en consecuencia, el pintor pinte tanto bajo la forma de lo «manifiesto» como de lo «oculto», o de lo «patente-latente» (*xian-yin*),² y que por tanto no cese, en sus figuraciones, de entremezclar lo visible y lo invisible, nos conduce a reflexionar con mayor intensidad acerca de la naturaleza de esa dimensión invisible. Esto es, «si los lugares ocultos son más numerosos que los lugares manifiestos» (Tang Zhiqi, *C. K.*, p. 116), «el interés-sabor» de lo que es pintado conoce todavía menos limitaciones: pues, «por debajo de un nivel, existe todavía otro nivel más; al igual que, en el seno de esos niveles sucesivos, existe aún otro nivel que permanece oculto». Desde luego, más allá de su desproporción beneficiosa, lo que cuenta es sobre todo la correlación de ambos, pues ambos están obligados a cooperar entre sí para dar cuenta de la presencia-ausencia. A ello se debe su inseparabilidad y, al igual que se les exige un ejercicio de complementariedad, no creo que lo manifiesto que se invoca en este caso sea, como se ha interpretado en alguna ocasión,³ reducible a la pintura minuciosa, que pertenece al dominio de lo puramente artesano y, por tanto, es justamente despreciada; a lo cual se opone —y desdén— la pincelada elíptica del Letrado.

3. Cf. la nota de Pierre Ryckmans en su *Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-amère*, París, Hermann, 1984, p. 27.

Para que sea verdaderamente una obra de pintura, se requiere a la vez figuración de lo manifiesto y de lo oculto, que ambos se encuentren recíprocamente implicados (cf. *Shitao*, capítulo 1). Pues «eso (aquello) que es apto para ocultar» «no puede sino manifestarse»; al igual que «eso (aquello) que es apto para manifestarse» «no puede sino permanecer oculto» (Tang Zhiqi, *ibid.*). Es sabido que, por principio, «si se concede la prioridad a lo manifiesto, sin ocultar, resulta débil y superficial»; pero también que, si se «oculta» sin «saber ocultar», «el interés se desvanece fatalmente».

Si lo visible y lo invisible, lo oculto y lo manifiesto, son los dos factores, co-presentes y correlativos, entre los que se despliega el proceso de la pintura, es desde luego porque, a los ojos de los chinos, se pueden encontrar en ellos los dos factores de los que deriva el gran Proceso del mundo, en lo cual la pintura china conecta directamente con lo que denomino, obligado a dejar de lado el término de metafísica, la filosofía primera de los chinos (cf. Bu Yantu, *C.K.*, p. 300); pues se trata tanto de física como de metafísica, y la separación tampoco tiene lugar aquí. La «vía», el tao, nace de la alternancia de los factores *yin* y *yang*, a la vez opuestos y complementarios: «una vez *yin*, una vez *yang*» («unas veces *yin*-otras veces *yang*»), de acuerdo con la formulación canónica. Corresponde a lo *yang* promover lo «manifiesto», pues el papel del factor *yang* consiste en desplegar y «exhibir afuera», mientras que lo «oculto» es lo *yin*, cuyo papel consiste en «encerrar la figuración en su interior». Siendo éstos los términos fundamentales sobre los que China no ha variado nunca, es posible comenzar a deducir cómo y por qué esa dimensión invisible hacia la cual nos abre la pintura china no es un invisible metafísico del orden de lo inteligible, separado de lo visible y de otra naturaleza (*noeton/oraton*); sino que es, más bien, la parte oculta y escondida que va pareja —como en el caso de su contrario— con toda manifestación.

En tanto que «interior», eso oculto, cuyo fondo no tiene fondo, fuente de misterio y, en consecuencia, de atracción, es lo que, al cubrir la figuración de ausencia, enriquece la presencia liberándola de su esterilidad; la amplía, la tensa y la vuelve fructífera. Traduzcámoslo de acuerdo con el registro del imaginario chino (*ibid.*, pp. 301-302): un dragón que pudiéramos ver de la cabeza a los pies no tendría definitivamente ningún encanto; mientras que si su cuerpo permanece «oculto en las nubes» y no se percibe de él más que «un trozo de escama» o cuelga tan sólo «la mitad de su cola», sin que sea posible considerarlo en su totalidad, ese dragón a la vez «oculto y manifiesto» hasta el extremo de ser «insondable»,^h y del que no sabemos siquiera si está ahí, presente-ausente, resulta inagotablemente cautivador. Adiestrados en los desarrollos en cadena de sus disertaciones de exámenes, los Letrados chinos cultivaron el arte de esas series analógicas: el letrado se ve comparado a ese dragón «agazapado y saltarín», a la vez «manifiesto y oculto», que no exhibe sus virtudes pero que las despliega sobreabundantemente cuando la ocasión lo requiere; o la hermosa mujer que, antes que mostrar sus encantos en la gran plaza pública, deja percibir tan sólo en su espejo, de soslayo, la mitad de su rostro o de pronto permite que la veamos soñadora apoyada en la balaustrada; o incluso la morada que, lejos de estar abierta de par en par sobre la gran avenida, se encuentra protegida por un muro que la rodea y que no deja percibir más que unos extremos del techo a través de la hojarasca; o el jardín que, en lugar de exponer sus parterres en filas apretadas, bien ordenadas, deja aparecer aquí algunas flores por encima de un muro, o una rama entre las rocas... Esa presencia, que se contiene en lugar de mostrarse, que se forja por la ausencia en lugar de imponerse, se despliega —esporádicamente— gracias a su evasividad.

Ocurre lo mismo aún con más razón, concluye este teórico, cuando se trata de un paisaje. Pero es sobre todo

en sus junturas y sus pliegues —allí donde «se encadenan y se entrelazan los montes», donde «se abren y cierran las rocas y las cavidades», donde «se entremezclan los árboles», donde «se refleja el puente»— cuando resulta preciso dejar en «blanco» y no rellenar y «obstruir». Es ante todo en esos puntos de ocultación y de confusión donde la presencia debe ceder su lugar a la ausencia, donde lo visible se convierte en invisible. Entonces, «entre bruma y resplandor», «iluminación y difuminación», bajo la mirada indecisa de la sombra y la luz, la atmósfera se recarga indefinidamente... Así, concluye nuestro teórico, «cuando se contempla, no hay forma; pero, cuando se escruta, hay coherencia».ⁱ Al mismo tiempo «hay» y «no hay»: no hay forma que contemplar, pero hay coherencia que escrutar. La fórmula merece ser retenida pues invita a percibir la figuración retornando a la fuente oculta de lo visible, en la anterioridad de la forma, en el fondo de la pintura, de donde mana el único y primer trazo.

II

DEL FONDO DE LA PINTURA

1. La historia del arte en Europa, y en particular la de la pintura, tiende a leerse de un modo épico. Se nos presenta como una serie de experiencias concertadas donde cada recién llegado a la escena trata de llevar más lejos los límites de la disciplina. Plinio, que elabora el primer balance, relata la historia de la pintura antigua como un encaenamiento de conquistas y de descubrimientos. Tal persona llegó más lejos, tal otra aún más lejos. Polignoto de Thassos «fue el primero» en pintar mujeres con vestidos transparentes; Parrahsios «fue el primero» en dotar a sus figuras de proporciones, el «primero» en restaurar los detalles de la expresión del rostro, etcétera. Incluso si, en el silencio y la asiduidad de los talleres, con sumisiones rigurosas dignas de conventos, los procedimientos y las exigencias se transmiten discretamente más allá de la vida de los Maestros (hasta el punto de que el azul de Giotto no dejó de frecuentar las generaciones ulteriores, o hasta el extremo de que la pincelada de Rubens se revela aún en Cézanne), la Pintura, en sí misma, en el modo en que ésta se plantea y se ambiciona, en tanto que heroína del Arte y de la Verdad, adora declararse revolucionaria y magnífica sus invenciones. En sus momentos más vehementes —ya sea en la Italia renacentista, donde se erigen metódicamente las reglas de la perspectiva con el fin de responder a las nuevas normas de veracidad, o en el París del siglo XIX, donde se emplea aún más método y espíritu

de sistema en destruir esa misma perspectiva, en busca siempre de más «verdad»—, se forjan nuevas normas, se producen escritos teóricos, esos Manifiestos caducan y consagran la ruptura. O, cuando menos, la programan. No es que el recién llegado se crea efectivamente más avanzado que sus predecesores (con el pincel en la mano y frente al lienzo se genera siempre más modestia), sino que la ruptura anunciada obliga a proyectarse hacia delante y a distanciarse de una tradición que se debe detestar tanto como se admira. En ese sentido, el pintor europeo se parece cada vez más al erudito o al filósofo que no cesan de decir «no» a lo precedente, incluso a ellos mismos precedentemente. Sueña —y lo hace con mayor frecuencia— con rehacer la pintura cada vez, al igual que (antes) se pretendía rehacer el mundo: «prender fuego al Louvre», como proclama Cézanne (aunque nunca dejó de visitarlo), y recomenzar todo desde cero.*

La historia de la pintura china, que es la única comparable a la europea tanto por su duración como por su dinamismo y su riqueza, se nos presenta de un modo totalmente distinto. No es que pretenda la inmovilidad, o que se pueda creer en ella inocentemente; sólo cuando se contempla de lejos o sin prestar la atención suficiente es posible imaginar que esas siluetas no se mueven, o que China es «inmóvil». Con todo, es cierto que los pintores chinos, en el curso de tantos siglos y hasta el encuentro impuesto con Occidente, evitan hablar de rupturas y, más aún, de abandonos y revoluciones. No es, una vez más, que la pintura china sea tan sumamente dócil y conformista, o que le falte cierta dosis de inventiva, sino que se encuentra visceralmente apremiada, al igual que la civili-

* Es preciso «matar el arte moderno», decía Picasso; e incluso «matarse uno mismo si se quiere continuar haciendo algo» (*Discursos sobre el arte*, editados por Marie-Laure Bernadac y Androula Michael, París, Gallimard, 1998, p. 148).

zación a la que pertenece, a celebrar la herencia y la filiación; ella, que no ha dejado de magnificar el origen de su poder como un misterio, no se interrogará, en cambio, acerca de su propósito, no tiene dudas sobre su vocación, ni siquiera se plantea que pueda haber en ello algún enigma: no se siente obligada a encontrar nuevas soluciones, a invertir las precedentes para alcanzar y «aprehender» lo verdadero. Nada que distinga entre el antes y el después parece poder marcarla. Al contrario, prefiere presentarse bajo un aspecto de maduración majestuosa y progresiva; pues integra en un curso controlado, ordenado y convergente hasta las tentaciones más insólitas que la conducen a su límite y que datan a menudo de hace más de mil años: de aquellos que reproducen en su trazado las grietas y el relieve conservados en un muro en ruinas (Song Di, Guo Nuxian...), o el fluir del agua en el soporte, hasta aquellos que, habiendo renunciado al pincel en su ebriedad (Wang Mo), ríen y cantan, con sus cabelleras al viento, «salpicando» alegremente de tinta la superficie de seda.

Con todo, si la juzgamos retrospectivamente, la pintura china ha evolucionado profundamente en el transcurso de su historia e, incluso, se podría añadir que se ha transformado radicalmente. Ha pasado de ser una pintura de frescos en las paredes de los templos y de los palacios ejecutada por encargo, con un propósito monumental-ornamental, a una pintura reducida a los márgenes de la seda o del papel, donde el pintor improvisa en función de su inspiración y de su goce, al igual que escribe un poema. Más aún, ha pasado de ser una pintura artesanal encargada de representar personajes, con el fin de conservar su memoria y de transmitir su ejemplo, a convertirse en una pintura que privilegia sobre todo el paisaje y que, además, ni siquiera lo pinta hablando con propiedad, sino que trata de aprehenderlo y de reproducir su trazado captando su energía original, el gran principio de animación del

mundo. Es esta última clase de pintura la que denominaremos pintura de los Letrados y que conocerá un esplendor deslumbrante durante las dinastías Song y Yuan, a partir del siglo x. De una a otra, la mutación no sólo concierne el soporte o la técnica, sino también el estatus social de su ejecutante hasta el punto de que se pone en cuestión el sentido mismo del acto de pintar. Pero no por ello se renunciará, hasta épocas tardías, a reivindicar el ejemplo de los primeros Maestros; no se dejará de elogiar, durante la dinastía Song (cf. Guo Ruoxu) e incluso después, la vocación moralizante de la pintura, como si no se hubiera cortado con ella. Incluso se la nombrará en primer lugar. «No he creado nada, no hago sino transmitir...», afirmaba el propio Confucio, a quien sin embargo se le cita constantemente desde entonces como el gran precursor de la civilización china.

2. Durante la dinastía Tang, en el intervalo comprendido por los siglos VIII-IX, es cuando, en ausencia de teorías nuevas y de rupturas proclamadas, se acentúa no obstante semejante mutación. Wang Wei, el pintor-poeta que recomendaba pintar «como si hubiera-como si no hubiera», es considerado su representante mítico; y, ya en el siglo x, Dong Yuan, que pintaba las cimas «emergiendo-sumergiéndose» entre las nubes, encarna una de sus primeras y más suntuosas consecuencias. Al igual que su contemporáneo Wang Wei (Zhu Jingxuan, *T. H. L.*, p. 75) lo proclama sin ninguna justificación en forma de preámbulo: «La pintura es el Sabio...» ¿Acaso tal afirmación no implica suponer que, habiéndose liberado de su corsé artesanal, participa de la dimensión invisible del gran proceso de las cosas —del que el Sabio es presentado tradicionalmente como una parte importante— y posee de hecho el mismo estatus absoluto que él? «Pues llega», continúa el texto, «hasta el límite que el Cielo y la Tierra no alcanzan, y logra que aparezca lo que el Sol y la Luna

no pueden iluminar...» Tras estas fórmulas tradicionales, pero que en lo sucesivo vemos aplicadas a la pintura, queda claro que a ésta se le reconoce ahora un poder de exploración, o de manifestación, que trasciende los límites del mundo sensible y que se integra en lo invisible. En los siglos precedentes ya se había celebrado la capacidad otorgada a la pintura de abarcar el infinito en el seno de su exigüidad: la capacidad de hacer surgir del espíritu la innumerable variedad de seres y de cosas manipulando únicamente el mechón de hebras extremadamente finas del pincel; así como la de poder sostener en la palma de la mano miles de millas desplegando meramente la capacidad de esa «pulgada cuadrada» que mide simbólicamente la superficie de seda o de papel (o la del corazón humano). Lo cual nos conduce a concluir de un modo más notional, y para que sirva de definición para la pintura, que, cuando el pintor «transfiere el espíritu determinando materialidades concretas y su tinta ligera cae sobre la seda virgen», «aquello que posee figuración, en función de ello, se encuentra engendrado». ^b

Así es como se encuentran cara a cara, en el seno de esa formulación paralela, aunque en esta ocasión a propósito de la pintura, dos términos matriciales del pensamiento chino, opuestos y complementarios: aquello que posee una figuración (*you xiang*) y aquello que no tiene forma (*wu xing*); dicho de otro modo, lo visible y lo invisible formando un binomio y respondiéndose mutuamente. Al mismo tiempo, los dos verbos aquí implicados dejan entrever discretamente entre ellos una diferencia de fase o de nivel: lo que posee una figuración manifestándose en tanto que «instauración», estableciéndose físicamente, y lo sin-forma, de manera previa, en tanto que puro «engendramiento». Así, nos vemos conducidos a considerar globalmente la operación efectuada por la pintura teniendo en cuenta a la vez ese paralelismo y ese desfase, como si tratáramos de remontar a la fase originaria

de lo sin-forma, que constituye el fondo de donde emana, actualizándose, el despliegue de las figuraciones. Fondo: a la vez fondo y fuente, *fons* y *fundus*, es lo Sin-forma lo que sirve de fondo a la pintura. Y es que, si la pintura, y ello se plantea de forma preliminar como una evidencia, «consiste en la figuración de las formas» (*xiang xiang*; véase por ejemplo Tang Dai, *C. K.*, p. 235), «lo que tiene forma debe, sin embargo, apoyarse sobre lo sin-forma»; tiene que «tomarlo como modelo». Así, lo sin-forma no sólo precede a lo que tiene forma, como su punto de partida y su origen, sino que representa también el fundamento operador, generador, del que procede continuamente.

Ahora bien, si «lo que tiene forma es fácil de imitar», se añade inmediatamente, lo sin-forma de lo fundamental es, a su vez, «difícil de aprehender...». Retomo, pues, la cuestión que había dejado antes en suspenso a la hora de elucidar, a partir de la evolución de la pintura china, su carácter general y a la vez fundador: ¿cómo comprender eso cuya forma no se puede «contemplar» pero cuya coherencia «se puede escrutar»? O, para expresarlo ahora en estos términos, ¿cuál es la naturaleza de lo sin-forma de la que depende la forma pictórica, sobre la que ésta se «apoya» y que se insiste en imitar? Lo invisible de lo fundamental no puede gozar de un estatus ontológico puesto que «no tiene forma» y, por consiguiente, no da lugar a la determinación de la esencia, *eidos*; al mismo tiempo, en la medida en que se sitúa en la fuente de lo visible y lo guía hacia su advenimiento, lo sin-forma no corresponde a lo in-forme —no puede ser considerado solamente como lo a-morfo, o la nada, o lo «abierto», *caos*.

3. Desde su fórmula inaugural, el *Laozi* nombra como innombrable ese Fondo indiferenciado de lo invisible del cual no cesan de proceder las formas y los seres, y al cual retornan reabsorbiéndose. Con todo, al concebir el *tao*, la

«vía», de esa manera, los taoístas me parecen, de entre todos los religiosos como de entre todos los filósofos, aquellos que menos suponen —que menos construyen— a la hora de conferir una coherencia de conjunto al fenómeno de la vida (y eso es precisamente lo que, en mi opinión, constituye la fuerza de este pensamiento y lo que explica por qué su actualidad, lejos de extinguirse, se reaviva a día de hoy): las fórmulas del *Laozi* designan un origen de los seres y de las cosas que no reclama la fe, ni cuenta con la fuerza persuasiva de una deducción, ni se apoya en la trama particular de una historia (mítica) o de una cosmogonía. Poseen en su concisión una radicalidad que les permite escapar tanto a las distinciones como a las elaboraciones de la metafísica, que el pensador taoísta se contenta con elucidar, sin articularlas más, mediante simple despliegue —sin desgarramiento—: ese absoluto no es Dios, puesto que no hay necesidad alguna de acreditar la existencia, como Alguien o simplemente como instancia, sino que su operación se limita a «imitar» eso que se «encuentra por sí mismo así» (*Laozi*, § 25), es decir, lo natural; tampoco se trata del Ser, ya que escapa a toda determinación de esencia y se pierde —el *Laozi* no deja de advertirnos a este respecto— en cuanto aparecen las especificaciones que conducen a las disyunciones (la primera de ellas «ser/no-ser», etcétera). Al contrario, consiste en la «vía», *tao*, porque las formas y los seres, adviniendo y reabsorbiéndose, «actualizándose» y «regresando», siguen la vía de esta inmanencia:

*Lo Sin-nombre es el comienzo del Cielo y de la Tierra,
lo que tiene nombre es la madre de todos los seres.*

Ya desde las primeras líneas, el camino está bloqueado para la oposición del ser y del no-ser, de suerte que toda distinción entre el «hay» y el «no-hay» no remite en realidad más que a una diferencia de fase en el advenimiento

del proceso de las cosas. El «hay» y el «no-hay» (o el «comienzo» y la «madre») «poseen un origen común, a pesar de que su nombre difiera», y esa comunidad del origen expresa el parentesco fundamental (esto es, en su fondo) de lo actualizado y de lo que aún no lo está, o de toda diferenciación respecto a lo Indiferenciado. Wang Bi (siglo III) comenta lo siguiente: «Todo lo que hay tiene su comienzo en el no-hay; ésa es la razón de que, en la fase en que aún no hay actualización y en que [eso] no tiene nombre, [el fondo indiferenciado] valga como comienzo de todos los seres». El hecho de que ese «no-hay» originario del fondo indiferenciado sea, no ya la nada, sino aquello de donde no dejan de proceder, diferenciándose, las individualidades particulares —el *Laozi* lo afirma del modo más explícito— lo convierte en el punto de partida de la sabiduría (§ 40):

*En el mundo, todos los seres nacen del hay,
y el hay nace del no-hay.*

«La pintura es el Sabio...», se ha afirmado precedentemente; ello responde al hecho de que aquélla conserva, en su proceso figurativo, la misma vocación que éste de desplegar la «vía». Cuanto más se desligue la pintura, en el curso de su evolución, de la función de representación, tanto más se acercará a esa ambición y la explicitará: si el pintor culmina obras de «sabiduría» al pintar las cumbres emergiendo-sumergiéndose en las brumas, o las copas de los árboles destacando y hundiéndose, o el sendero entrando y saliendo, surgiendo y ocultándose, es porque, antes que pintar las cosas en tanto que objetos, «acomodadas delante» y como captadas en su presencia, determinadas por la percepción y especificables por el entendimiento, las aprehende de acuerdo con la lógica de inmanencia que los produce apareciendo-desapareciendo, y comprende, en su trazo, todo el proceso —la «vía», *tao*— que les procura la existencia. «El hay y el no-hay se engendran mu-

tuamente», afirma el *Laozi* (§ 2), lo cual, si se comprende bien esta acción recíproca, es suficiente para anular el carácter cercenado al «hay» de la presencia y hacer que esa misma presencia, apenas ha sido afirmada, se encuentre ya moldeada, atraída, por su ausencia. Así, al abrir las formas hacia su evasión, al volverlas indecisas y al sumergirlas en la confusión, el pintor no hace sino convertir en visible esa reciprocidad constantemente operativa: despliega los seres hasta que éstos estén impregnados por lo invisible y da acceso a las formas, en el fondo de ellas mismas, a la dimensión de indiferenciación de la que toda diferenciación surge. Es más, si, tal y como se afirma, el pintor pinta entre el «hay» y el «no-hay», ese «no-hay» (*wu*) es, evidentemente, lo contrario de un negativo, el orden del no-ser o de la nada; de hecho, representa ese Fondo de inmanencia a partir del cual el «hay» puede advenir desmarcándose al igual que un trazo a-parece o una forma ex-iste.

No resulta extraño, por tanto, que, al lado de la fórmula que tradicionalmente expresaba el alcance moral de la pintura y remitía a su vocación de transmitir la ejemplaridad (la pintura «logra que advenga la educación-transformación [de las costumbres], favorece el establecimiento de las relaciones humanas»), los teóricos de la pintura, durante la dinastía Tang, hubieran añadido, en paralelo, otra que se convertirá igualmente en canónica: la pintura «explora» (o «sondea») lo «latente-sutil» (Zhang Yanyuan, Wang Wei, Han Zhuo, etcétera). Lo latente (*you*) se refiere al retiro en la ausencia, el hundimiento en la fase de la confusión y de lo oculto; lo sutil (*wei*) expresa la invisibilidad-intangibilidad (cf. *Laozi*, § 14) en la fase anterior a la actualización de las formas y a su diferenciación. Términos todos ellos de los que habría que apartarse en la lengua occidental, en la medida en que no fundan un conocimiento sino que apuntan a la efusión de una relación mística (la lengua occidental se ha forjado, por su parte, para expresar el conocimiento o el amor). Y es que,

conviene no olvidarlo, el *Laozi* es en primer lugar un tratado de conducta estratégica. Apenas hayamos comenzado a traducirlo será preciso procurar corregir de inmediato semejante efecto: «En el arte del paisaje, el estilo es plano e insípido, su lógica oculta y misteriosa: a través de las innumerables modificaciones-transformaciones, en la figuración tanto de las escenas de las cuatro estaciones como de la atmósfera hecha de viento y nubes, al explotar los recursos de la tinta y del pincel, [la pintura] explora hasta el fondo el advenimiento maravillosamente natural fuera de lo latente» (Han Zhuo, *S. H. L.*, p. 63). *Miao*, uno de los términos clave del *Laozi* y que se traduce por lo general por «maravilloso», da a entender el éxito inefable de aquello que, a partir del «no-hay» de lo fundamental, se produce constantemente por pura inmanencia (cf. «la masa de *miao*», *zhong miao*, *Laozi*, § 1; sólo he hallado esta manera de traducirlo por medio de esa asociación, paradójica en apariencia, de lo maravilloso-natural). Del mismo modo, no puedo más que traducir glosando obstinadamente esa expresión extraída del *Shitao* (capítulo 15): «La pintura, al decantarse por la opacidad reificante de la presencia [*jing* significa el gran escogido, la quintaesencia, el espíritu del vino, etcétera] como accediendo a la sutilidad-invisibilidad [del gran proceso de la transformación: *wei*] penetra en lo insondable».

4. Los críticos y teóricos de la pintura en China se han complacido en evocar por medio de trazos excéntricos extraídos del viejo fondo taoísta, pero que no tardaron en hacerse convencionales, el modo en que el artista se entrega a su obra en un desencadenamiento incontrolado, solitario, que tiene el valor de garantizar su autenticidad. Del pintor Zhang Zao, de finales del siglo VIII, sus contemporáneos destacan sobre todo el sentido y el efecto de incitación que éste inspira en sus obras (cf. Fu Zai, contemporáneo de Zhu Jingxuan, *T. H. L.*, p. 70). Al de-

jarse llevar por el momento, sorprendido por todo un mundo de pensamientos, de pronto reclama seda con vehemencia a sus anfitriones. Cuando, una vez sentado, con los ropajes entreabiertos y las piernas separadas, su hálito vital se espolea y la disposición de su espíritu comienza a estremecerse, el espectáculo que ofrece a su entorno es tan terrorífico como «los relámpagos que surgen del cielo» o como «un tornado a punto de alzarse». El pincel «vuela», la tinta «salpica», se diría que la mano que sujeta el pincel «va a quebrarse» en cualquier instante: por medio de separaciones y de reuniones, en la confusión y la indeterminación, nacen súbitamente configuraciones extrañas aunque, finalmente, «los pinos tienen su corteza que se arruga en escamas, las rocas se alzan vertiginosas, el agua se extiende pura y transparente y las nubes se funden en la lejanía». Entonces el pintor lanza su pincel y se incorpora —«ante lo cual, al mirar alrededor, es como si el cielo, tras la tormenta y la lluvia, volviera a ser diáfano y sereno, como si se viera la naturaleza fundamental de las cosas»—. Cuando se considera el arte de Zhang Zao, concluye el crítico, «no se trata de pintura, sino verdaderamente de la propia vía, el *tao*». Pues, cuando se encuentra trabajando así, es seguro que éste ha abandonado todo artificio: «el movimiento de su interioridad se confunde con la transformación original, de suerte que todos los seres se encuentran en el receptáculo de su alma y no ya ante sus oídos y sus ojos».

Esta última frase resume en sí lo que constituye la esencia de la pintura. Expresa el modo en que, frente a lo que sería una pintura hábil-artificiosa, la intencionalidad del pintor (su *yi*) remonta al estado original del fondo indiferenciado (en este caso, la noción de *ming*) para coincidir con el gran proceso mediante el que los seres y las cosas advienen y se transforman. Si no se lleva a cabo ese regreso, no hay «pintura». O, más bien, hablando con propiedad, la verdadera pintura «no es ya pintura» que exhi-

ba una iniciativa y un ingenio particulares, sino la propia «vía» que opera *sponte sua* y, como tal, se hace impersonal y global en su proceso; difícilmente se podría expresar mejor que diciendo que la pintura abre al secreto del mundo y hace que se manifieste. Consiste, no ya en describir y representar lo que tenemos ante los ojos, percibiéndolo como un espectáculo, sino en reproducir, a partir de la incitación de su espíritu unido a la emoción del mundo, ese proceso que, de su fondo indiferenciado —como la seda virgen o la blancura del papel—, lleva a los seres y a las cosas a desplegarse, mediante diferenciación progresiva, hasta el nacimiento de sus formas naturales. Pintar consiste, por tanto, en concebir de acuerdo con una lógica *taoica* y no ya mimética, y ésta es precisamente la distancia que tendremos que profundizar. Pintar es regresar a la «fuente» de los «fenómenos-figuraciones» (misma noción de *xiang*) de donde no cesa de brotar lo real, lo trazado, actualizándose. «Puesto que os place pintar paisajes de nubes y de bosques», enseña el Anciano del Desfiladero del Tambor de Piedra al neófito, «necesitáis destacar la fuente de la figuración de las cosas» (Jing Hao, *T. H. L.*, p. 255). Pintad el árbol, no como un objeto percibido ante vosotros, tal y como lo caracterizan sus rasgos a la vista, sino tal y como «recibe su naturaleza»: reproduciendo la lógica de inmanencia que, de lo informal a lo formal, va progresando hasta culminarlo con esos rasgos; dicho de otro modo, sólo remontando hasta el comienzo de ese movimiento de emergencia que sale de la «confusión-indiferenciación» de lo invisible, se da efectivamente la posibilidad de la «creación» (*ming-zao*, Shen Gua, *S. H. L.*, p. 231)

De lo contrario no sería posible interpretar esa expresión del *Shitao* que en un primer momento me dejó perplejo (y sobre la cual no hallamos comentario alguno, Ryckmans guarda silencio): el pintor «se muestra receptivo a las cosas de manera que permanece sin forma» (y,

paralelamente, «dispone las formas de suerte que permanece sin trazo»; capítulo 16). Shitao insiste de hecho (capítulo 4) en el respeto que el artista debe tener por esa capacidad receptiva, pues, si no la honra, «se abandona» y se mutila. Pero ¿por qué es receptivo a las «cosas» (el término es de lo más general) «de suerte que permanece sin forma» (acaso la relación es de consecuencia)? Entiendo que el pintor debe ser receptivo a las cosas en una fase anterior al momento en que se despliegan las formas y se imponen objetivas y caracterizadas: en una fase en que, emergiendo del fondo invisible-indiferenciado, están a punto de adquirir una forma y actualizarse. Si hay receptividad es porque las aprehende en la génesis que los conduce a desplegarse así para existir (y es la razón de que la receptividad venga en primer lugar, tal y como se indica al comienzo del capítulo: «si conocemos y sólo luego somos receptivos, ya no hay receptividad»). En lugar de que se limite a las sensaciones presentes, incluso a profundizar ansiosamente esa recepción con vistas a analizar la estructura, la receptividad que «honra» el pintor chino le conduce a remontar hasta lo «latente», a la fase de lo «sutil», del retiro; le lleva a abrazar el auge de lo visible fuera del fondo invisible, y es precisamente ese proceso lo que él «pinta».

5. Él, a quien comúnmente se le reconoce como uno de los más grandes teóricos de la pintura china, sin duda debido a que supo enlazar más explícitamente que sus predecesores la práctica pictórica con los fundamentos y las exigencias del pensamiento de los Letrados; él, cuyo lenguaje, en su concisión, adquiere una radicalidad que salva las intuiciones fecundas del tedio y de la pereza en las que la tradición acaba siempre por sumirse (su tratado, del comienzo del siglo XVIII, es definitivo respecto a la evolución de la pintura china pero no está sometido aún a las constricciones y las futilidades de la ortodoxia), él,

Shitao, aquel que se autodenominaba irónicamente «Calabaza amarga» y que —tan poco frecuente en China— osó asumir ostensiblemente sus posiciones, fundó todo su pensamiento sobre esta única experiencia: la de un primer trazo que, a medida que mana y se prolonga en el pincel, «abre» la indiferenciación original y hace que las cosas advengan progresivamente (cf. capítulo 7). No deja sin considerar, maravillado, ese tránsito de lo informal a la forma —la más simple, compuesta por un solo segmento, pero ya completa e incluso conteniendo en ella todas las formas posibles (*yi hua*)—. Ese primer trazo que progresa continuamente sobre el papel reproduce en su curso lo ininterrumpido del proceso de «creación-transformación» de las cosas, en él vemos despuntar lo visible de su fondo invisible; ante todo, puesto que permanece fundamentalmente *uno* en su trazado, hace las veces de transición entre el «no-hay» original, lo sin-forma del Fondo indiferenciado (que Shitao denomina, en el espíritu del taoísmo, la «Gran simplicidad», *tai pu*, o incluso lo no-separado, *hun-dun*), y el «hay» proliferante, que produce la diversidad de las formas en su constante renovación de lo concreto. Se sitúa en la conjunción de ambos; es a la vez el trazo de la emergencia y del esplendor, comienzo de toda variación de trazos ulteriores, y el de la inmersión y el retorno en el que culminan todos los trazos precedentes y donde confunden y extinguen su individualidad. Con ello, alcanza la fase de lo elemental o de lo «simple», a la cual los taoístas fueron tan sensibles impulsando un «retorno» a lo natural; con ello, se hace portador de «sabiduría»: pues en él se inicia, aunque también se reabsorbe, una diferenciación que, de lo contrario, nunca acabaría de proliferar y así conduciría al agotamiento.

Pero ¿a qué se debe, más precisamente, esa función de intermediación, y qué sentido cabe conferir a la «unidad» de ese primer trazo? Si le corresponde, por su actualización, sacar al mundo de la indiferenciación original, es

que él mismo no está aún diferenciado. Permanece globalmente idéntico a sí mismo a lo largo de su trazado, sin dar lugar a modificación alguna, y solamente a partir de él, tras él, comenzará la transformación figurativa para pintar la diversidad infinita del mundo. Con ese único trazo nos une directamente al Fondo indiferenciado sin que haya pérdida de ese original en el seno de lo múltiple. Para quienes se asombren por el hecho de que Shitao le confiera semejante poder de revelación o de encarnación, por volver a términos que sean nuestros, y que incluso invierta esa función mediadora en relación con lo absoluto, recordaré a qué imaginaciones extrañas se ha adosado nuestro propio pensamiento para pensar el Origen. Ahora bien, si se representa un mundo del espíritu que no está habitado ni por Dios ni por un Demiurgo, como lo es el de China, que no ha inventado ninguna gran trama cosmogónica, ni tampoco ha acordado gran crédito al relato de la Creación, entonces el destino de ese primer —único— trazo de pincel consiste en hacer las veces de todas esas escenificaciones más o menos fabulosas. E incluso las dispensa y las disipa. Las reduce a lo «simple» —un trazo basta—. Es la figuración suficiente, emblemática —ya sin nada anecdótico o dramático—, de lo que produce el «misterio» (pero porque es absolutamente natural) de todo advenimiento.

Es aquello sobre lo cual se abre el trazo. Ese primer trazo, que aún no se ha diferenciado, y es por consiguiente único, que es a la vez uno y que se proclama el «uno», es «el fundamento de todo lo que hay», «la raíz de todos los fenómenos-figuraciones» (capítulo 1). Pues, sea cual sea la abundancia de las formas y de las cosas, ya sea que se tenga que pintar «la resplandeciente variedad de los paisajes o de las personas», la «naturaleza particular de los animales y de los vegetales», los «ángulos y proporciones de las aguas y de las arquitecturas», si no se penetra profundamente en sus coherencias, si no se despliegan completa-

mente sus disposiciones, será que, a fin de cuentas, no dominamos aún esa «medida inmensa» del único trazo de pincel. Ese trazo es el primero de todo un aprendizaje al tiempo que es su última expresión; ese trazo único «contiene en él todos los seres» y posee así el «poder» de desplegar lo «más amplio» (capítulo 4): los conduce a su diferenciación sin fin, al igual que «recoge completamente» en sí «lo que está más allá de la lejanía más vasta» (capítulo 1). No es posible expresar mejor su vocación de absoluto; así, sea cual sea «el número incontable de pinceladas» que podamos dar, no hay ninguna que «no comience» con ese primer trazo, no hay ninguna «que no culmine» en él: constituye el alfa y el omega de la pintura.

Pero, por lo general, la gente «no se da cuenta de ello», reconoce Shitao desde sus primeras líneas. Pues ese «funcionamiento» «se manifiesta al nivel del espíritu», pero permanece «oculto» en el gesto del hombre (capítulo 1). Es incluso esa inmanencia ordinaria —de lo extraordinario: un simple trazo de pincel— la que, los textos antiguos chinos no cesan de indicárnoslo, escapa más fácilmente a la conciencia y pasa con mayor frecuencia inadvertida. Así, los hombres proyectan ese Uno y lo veneran a distancia, en la gran escenificación de la religión o como concepto primordial —siempre huyendo— de la filosofía. Ahora bien, esa plenitud del Uno, que no deja de ejercer su atracción sobre el espíritu, se realiza y se ejecuta íntegramente, como al desnudo, nos dice Shitao, en ese primer trazado, el de un simple trazo. Si yo mismo comprendo todo lo que se comprende en él, se realiza íntegramente en ese primer o último trazo que yo trazo, sin más fabulación mitológica ni envoltorio metafísico. Al hacer surgir esa primera forma, todavía no diferenciada, o al reabsorber todas las formas en su trazado desindividualizado, sirve de marcador del *tao*. Y es así cómo logra expresar lo absoluto, con cualquiera de los nombres con que lo nombremos, lo que todos sabemos, aquí y allá, desde siempre, que es lo indecible.

III

VAGO-TENUE-INDISTINTO

1. Me encuentro inmerso, debo confesarlo, en una empresa más bien extraña. Es más, ¿hasta qué punto resulta efectivamente viable? Se trata nada menos que de intentar, a través de ella, deshacer precisamente aquello en función de lo cual la lengua europea se ha ido forjando tan poderosamente (hasta el extremo de imponer sus categorías al resto del mundo en la actualidad): se trata de desplegar y de disolver la oposición entre la presencia y la ausencia, o entre la vida y la muerte, o, más aún, emparejadas con éstas y reforzándolas, entre sujeto y objeto.* ¿Hacia qué apunta el pensamiento taoísta por medio de sus for-

* Hegel: «De entre las incontables diferencias que se presentan desde la etapa del saber más inmediata», la de la certeza sensible, cuando apenas se ha abierto la conciencia al mundo, «hallamos por doquier esta diferencia principal (*Hauptverschiedenheit*) que hace que del ser puro esos dos demostrativos, esos dos *eso* [...] se disocien cayendo cada uno de su lado, un aquel en tanto que Yo, y un este como objeto» (*Fenomenología del espíritu*, capítulo 1); y es que ¿cómo concebir, no sólo la relación de conocimiento, como lo hacen Descartes o Kant, sino, aún más radicalmente, la propia actividad de la conciencia, si no es, de la manera más general, como «relación recíproca entre yo y el objeto»? (*Propedéutica filosófica*, segundo curso, § 1)

Ahora bien, el paso por la pintura-pensamiento chino conduce necesariamente al espíritu europeo a mantenerse fuera de esa recaída que supone ya el conocimiento inmediato, el saber de lo inmediato, de acuerdo con las dos vertientes disociadas del sujeto y del objeto —en sí y por sí, conciencia y conciencia de sí, certeza y verdad (que la filosofía europea no cesará, por su parte, de mediatizar después).

mulaciones evasivas que nos hablan de la evanescencia del *tao* o lo que pinta Dong Yuan al sumir las cumbres en las brumas, al hacer que surjan y se sumerjan los senderos, al resaltar y sumir las copas de los árboles? La existencia, como lo expresa el propio término, es desde luego procedencia y surgimiento (*ex-sistere*); efectivamente, es emergencia fuera del fondo indiferenciado: una individuación se forma, los trazos se actualizan, la vida se caracteriza. Las emociones-disposiciones surgen reactivamente y se expanden, tanto por el mundo como en el fuero interno (misma noción de *qing*) y esas configuraciones mantienen una vibración continua; el espíritu se decanta y se concentra a la vez (noción de *jing-shen*) en el seno de esa energía: aparece el pensamiento. A lo cual responden, paralelamente, la inmersión en la «muerte» y el retorno al seno de la latencia, cuando las formas se funden, cuando los trazos se difuminan, cuando la vida se deshace, se calla y se transforma. No hay drama. La muerte es reabsorción. Si el pintor chino pinta, no ya tal vista particular, sino todo un paisaje a la vez emergiendo-sumergiéndose, apareciendo-desapareciendo, es para desdibujar a quien lo contempla desde la empalizada, exigua, de un yo-sujeto que se constituye en destino autónomo con respecto a la consistencia de los objetos; desde ahí, invita a reinscribir su existencia individual en el seno del curso continuo del gran proceso del mundo, considerada en su dimensión fenomenológica en tanto que simple partitivo: *la* existencia. Lo mismo puede decirse del agua, tomada del mar o del cielo, percibida entre los tejados. Vemos aquí y allá, bajo el acantilado, formando por un momento una escena, algunas discretas figuras humanas que transportan madera y

Dicho de otro modo (y ello resulta aquí capital), el paso por la pintura-pensamiento chino compromete a conferir otro origen y, por tanto, a concebirlo de manera distinta al desarrollo de una «fenomenología» del espíritu.

conducen una mula; otras, más lejos, al borde de la playa, lanzan una red —pero apenas se distinguen en la pintura o, al menos, pasan desapercibidas: también ellas se funden, con-funden, en el paisaje.

Esa dimensión evasiva, que disuelve la oposición de la presencia/ausencia y que constituye la única caracterización posible del *tao*, es designada como tal desde los párrafos iniciales del *Laozi* (§ 4): el *tao* está «vacío» de marcas diferenciadoras pero, a partir de él, no dejan de producirse efectos, lo real adviene, sin que haya jamás saturación ni agotamiento. Como tal, constituye el fondo sin fondo de donde todo emerge o, más bien, parece emerger:

¡Abismal! Se diría que es el ancestro de todos los seres.

Ese fondo no puede aprehenderse más que difuminando o reabsorbiendo aquello que sobresale-se distingue-acapara (todos estos términos coinciden). O dicho de otra manera:

*Embota los filos,
desenreda las madejas,
igual a las luces,
unifica la polvareda.*

Al plantear el regreso a lo indiferenciado, esas expresiones equivalentes, que apenas se distinguen entre sí, conducen a afrontar la existencia del *tao* de la manera más vaga, bajo la modalidad de un «como si», propiamente incierto, y no como una presencia-esencia afirmada:

¡Sumergido! Como si quizá existiera.

Como si «existe» o como si «está ahí» (*cun* se opone a *wang*, cf. *Laozi*, § 41). Si se ha comprendido correctamen-

te la imagen subyacente a esas exclamaciones, el *tao*, sumido, se percibe como el fondo —nebuloso— de unas aguas profundas sobre las que nos inclinamos: no lo percibimos más que indistintamente e incluso no acabamos de estar del todo seguros de percibirlo verdaderamente. Al estar doblemente afectado por la indeterminación y la eventualidad (ese «como si» no es el de la apariencia que duplica el ser corroborándolo: expresa la indistinción, y no la ilusión), se distancia de la forma más ostensible de la categoría del ser-presencia; impide también el paso a la teología o, más bien, lo cual resulta aun más radical, deja de lado esa posibilidad y la desdeña, relegando finalmente la idea de dios y remontándose más alto en la genealogía:

*Ignoro de quién es hijo,
se parece al ancestro de (los) dios(es).*

El *tao* es lo originario, pero el propio origen resulta confuso: nadie se muestra dando comienzo a algo, ningún ancestro —que actúe—, primero; no hay ningún «Al principio fue...», *Am Anfang war...* Ahora bien, ¿cómo, es decir, de acuerdo con qué estatus y recurriendo a qué lógica, pensar lo *confuso*? Y, antes que nada, ¿acaso lo confuso no conduce al fracaso todo el esfuerzo de la lectura? Resulta evidente que es peligroso forzar esas fórmulas evasivas sometiéndolas de cerca a los interrogantes de la filosofía —justamente porque son deliberadamente evasivas evitan construir y definir para escapar de las especificaciones y expresar lo indeterminado—, pero ello no impide sin embargo que éstas se ramifiquen, se pongan de acuerdo y coincidan a lo largo de esos aforismos: tejen así una coherencia que es posible formular (incluso si no es argumentativa), producen una inteligencia que se puede elucidar aunque tenga que funcionar al revés de una clara distinción de los seres y sea una inteligencia de lo vago y de lo evanescente. Hay lugar, entre las dos orillas de una intui-

ción (súbita-extática) y de un entendimiento metódico, para una explicitación que, operando por medio del retorno y la variación, se confirme y se decante a la vez (en función de ese progreso mediante el atrincheramiento que produce la sabiduría); y, al igual que la determinación debe progresar con vistas a un siempre-más (de un tener poder o conocimiento), la indeterminación debe ser retomada, perseguida y trabajada —pero por reducción, abandono, distanciamiento, retiro: de suerte que deje ver, desembarazada de todos los emplastos lógicos y teóricos, la pura existencia (como expresión de la sola inmanencia)—. De esto forman parte los pensadores taoístas. Y es que, ¿a qué se debe la naturaleza vaga de ese «como si»? Al hecho de que ese curso fundamental de las cosas, produciéndose siempre y de manera ininterrumpida (§ 6), no se desmarca de sí mismo, hasta el punto de que es «innombrable» (§ 14); hasta el extremo de que no cesa de confundir, en su *continuum*, la presencia y la ausencia, emergencias y reabsorciones: «Se dice que no es, pero los seres proceden de ello; se dice que es, pero no vemos ninguna forma» (Wang Bi comentando el *Laozi*, § 14; cf. § 6).

Tal es la invisibilidad de lo fundamental. No muestra otro estatus de lo real, supra-sensible, sino que es, al final de lo sensible, aquello que habiendo reabsorbido toda diferenciación no es ya concretamente aprehensible y se presenta por tanto como evanescente. Sin embargo, esos dos invisibles deben ser separados: ya sea lo invisible de lo inteligible, en cuyo caso ese invisible es de otra naturaleza que lo visible, al igual que el *noeton* de los griegos se opone al *oraton*; ya sea lo invisible de lo imperceptible, que se inscribe en la prolongación de lo visible y en su disolución. Dios, o las Ideas, es absolutamente invisible pero existe esencialmente (*de deo; quod existat*); mientras que el *tao* se encuentra en el límite de lo visible y «como» si existiera. Esa invisibilidad de lo fundamental pertenece al orden de lo que es tan «fino» que, al contemplarlo, «no

se percibe» (o que «no se ve suficientemente», § 35); o tan «sutil» que, al escucharlo, «no se oye»; o tan «tenue» que, al tocarlo, «no se siente» —lo cual hace que no podamos «interrogarlo hasta el final» y que, al escapar a la especificación de los sentidos, los tres se confundan—. Al no diferenciarse en sí, no es «claro arriba»-«oscuro abajo»; y, como en él se reabsorben los seres individuales, hasta que no hay ya «seres», se le denomina «la configuración sin configuración» o la «imagen» (o la figuración) «sin seres particulares». Con todo, también se afirma (§ 21) que, en su «evanescencia», hay «imagen»; y que, en su «vaguez», hay «existencia». Ésa es la razón de que ese fondo indiferenciado de lo invisible pueda ser la fuente de todas las figuraciones posibles y de que ese sin-forma no sea sin embargo informe; por mucho que no ofrezca formas que «contemplar», proporciona una coherencia que se puede «escrutar» y de la cual el pintor puede extraer —de su fondo— un poder de figuración infinito.

2. Pero ¿cómo figurar esa indiferenciación del *tao* que lo hace confuso, vago, evanescente? En otras palabras, ¿cómo entender eso indistinto de donde lo distinto no deja de proceder, destacando o provocando esa indeterminación que es el fondo de toda determinación posible? En la medida en que no es de otro plano que no sea lo sensible, que no se distingue de él, que no pertenece al estatus de las esencias inteligibles, la invisibilidad del Fondo indiferenciado no podrá ser expresado por medio de una relación analógica, de vocación simbólica, extraída del seno de lo concreto; puesto que no «es», tampoco resulta representable, ni siquiera por transposición o bajo una modalidad imaginada. No es el Bien (platónico), que domina por su trascendencia el mundo de las Ideas y que el sol simboliza, su «hijo» por su semejanza en el seno de lo sensible; pues de éste, tal y como acabamos de afirmar, «no se sabe de quién es hijo...». Por consiguiente, la única manera de ca-

racterizarlo será evocarlo escapando de la caracterización; determinarlo produciendo de él determinaciones indeterminantes. Para dar cuenta de esa vaguedad fundamental del *tao*, que confunde la presencia y la ausencia, será preciso mostrar los trazos de las cosas apenas esbozándolas, reprimiendo su aparición, o bien estando a punto de deshacerse, de sumirse y de borrarse (el *tao* no está a parte de las cosas; no es el Ser, sino su curso que desaparece-aparece). Para dar cuenta de la evasividad, será necesario evocar las cosas, no ya en la plenitud objetivante de su presencia, colmando la mira de sus trazos distintivos, sino al borde de su invisibilidad, en el umbral de su emergencia o de su reabsorción. En definitiva, la única manera de caracterizar esa vaguedad fundamental consistirá en funcionar al revés de la caracterización y, portanto, des-caracterizarla; la única manera de pintar será *des*-pintando.

El *Laozi* plantea abiertamente el problema de cómo pintar eso que es impintable (§ 15). Del Sabio taoísta, cuya «sutileza», «maravillosamente natural» (naturalmente maravillosa), es «abismal» puesto que hace que «comunique» libremente el espíritu a través de todo el proceso de las cosas en lugar de limitarlo y de fijarlo a las individuaciones particulares que obstruyen su alcance, se dice que es «incognoscible»: no desde un punto de vista psicológico, desde luego, sino porque, al igual que el *tao*, escapa a la especificación de donde procede la limitación. Ése es el motivo, sostiene el *Laozi*, de que no se le pueda caracterizar más que «forzándolo», como último recurso:

Vacilante, como si atravesara un río en pleno
[invierno;
indeciso, como si temiera a sus vecinos de los cuatro
[costados.

En lugar de que la comparación aspire a mostrar mejor y a resultar convincente, tal y como es su vocación de

ordinario, opera aquí al revés y procura des-precisar; en lugar de poner de relieve la determinación y hacernos penetrar en su presencia, tiende al contrario a separarnos del orden del «hay» para hacernos regresar a lo anterior de su actualización. En definitiva, tiende a suspender y a retener el carácter determinante (ontológicamente) de todo discurso «acerca» del *tao*. Del hombre que vacila en avanzar sobre el río helado no vemos más que su indecisión y su semblante inexpresivo; del mismo modo que de aquel que espera ser atacado, por un lado y por el otro no vemos más que su expectativa, sin saber hacia qué sentido se dispone a girarse. Tanto en un caso como en el otro, la imagen sirve para expresar de manera sensible la ausencia de marcas sensibles; lo mismo ocurre con las siguientes comparaciones:

*Reservado como lo es un huésped,
se disuelve como el hielo a punto de fundirse,
preserva su virtud fundamental como la madera tosca,
abierto como el valle
y confuso como el agua turbia.*

La reserva solemne, o lo tosco que preserva lo fundamental, expresa aquello que evita dejarse ver y que todavía no se distingue; el derretimiento del hielo en curso, o la apertura del pequeño valle que se despliega en valle, o la confusión del agua turbia, expresan, por otro lado, lo que se deshace y pierde su especificación. En cada enunciado se va obteniendo lo que el pintar tendría de des-pintar; e incluso cada enunciado, aquí, no pinta sino que *des*-pinta, *des*-significa, no ya la culminación sino, al revés, el desvanecimiento. O, más bien, *des*-significa no tanto lo que es contrario como lo que se retira: no ya desfigurar para quebrar la representación y emancipar su objeto —como aún pensamos— reivindicando lo insólito, sino silenciar y adormecer, en el seno de la figuración, su poder

de figuración. Aquí, donde los trazos se contienen en lugar de exteriorizarse, o donde se confunden reabsorbiéndose en lugar de emerger, esos trazos son en realidad anti-trazos que nos conducen al borde de lo indiferenciado.

Así, dos registros se oponen recíproca y diametralmente como si de un retrato se tratara: uno, que caracteriza la fase sobresaliente —y por consiguiente superficial— de la actualización, llevada a su apogeo; el otro, el de la des-individuación que retorna a lo indiferenciado, se adentra y, por consiguiente, es profundo (§ 20). Los otros son «exuberantes» como gentes que están de fiesta, sólo yo soy «taciturno» y no dejo entrever ningún «indicio», al igual que «un infante que aún no sabe reír» (o alguien «exhausto» que «no sabe cómo regresar»); o, incluso, los otros son «desbordantes», sólo yo estoy «despojado»; los otros son «brillantes», sólo yo soy «umbrío». Al ánimo de los otros se opone lo que, por contraste, parece mi estado «depresivo»; al igual que a sus designios se opone también mi aspecto «estúpido». Frente a la volubilidad de todo lo que se muestra y se activa, el fondo indiferenciado del *tao* no puede expresarse más que de un modo inexpresivo: taciturno, extinguido, apagado.

3. Lo taciturno-despojado-umbrío, o lo tenue-extinguido-apagado, no son las calificaciones de un Yo-sujeto, a pesar del sostén que les confiere el retrato, incluso a pesar de lo que aquí se presenta como un auto-retrato. Tampoco se trata de cualidades de cosas que compongan atributos y los especifique. Sino que, enunciados de forma seguida, en serie, sobre el mismo plano, de manera que se disipen las diferencias que hay entre ellos, de modo que no podamos preferir ninguno de ellos, esos términos se encuentran y se funden para pintar el fondo del mundo, más acá de toda especificación, cuando nada destaca-acapara aún, cuando nadie se desmarca y, por consiguiente, se remarca: antes de que se hayan dissociado el sujeto y el objeto instaurando

con su careo el plano del conocimiento; o antes de que se hayan opuesto la presencia y la ausencia creando el gran drama de la vida y de la muerte de los seres. Tal es el tono de lo fundamental; esa tonalidad —de tinta diluida, que oscila entre lo pálido y lo oscuro, pero sin colores— es con la que el pintor letrado pinta su paisaje. Lo abandonado-extinguido-marchito, al igual que lo sosegado-desligado-frugal, «son disposiciones difíciles» de pintar, señala uno de los primeros teóricos de la dinastía Song (Ouyang Xiu, *L. B.*, p. 42); y, cuando el pintor lo logra, «no está seguro de que quienes contemplan su pintura se percaten de ello»: en efecto, no nos percataremos de ello más que si sabemos desvincular nuestro espíritu de la sollicitación de todo aquello que se fija y se impone, de aquello a lo que ordinariamente estamos sometidos, para abrirlo más-allá —o, mejor, más-acá—, al Fondo indiferenciado del *tao*, sabiendo degustar lo «insípido» y lo «desabrido» (cf. *Laozi*, § 35).^{*} Tomemos, por ejemplo, la velocidad, como en el vuelo o el movimiento de los animales: consiste en algo fácil de percibir, continúa afirmando el mismo teórico, puesto que al exponer sus diferencias está muy al alcance de nuestra atención; pero «la armonía de lo que permanece vacante y disponible», al igual que una «tranquilidad grave y serena», resultan difíciles de figurar para el pintor debido a que apenas contienen signos externos y, encerrando en sí toda diferencia, se asemejan a lo indiferenciado.

En el mismo sentido, lo «vago», lo «tenue», lo «indistinto», unidos conjuntamente en el seno de una misma in-

* Más allá/más-acá: mientras que la metafísica es un pensamiento del más allá que aspira al «Allí» e incluso más lejos que el allí (*epekeina*, Platón-Plotino: lo «exterior al mundo» —*ektos kosmou*— es el Bien, es Dios), el taoísmo es un pensamiento de lo más-acá y se concibe como un ascenso —mediante regresión (cf. la imagen de la Madre o del infante)— a la «matriz», a la «raíz», a lo fundamental (*ben, gen*); al suprimir las cualidades, al eliminar las especificaciones, al reabsorber las diferencias, alcanza lo espontáneamente así (*ziran*) de lo «natural».

tuición, constituyen el «mundo» de la pintura (Li Rihua, *L. B.*, p. 132). Pero si el «alma» no está lo suficientemente «abierta», y no afloja su presión, o no se es lo suficientemente «vasto», al desplegar nuestras miras y poder penetrar hasta esa fase de lo fundamental, «no resultará sencillo que pueda acceder efectivamente a ese mundo»; todos los esfuerzos que se hagan por «cumplir» y «esmerarse» nada tendrán que ver con semejante aspiración. Con todo, resulta necesario distinguir esa vaguedad propia de lo evanescente, que diluye la presencia-ausencia y deja aparecer la indiferenciación de lo fundamental, de una vaguedad que no sería más que el efecto del desorden, del barullo o de la inconsistencia. Pues, no conviene olvidarlo, lo fundamental no es otra cosa que la plenitud; y, aunque no ofrece formas que contemplar, la invisibilidad de lo sin-forma ofrece desde luego coherencia que escrutar. Cuando la tinta se derrama, vaporosa, al encuentro de la seda o del papel y se extiende como un halo —sostiene en otro lugar el mismo teórico (*L. B.*, p. 756)—, la profundidad que con ello consigue transmitir, al punto de «parecer insondable», se deja también «analizar con finura». Cuando explota su poder de infiltración difusa sin que se deba a la torpeza, esa vaguedad de la tinta consigue «hacer que aparezca la emergencia-inmersión» y alcanza así, por sí misma y completamente, el gran proceso de la existencia, sin que sea preciso «tallar» hoja por hoja, o sin que haya que figurar las cosas de una en una, como a menudo hacen los artesanos de la pintura buscando minuciosamente —fidedignamente— expresar seres particulares.

Ya he dicho más arriba que la crítica china es alusiva y deja que sus nociones permanezcan evasivas. Pero también encontramos lo contrario, la exposición didáctica y argumentada al modo de una lección escolar (Bu Yantu, *C. K.*, p. 280). Pregunta: si somos lógicos hasta el extremo, ¿no habría que pintar «sin tinta» para expresar ese fondo indiferenciado? La constatación parece pertinente: la tin-

ta y el pincel «pueden pintar lo que tiene forma», pero «no pueden pintar lo que carece de forma»; pueden pintar lo «pleno», pero no lo «vacío». Ahora bien, en el seno del paisaje, la luminosidad que se abre paso a través de las brumas, así como la sombra de las nubes, se encuentran ambas en un estado de modificación continua: «unas veces [eso] desaparece y otras aparece, unas veces [eso] está vacío y otras pleno, unas veces hay y otras no hay»; [todo eso] «es vago y sin figuración determinada»... Así, para pintar la «vaguedad» de lo que «aparece-desaparece», responde el Maestro, los Antiguos dedicaron todos sus esfuerzos a desarrollar el arte de «la tinta sin tinta» y del «pincel sin pincel». Entendámonos: no se trata de que renunciaran completamente a la tinta y al pincel, sino que recurrían a una aguada tan diluida que, en el prolongamiento del matiz seco-pálido, se aproximaba al blanco del papel. La difuminación es, en este punto, extrema; nos hallamos en el borde de la disipación. Se pinta des-pintando: al utilizar esa «tinta sin tinta» y ese «pincel sin pincel», al emplear esa tinta blanquecina y ese pincel que apenas pinta, se pinta entre la forma y lo sin-forma, logrando expresar lo evanescente de lo fundamental.

Sin embargo, ¿acaso es preciso remontar a ese pensamiento de lo Indiferenciado —ya veo venir la objeción— para acceder a la capacidad de lo vago como efecto? ¿No podría ese efecto reconocerse como tal independiente de toda opción referente a la naturaleza de lo «fundamental»? Y es que «se observan trazos indecisos en el cuadro del Diluvio, último trabajo de Poussin»; esos «defectos», que se podrían atribuir a la mano temblorosa del anciano, «embellecen la obra maestra del gran pintor». Admirable «temblor de tiempo!». No obstante, siendo un verdadero artista como es, y aunque es efectivamente sensible a la posibilidad que se abre por medio del abandono-renuncia de la precisión del trazo, Chateaubriand no va más allá de esa observación anotada al paso, por

dos veces, en la *Vida de Rancé*. Desde luego, tanto para él como para la tradición intelectual a la que pertenece, ese valor de lo indeciso, que crea lo vago y lo confuso, no responde a ninguna expectativa esencial: ¿acaso puede adquirir sentido? ¿Y hasta dónde? La resquebrajadura que se esboza en el suelo onto-teológico de la determinación no conduce a ningún descubrimiento referido a la lógica de lo Indiferenciado; ese temblor de la mano que desprecisa el trazo sigue siendo un puro destello del arte y como tal habla a la imaginación del artista, e incluso llega a tentarlo con su superación, pero no es portador de ninguna revelación, ni siquiera está cargado de indicación alguna. A pesar de que ha sido advertido, ciertamente, por su capacidad de efecto, no es en modo alguno susceptible de una profundización teórica. Así, por lo general, lo indeciso y lo confuso ven limitado su uso en la pintura europea (clásica) a la figuración de lo lejano. E incluso en ese caso se apoya en una razón física, como hace Leonardo, para ser legítima; la ciencia (física) toma entonces el relevo de la metafísica (antes que a la inversa): a distancia, «la gran masa de aire impide ver con claridad la forma del objeto», «resulta razonable, pues, que las figuras reducidas no sean demasiado definidas». Y en otro lugar: «Las cosas acabadas y precisas deben hacerse cerca, y las vagas, es decir, aquellas que tienen límites confusos, deben representar las partes alejadas».¹ Al no ser más que una confusión de límites o al entenderse tan sólo como atenuación de su exigencia, esa vaguedad carece de vocación para abrirse, por sí misma, hacia el Fondo del mundo y de la pintura; lejos de poner en cuestión el realismo del objeto, y respondiendo al imperativo de las leyes de la perspectiva, muestra de nuevo una verdad de la percepción y pretende confirmarla.

1. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, § 150, «Las cosas acabadas y las cosas confusas».

En cuanto a los teóricos chinos, ellos desarrollaron una sutil tipología de las lejanías vagas así como de sus modalidades de indeterminación y de evanescencia (Han Zhuo, *S. H. L.*, pp. 67-68). Si «la rivera está cerca y el agua se extiende a gran distancia, el espacio está vacío con montañas a lo lejos»: se trata de la lejanía espaciada; si «las brumas y las nubes lo vuelven indistinto y, a un lado y otro del río, se tiene la impresión de no ver nada»: se trata de la lejanía confusa; si «el paisaje es soberanamente encantador al mismo tiempo que es sutil-evanescente»: se trata de la lejanía oculta.

4. Sin duda alguna, y pese a que pertenece a los primeros rudimentos de la filosofía y sirve de acomodo a la razón moderna, cada vez me cuesta más convencerme de que, tal y como sostenía Descartes, lo distinto contiene en sí la garantía de lo verdadero: «que todas las cosas que concebimos muy claramente y muy distintamente sean todas verdaderas», de acuerdo con la fórmula retomada con tanta frecuencia. ¿Significa entonces que lo no-claro y lo indistinto son necesariamente «falsos»? ¿O «verdadero» no es acaso un término escandalosamente estrecho para indagar el fondo de las cosas? Es más, de entre esos dos términos que Descartes mantiene juntos con tanta continuidad y minuciosidad, si lo claro se dice previamente a lo distinto, parece evidente, a pesar del poder de intuición acordado al espíritu, que la operación de distinción y de separación nace de la claridad al igual que, a partir de ella, brota también la certeza de una existencia efectiva: como la idea que tengo acerca de mi espíritu es incomparablemente distinta que la idea de una cosa corporal y, de igual manera, la idea de Dios lo es también en relación con la de mi espíritu, de todo ello se sigue, por el mero hecho de que la idea de Dios contiene en ella «más realidad objetiva que ninguna otra», que me encuentro en posición de afirmar (en el

curso de la «Tercera meditación») que es *cierto* que «Dios existe».*

Si se trata, pues, de una elección que la filosofía ha hecho durante toda su historia, y que incluso constituye la comunidad de esa historia —pero a la cual, lo confieso, no prestamos ya atención al estar tan anclada, asimilada, banalizada, en definitiva, por ser evidente—, ¿no será ante todo eso? Al escoger pensar distintamente objetos separables-identificables que ordenan claramente «ante» mi espíritu —ese *ante* les procura su escena y los hace «estar» efectivamente (*Gegen-stand*)—, rechaza como impensado lo indistinto o lo indiferenciado. Tal es la filiación más fuerte que tejieron ya Platón y Aristóteles, y que los une, frente al peligro que representan los pensadores del movi-lismo condenados (por el principio de contradicción) a no poder decir ni «así» ni «no-así», «sin lo cual habría algo de determinado»;² del mismo modo, al término de esta historia, y para restaurar los derechos de la ciencia y del concepto, Hegel critica el «profundo vacío de lo indiferenciado» que él atribuye a los románticos e incluso a Schelling. Como defensor de lo determinado, *Bestimmtheit*, que aquí significa el límite por el que se capta la esencia (*horos*), no puede sino experimentar un horror beato ante ese absoluto monótono —«monocromo»— que

* El poder de lo claro y lo distinto consiste en «persuadir» al espíritu, afirma Descartes. Pues bien, esa persuasión se refiere a la verdad mientras que lo «confuso» lo hace a la «nada»; y queda claro que lo que Descartes imagina directamente es, en primer lugar, la cantidad continua, las grandezas, las figuras, en definitiva, de las esencias y de las naturalezas matemáticas.

Es cierto: el pensamiento *confuso* del *Laozi* no es persuasivo (*persuadir* es uno de los grandes fantasmas teóricos de Occidente); opera de un modo distinto: elucida confundiendo (y, por la misma razón, no conozco ningún gran pensador chino que se haya inspirado en las matemáticas).

2. Según las referencias clásicas que condenan el *apearon*: Platón, *Teeteto*, 183; Aristóteles, *Metafísica*, 1008a.

no puede ser otra cosa que la universalidad abstracta que condena la filosofía al tono edificante y profético (ese mismo absoluto monótono que temía antes ensombrece cuando he traducido al pensador taoísta en lengua europea). Los adversarios que Hegel denuncia son precisamente aquellos que, al confundir las especificaciones del pensamiento, pretenden hacer pasar por método especulativo la disolución de lo diferenciado o, mejor, su «resolución» en el «abismo del vacío», esto es, aquellos que ven su Absoluto en la noche «en donde todas las vacas son negras» o, como se dice en nuestra lengua, todos los gatos son pardos. En eso consiste la «ingenuidad del vacío en el conocimiento». Pues véase la consecuencia: ya que se ha descartado la determinación, debemos saber también que, por muy religioso que se sea, nombraremos «Dios» a «cualquier cosa»...³

Ahora bien, China, sobre todo el taoísmo, escogió pensar indistintamente lo indistinto y ésa es la razón de que piense, no ya el Ser o Dios, sino el *tao*:

*Hay una realidad que adviene [o: advenida]
[confusamente,
nacida antes que el Cielo y la Tierra.
¡Silenciosa! ¡Abismal! [...]] (Laozi, § 25)*

Al escoger pensar lo fundamental, se piensa como indiferenciado (a mi juicio, Henricks se equivoca en la traducción puesto que, muy a su pesar, se ve obligado a reontologizar —a rehelenizar— en contra de lo que dice el texto original: «*There was something formed out of chaos...*»). Extraigo al menos dos consecuencias. La primera es que se comprende entonces por qué el pensamiento taoísta no se ha desarrollado en una historia (al igual que, en nuestro caso, hay una historia de la ontología) y se re-

3. G. W. F. Hegel, Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, 1ª parte.

curre infatigablemente a las fórmulas del *Laozi*. Ni siquiera un pensador tan genial como Wang Bi no pudo sino glosarlas. No sólo son matriciales, sino también insuperables; pues, al designar lo indistinto, o mejor, lo indiferenciante, no se podrá jamás hacer otra cosa que desplegarlas y variarlas —como de hecho hace Wang Bi— sin poder expresar nunca nada más que esa indeterminación por supresión (ese texto es el más breve: «cinco mil caracteres»); por tanto, nunca se podrá expresar más (al tiempo que tampoco se trata de un texto revelado, y por consiguiente definitivamente fijado, como la Biblia o el Corán). La segunda consecuencia es que China no ha conocido jamás la distancia que, por nuestra parte, nosotros no hemos dejado de abrir, al menos hasta la época moderna, entre «literatura» y filosofía (nuestra modernidad procede, por una parte, de un movimiento de retorno con el propósito de reparar esa fractura): al haberse decantado la filosofía por lo claro y lo distinto, la literatura se convirtió, por compensación, en el terreno de la ambigüedad; o, al ser la filosofía una empresa de determinación de esencias, que pueden contradecirse dialécticamente para superarse, anularse para conservarse (lo propio de lo determinado, recuerda Hegel, es la inquietud absoluta de no ser lo que es), pero desde luego no para confundirse y difuminarse. Corresponde a la poesía (por su indeterminación), a la que a veces recurre cuando se hace profunda, pensar lo otro. Al contrario, en China, la poesía y sobre todo la pintura de paisaje, se encuentran vinculadas directamente (desde sus inicios: Gu Kaizhi, Zong Bing, en los siglos IV-V) a las concepciones del pensamiento chino, en especial del taoísmo. Wang Wei se consideraba predestinado a la pintura, a pesar de que hoy sea más conocido como poeta, y son muchos los pensadores que pintan. El emperador pinta (Huizong). El propio Wang Fuzhi pintó también. Y es que lo indiferenciado, que es imposible concebir y explicar más, por el riesgo evidente de per-

derlo, se puede pintar en el paisaje: permitiendo que las formas se reabsorban, pintando con la tinta pálida, hundiéndose en el horizonte. Basta incluso con que una mancha de tinta empape nebulosamente la seda para figurarlo.

5. Pero ¿hasta qué punto puede la filosofía comprenderlo, y me explico, de manera que pueda tenerlo efectivamente en cuenta y penetrar en ello (dejarlo trabajar)? ¿Acaso no se requiere más usanza? De lo contrario, permanecemos en el exotismo. Y, por otro lado, de nuevo veo venir la objeción, ¿no estoy yo mismo concediéndole siempre el mejor papel al pensamiento chino, el de mostrar sistemáticamente lo impensado de Occidente (de deshacer sus dualismos, de no haber desarrollado una «conciencia desgraciada», de no confrontar a la finitud y a la determinación de las cosas la infinitud de la vida y del sujeto, etcétera)? Y es que, al sacar al pensamiento chino de las ramificaciones infinitas de su contexto, y por tanto de su acuerdo tácito (en primer lugar, el propio de la lengua), me veo obligado, con el fin de hacerlo inteligible, a extrovertir su coherencia, lo cual no puede realizarse más que en un careo, explícito o no, con el pensamiento europeo (puesto que yo mismo hablo una lengua europea), de manera que de inmediato se silencia también la ilusión de que se ha pasado «al otro lado» y entonces esa coherencia se encuentra a su vez sobredeterminada; y mientras se presume que, como la distancia no cesa de aumentar, no resulta posible permanecer a la vez con uno y con el otro —y de ahí que inevitablemente demos la impresión de celebrar el pensamiento «otro» (íese sempiterno tono profético!) o, al menos, de algún modo, incluso a sus espaldas, de preferirlo—. Así, insisten en preguntarme, ¿por qué habría de mostrar interés si no es para tomar algo de ello...? Ahora bien, lo que me «interesa», a decir verdad, es la fecundidad de cada uno de los pensamientos, el chino y el griego, a partir de

sus respectivas posiciones, que trato de esclarecer, en la medida en que se dilucidan recíprocamente mostrando al uno lo *impensado* del otro; y, como nada me conduce a suponer ninguna diferencia de espíritu, de mentalidad, etcétera, menos aún de naturaleza, entre los chinos y los europeos, lo que me importa es la legibilidad que procura la diversidad de las coherencias elaboradas, por el hecho mismo de su diferencia, respecto a una experiencia común o al menos que puede ser compartida.

El beneficio esperado de ese desenmascaramiento es el más difícil de obtener: tomar distancia de nuestro propio pensamiento (una distancia que, por ejemplo, permita progresivamente decir «Europa» o «China» —o el pensamiento europeo y el pensamiento chino— sin que ello produzca formulaciones perezosas). Se trata en definitiva de comprender por qué, al escoger pensar lo distinto o al concebir lo invisible como un inteligible, como estatus de esencias y de arquetipos, Europa ha podido desarrollar las condiciones de un conocimiento teórico infinito; se trata de comprender cómo, sobre la base de la onto-teología y poniendo en juego el poder de la modelización (en el fondo se encuentran las matemáticas), ha podido concebir la ciencia y, en especial, la física. Pues es esta última, durante los siglos precedentes, la que, por doquier, ha cambiado bruscamente el mundo (China, que produjo tantos logros técnicos, no desarrolló sin embargo ninguna ciencia de la naturaleza puesto que tampoco la matematizó). Por el contrario, Europa se ha visto incómoda y poco equipada para pensar sobre aquello que, en el terreno de la experiencia, escapaba a la fuerza de sus asignaciones teóricas y deshacía sus divisiones.

Mencionaré como ejemplo, siguiendo el recorrido de lo indistinto que acabo de despejar ante nosotros, la noción de «aire» o de «atmósfera». En el sentido en que hablamos del aire de un rostro o como hablamos de la atmósfera de un lugar, de una fiesta, de un paisaje. La *no-*

ción de la palabra «Atmósfera», que designa literalmente el aire o el vapor «alrededor de la esfera», también puede expresar la presencia, pero como presencia diluida y volatilizada, no delimitada, bajo la modalidad del ambiente y del entorno (¿de las cosas o del sujeto?). Huelga decir que el paso de lo físico a lo figurado resulta desesperadamente pobre en ella, no es más que el último recurso para expresar la indeterminación y de ningún modo nos lleva a pensar;* aunque, por lo que se ve, la experiencia también la reclama y, por tanto, en cierta manera, no es posible desdeñarla. Está condenada a ser una noción débil en el seno del pensamiento europeo desde el momento en que no se puede concebir, en lo que se refiere a la actividad de conocimiento, a través de la oposición entre lo objetivo y lo subjetivo, una influencia que se desgaja de los seres y de las cosas pero que vale tan sólo por la impresión que ella produce en nosotros: es *in*-manente, *im*-plicito y, por tanto, circula inseparablemente entre lo que, a ese respecto, no es ni «eso» ni «nosotros», y que por consiguiente tampoco puede reabsorberse en un «qué», aunque sea el del «no sé qué». Pues una atmósfera es difusa, diseminada, dispersa, inaprensible; su presencia no puede aislarse en elementos determinados sino que es espaciada e indelimitable al mismo tiempo. Ante todo, no es *assignable*. Evasiva, evanescente, se analiza en términos no ya de presencia-esencia, sino de *pregnancia-valencia*, en tanto que algo que *ex*-hala, *in*-fluye, bajo una modalidad no ontológica, entre el «hay»-«no hay».

Pero ¿no ocurre lo mismo con el *viento*? Asociada al «viento» (*feng*) en tanto que poder de diseminación y de animación sin fin, que no se ve pasar pero cuyos efectos percibi-

* Cézanne: «Veía un tono Flaubert, una atmósfera, algo indefinible...» (en Joachim Gasquet, *Cézanne*, París, Bernheim-jeune, 1926; reeditado por Cynara, 1988, p. 133). Puntos suspensivos, las palabras se detienen, no puede decir más.

mos («Cuando el viento sopla, las hierbas se inclinan», Confucio, *Analectas*, XII, 9), cuya penetración es a la vez insinuante y difusa, pues el viento se infiltra por la más mínima fisura (cf. el trigramma *xun* en el *Libro de los cambios*), la «atmósfera» es una de las nociones más ricas del pensamiento chino (también una de las más antiguas; cf. la rúbrica del texto literario más antiguo de China, el *Shijing*: «Aires de los países», *Guofeng*). De hecho, no existe una noción para expresarla, sino todo un abanico que forma binomio con el viento. «Viento-enseñanza» (*feng-jiao*) designa la atmósfera moral de un país; «viento-escena» (*feng-jing*) expresa la atmósfera animada y jovial de un paisaje; «viento-actitud» (o viento-«compostura», o «manera», o «comportamiento»: *feng-zi*, *feng-yi*, *feng-du*, *feng-cai*) nombra la atmósfera particular que se desprende de una persona, etcétera. Y en el mismo sentido, «viento-espíritu» (*feng-shen*), «viento-sentimiento» (*feng-qing*), «viento-resonancia» (*feng-yun*), «viento-color» (*feng-cai*), «viento-sabor» (*feng-wei*), etcétera. «En la pintura de escenas de las cuatro estaciones, el viento-sabor no es similar», se lee al inicio del capítulo del *Shitao* que habíamos comenzado a considerar (capítulo 14). El pensamiento chino, incluidas todas las escuelas, no ha cesado de explotar ese imaginario del viento para pensar ese estatus no-ontológico: el de lo *efectivo-evanescente*. Mientras que la ontología reposa esencialmente sobre un gesto de asignación (en sus dos sentidos de atribución y de determinación), lo inasignable connotado por el viento lo convierte en motivo privilegiado a la hora de expresar aquello que no se deja reducir —ese «aquello» resulta ya excesivo— a una presencia individualizada-estabilizada. Pues el viento es desde luego eso invisible que se encuentra en el límite de lo sensible y lo hace experimentar; influye tanto más profundamente por cuanto carece de opacidad, se expande tanto más ampliamente a través de todo por cuanto, disuelto en sí mismo, no se deja identificar completamente. Al conservar en sí lo indiferenciado, servirá naturalmente de figura a lo inobjetivable.

Los chinos concibieron igualmente la atmósfera a través de otro binomio ligado al viento que asocia explícitamente lo visible a lo invisible: «hálito-imagen» (o «hálito-fenómeno», *qi-xiang*). Cuando la energía del fondo indiferenciado se actualiza y toma forma, esa imagen (fenómeno) se expande por sí misma en hálito-atmósfera. Wang Wei lo indica como si se tratara de un principio (*L. B.*, p. 598): «Cuando contemplamos la pintura, es preciso observar primero el hálito-imagen»; a continuación, la tonalidad, clara o confusa, límpida o saturada; a continuación, la relación que estructura las montañas principales y las secundarias, etcétera. De la atmósfera a la tonalidad *yin* o *yang* del paisaje, y después la estructuración del relieve, la aprehensión se hace de lo más global-evanescente a lo más tangible y firme. O como se afirma en otro lugar: «Los paisajes son algo ingente. Al mirarlos, es preciso situarse a distancia para contemplarlos; entonces, solamente se percibe, de una sola parte, el hálito-imagen que emana de las formas-tensiones del paisaje» (Guo Xi, *S. H. L.*, p. 6). Esas nociones que componen la atmósfera expresan, al revés, la misma gradación: en el nivel inferior se encuentran las formas (*xing*), lo más tangible pero a la vez lo más limitado por su efecto; a continuación vienen las tensiones que las atraviesan confiriéndoles dinamismo y vitalidad (*shu*); por último encontramos el hálito-imagen que desgaja completamente (*qi-xiang*): éste deshace el estancamiento de las formas y despliega la figuración más allá, o mejor, más acá de sí, abriéndola hacia lo indiferenciado y haciendo que esté disponible para recibir el título de «gran imagen».

IV

LA GRAN IMAGEN NO TIENE FORMA

1. Una cuestión que no ha dejado de preocupar a la pintura moderna y que incluso, al menos en parte, le ha conferido su modernidad —y ello, pongamos, desde hace un siglo (Cézanne)—, en cualquier caso, que no ha dejado de explicitarse desde el cubismo y los comienzos del arte abstracto, podría expresarse, creo, entre otras formulaciones, de la siguiente manera: ¿cómo pensar (y producir) una imagen que no esté limitada por el carácter individual, o mejor, individualizante de la forma? De toda forma, sea cual sea: pues toda forma se individualiza al tiempo que se actualiza y, por tanto, priva de otras formas, se fija estérilmente a sí misma, se cierra a otros puntos de vista, a otros posibles. La perspectiva se ha visto irremediablemente condenada a ello puesto que, al pretender traducir completamente lo real, es decir, de acuerdo con sus tres dimensiones, acaba fracasando por el mero hecho de que escoge percibir desde un solo punto de vista, pintar desde un solo ángulo, la dimensión de coexistencia —tanto de diversos puntos de vista como de diversos lados— que logra mantener juntas la realidad, *co-haere*, y la forma, en el sentido propio del término, su «coherencia». Sólo esta precisa dimensión es verdadera, afirma la pintura moderna; las otras, coordinadas por la perspectiva, no son más que un montaje. Del mismo modo, a partir de entonces se sueña con una imagen que, al tiempo que represen-

ta correctamente cierta forma —y ello para convertirse en una imagen— no se vea sometida por el carácter particular, y en consecuencia exclusivo, de esa misma forma. En definitiva, ¿cómo pintar, y esto es a lo que se enfrenta a partir de entonces la pintura, conservando la forma disponible sin con ello caer en la complacencia ni entregarse al artificio hacia donde nos vemos empujados en cuanto privilegiamos un aspecto?

No se trata de que, al liberarse de las exigencias de la representación, el pintor moderno pinte en adelante cualquier cosa. Pues, puede verificarlo cada vez que toma en su mano su lápiz o su pincel, ese «cualquier cosa», en pintura como en la vida, no existe. El pintor que se dispone a pintar —el pintor en tanto que pinta— pinta siempre *una* forma pero sin pretender estar sometido al carácter anecdótico de esa forma; o, más bien, pretendiendo no dejarse llevar más por él, pues hay en ello cierta facilidad. Nada quiere saber ya de ese sempiterno «érase una vez...» que parece glosar toda pintura y cuya motivación nunca es arbitraria, aunque tampoco alcanza a hacer que esa forma acabe imponiéndose hasta lograr que pueda creerse una identidad esencial. Así, al mismo tiempo que una forma se esboza, que una figura se actualiza, el pintor se cuidará de que ésta no se deje encasillar en la exigüidad de un punto de vista, ni pintar sólo desde un ángulo; es decir, evitará que esa forma, al mismo tiempo que adviene, dé lugar a la operación de disyunción, puede que metafísica: ser así o no así. ¿Por qué ese así a punto de advenir bajo el pincel no lo hace más que en detrimento del resto? Sí, ¿por qué no puede existir más que remitiendo todos los demás a la nada? Picasso pinta vasos e incluso los pinta de la manera más exhaustiva, sin perder nada de ellos, exponiéndolos desde diversos ángulos: de cara y de perfil a la vez, por encima y por debajo. «Por un lado un círculo perfecto, como si nos hubiéramos inclinado hacia el vaso; por otro lado, las hermosas curvas de bailarina que muestra un

vaso cuando se mira de lado [...].»¹ O como en los paisajes de Braque, cuando aparecen casas de frente, con sus ventanas bien alineadas, al mismo tiempo que se perciben sus techos planos, con la mirada que se hunde en ellos y que permite ver incluso, más allá de los muros, el jardincillo tranquilo, al margen de todo, que esos mismos muros pretendían ocultar.

Una cosa al menos es cierta en los pintores que se proclaman modernos en Europa con ese rechazo cada vez más ostensible respecto de todo lo que se consideraba pintura hasta el momento: en ese largo e incluso interminable «Asesinato de la pintura», asesinato cuyos recursos han sido sistemáticamente explotados, incluso hasta agotarlos, de lo que se trata es de poner en cuestión la consistencia individualizante del objeto. De un objeto que desvelaría su esencia a medida que lo van especificando los trazos del pincel y que el trabajo del pintor, al caracterizarlo minuciosamente, elimina poco a poco el resto de posibilidades de ser hasta hacerlo aparecer como no pudiendo ser ya más que *él mismo: éste*, tal y como es percibido aquí, bajo este ángulo, en este instante, e incluso en la vaguedad de esta luz (en ese sentido, los impresionistas se encuentran aún del lado del realismo del objeto que no hacen sino refinar). Es ese estatuto de objeto, se nos repite una y otra vez, lo que la pintura moderna ha tratado de desviar; con ello, dicen, rompe con la representación y su fondo ontológico. Pero ¿qué quiere decir en verdad «desviarse» o qué inaugura dicho giro, *hacia qué* tiende? ¿Cómo poner pie en ese otro que se descubre? Y ¿acaso basta la ruptura para expresarlo? Pues no podemos contentarnos ya con alegar que el pintor moderno es un anti-pintor, aunque haya tratado ostensiblemente de provocar y generar el escándalo; ni que la pintura moderna trabaja contra la pintura clásica, afanándose en deshacer-

1. Jean Paulhan, *La Peinture cubiste*, capítulo 2.

la, aunque, al menos al principio, deba al rechazo de ésta la fuerza de su invención. Si la pintura que denominamos «moderna» no ha sido solamente el objeto de manifiestos o de provocaciones, sino que ha pintado efectivamente, es porque experimenta efectos o posibilidades de «realidad» que aún no han pronunciado su nombre. Anónimos, por cuanto habían permanecido hasta entonces insospechados o abandonados sin cultivar. Y ello aunque resulte tan difícil de nombrar, puesto que no se puede hacer, al menos lo sabemos ya, en la gran lengua ontológica. En ese sentido, la pintura, desde hace un siglo, es un antecesor del pensamiento; y aunque ya no sea posible dudar de ello retrospectivamente, es preciso señalar que sus contemporáneos no se equivocaron: esos jóvenes, afirmaba Degas a propósito de Braque y de Picasso, quieren decididamente algo más que la pintura.

Y si la filosofía se inquieta por ello desde entonces, si ya no puede tratar familiarmente a la pintura como un aliado para ilustrar su concepción mimética de la relación con el mundo, sino que se ve obligada a interrogarla, ello es debido a que presiente (al menos a partir de Merleau-Ponty) que la pintura se encuentra comprometida en una exploración que escapa a su dominio, que se ve incapaz de aprehender e incluso que fracasa a la hora de pensar. Se encuentra ante una revelación dolorosa: ¿acaso ya no está al corriente? ¿Se habrá «descolgado»? La filosofía se habría levantado tarde, como la lechuza de Minerva; viene a deshora... Resulta por tanto necesario, para que le sea posible levantarse de nuevo y reflexionar sobre lo que se ha hecho, poderse desprender, quizás más visceralmente que antes, de sus propios hábitos, y más aún de aquellos que no se perciben. Con todo, la filosofía se encuentra encerrada en su propio decir, sin conocer esa asignación experimental —el «hacer» del pintor— que disuelve en ella las ideas, bajo las que se resguarda tan fácilmente el pensamiento (y de las cuales desconfían tanto los pintores), y

por ello conduce, e incluso fuerza, a la pintura a descubrir. Se encuentra privada de ese tanteo aventurado de la mano, tortura y oportunidad a la vez, que le hace intentarlo una vez más y le obliga a arriesgarse más lejos.

2. El interés del *Laozi* a este respecto (indirecto, es cierto) consiste en hacernos retornar más acá de la encrucijada ontológica del pensamiento, de la cual, por su parte y a su manera, ha tratado de desviarnos con estrépito la pintura moderna. Tras el término de *tao*, la «vía», que le sirve de estandarte, el *Laozi* apunta hacia una modalidad de lo real que, siendo anterior a toda actualización y estando abierta a lo indiferenciado, no es aún presa de la disyunción: en esa fase donde la individuación no se ha formado completamente, donde sus trazos especificadores no se han concretizado, el «así» que se esboza permanece abierto a los otros «así» y, al comunicar con ellos, los mantiene en la plenitud. Tal es la profundidad de lo confuso-vago-evanescente: esa «vaguedad» bajo la cual aparece lo fundamental es la de la no-exclusión, y el *Laozi* la hace aflorar respecto al espíritu con vistas a guiarnos hacia un franqueo de la capacidad de existencia. Pues, tal y como no deja de repetirnos ese tratado de sabiduría, el más breve, a través de la red de sus fórmulas lacónicas (lacónicas no por un gusto por lo oscuro, sino porque conservan en sí la concisión de esa anterioridad y porque al decir más, al precisar y al construir más, seguirían el juego de la especificación y perderían con ello lo que dicen), es «retornando» a esa fase de lo fundamental como podremos evolucionar más libremente, como la vida se volverá «viable» y podrá desplegarse de nuevo. De lo contrario, se vuelva uno hacia el lado que se vuelva, se encontrará siempre frente a los muros que erigen los aspectos diversos, sectarios y rígidos de las cosas: nuestro potencial se marchitará bajo el agotamiento de esas incessantes demarcaciones, pues no cesaremos de estar some-

tidos a ellas, y la vida se verá lacerada, alejada por nuestras exclusiones.

Regresar al *tao*, a la «vía», tal y como preconiza el *Laozi*, consiste pues en revenir a eso fundamental donde ya nada específico hace de barrera, donde aún no se ha desempeñado el carácter determinante de la forma y cuya vaguedad, entre lo que hay y lo que no hay, es la tonalidad misma de la existencia. Es al menos en ese sentido como se ha leído tradicionalmente la fórmula del *Laozi* que pongo así de relieve en esta reflexión (*Laozi*, § 41):

La gran imagen no tiene forma.

Pues, «si tiene forma», nos dice el comentarista (Wang Bi) con fórmulas que pueblan de un extremo al otro su comentario, hay separación; y, si hay separación, si no es lo uno es lo otro («si no es tibio es fresco», «si no es caliente es frío»), si la imagen toma forma (individualizada y concreta), «ya no es la gran imagen».

Concluyendo un desarrollo formulario que, para conducirnos lejos de los juicios ordinarios, comienza por enseñarnos a percibir paradójicamente el *tao* al contrario de lo que aparece («el *tao* luminoso es como oscuro», «el *tao* que progresa es como si reculara», etcétera), esa fórmula se aclara más particularmente a partir de los dos términos precedentes que conforman su estructura formal: lo que es «grande» y lo «sin». En efecto, al negarse a desarrollar, el *Laozi* sólo puede profundizar variando los puntos de vista:

El gran cuadrado no tiene ángulos,

[...]

la gran sonoridad no produce más que un sonido

[ínfimo,

la gran imagen no tiene forma.

La comprensión de lo que no se explicita brota atando cabos y apoyándose en convergencias, de ahí esas formulaciones en cadena. Que la gran sonoridad no produzca más que un sonido ínfimo significa, al hilo de lo que acabamos de decir, que la «grandeza» consiste en evitar la pérdida por disyunción de aquello que va parejo a todo advenimiento. Pues, desde el momento mismo en que hay producción de «sonido», hay división-separación entre lo que se convierte en notas de la gama musical, ya que, si no es tal nota la que se emite se trata necesariamente de alguna de las otras notas del pentagrama: se pierde entonces la «capacidad de dirigir el conjunto» (Wang Bi) que prevalece antes de que los sonidos se hayan distinguido; y la individuación sonora que se lleva a cabo aislándose cada vez en un sonido particular y estereotipado, ese sonido producido, a partir de ahora, no es ya más que eso, reducido él mismo al tiempo que rivaliza con los otros, a la vez encerrado en su oposición y no valiendo más que por su diferencia. Al contrario, la tradición musical china, inspirándose en el *Laozi*, celebrará la gran sonoridad de la «música silenciosa» que, no habiéndose aún dispersado en sonidos distintos —tal nota opuesta a tal otra—, mantiene su coexistencia y, en consecuencia, sabe preservar íntegramente su armonía.

Se comprende fácilmente que, como dice en nuestro caso la fórmula escolástica, toda determinación sea negación y que, en consecuencia, eludiendo la determinación se evite al mismo tiempo sumergirse en lo exclusivo. Pero ¿qué significa, primeramente, que el «gran cuadrado» «no tiene ángulos»? ¿Acaso será que, al contradecir ostensiblemente su naturaleza de cuadrado, pone en cuestión todo ordenamiento de formas y de cosas? Sin embargo, el *Laozi* se muestra extremadamente escrupuloso con el rigor formal para entretenerse, al contrario, con los juegos de contradicciones o para apelar a las inversiones lógicas. Si disocia el gran cuadrado de su naturaleza de cuadrado

es para mostrar el carácter reductor de su forma, de toda forma: de ese cuadrado que, coincidiendo plenamente consigo mismo, no es más que cuadrado; al adherirse a su identidad, a su cualidad de cuadrado, ese puro «cuadrado» —ese cuadrado-cuadrado— se muestra restrictivamente estrecho, se muestra pequeño a pesar de todo. Lo que convierte en «grande» al cuadrado es, por el contrario, que no permite someter y limitar su naturaleza de cuadrado. No se trata de invitar a superarlo, de acuerdo con el desarrollo de una dialéctica de la esencia que estaría formada por la inquietud del por-sí (es decir, por desigualdad consigo mismo de una substancia que se instaure como sujeto); sino de que la determinación evite antes estancarse en determinación de esencia, formando atributo, y se mantenga así «vaga» y disponible. De esta manera, no se deja ni restringir ni forzar por lo que constituye la particularidad de su forma. La forma se emancipa de la forma en lugar de permitir que opere el carácter especificador-objetivador de ésta: así, tendemos a pensar ordinariamente que, en lugar de estar perfectamente torneado, un cuadrado, por sus ángulos, rectos y prominentes, es de naturaleza «cortante»; ahora bien, tal y como glosa lacónicamente el mismo comentarista, «cuadrado pero sin ser cortante, ésta es la razón por la que no tiene ángulos».

No dejar que entre en juego lo cortante de la determinación es lo propio del *tao*, tal y como lo deja entrever una fórmula precedente del mismo desarrollo:

La vía plana está como abollada.

Y es que «la gran vía plana» del *tao*, glosa de nuevo ese comentarista, «al conformarse a la naturaleza particular de los seres», «no permanece ligada» a ese carácter plano hasta el punto de «cortar» en ellos todo lo que sobresalga. Esa no-ligadura expresa a su manera que el *tao*

no se estanca en ninguna de sus determinaciones o que, si hay forma, no debe ser uni-forme. Ciertamente, que la gran vía sea plana ayuda a la viabilidad que le corresponde desplegar, pero esta cualidad no está afectada sin embargo por un carácter predicativamente inexcusable que entonces, al convertirse en arbitrario, no respetaría ya la variedad de los seres y de las cosas (y sería un obstáculo para la plana viabilidad de la vía). Al igual que esa regla de plomo de los habitantes de Lesbos, cuya exactitud misma, en opinión de Aristóteles,² permitía abrazar adecuadamente los contornos de la piedra, la vía plana e igual del *tao*, puesto que engloba todos los seres sin parcialidad alguna, no se impone sin embargo como una norma igualitaria. Así, para denunciar el poder de obligación que se arroga la determinación (en el sentido propio del término: nos vincula, nos «ata», sostiene el comentarista), el *Laozi* no deja de remitir a lo «vago» y a lo «confuso» de lo fundamental; y de él nos liberará también la «gran imagen» sirviendo de imagen a eso fundamental.

3. Que el gran cuadrado no tenga ángulos, tal y como afirma el *Laozi*, me parece la fórmula no-griega por excelencia, pues desafía tanto los derechos del *logos* como los de la geometría; pero con ello afirma también del mejor modo —opera del mejor modo— el desbordamiento que reabsorbe el objeto: al invitar a la investigación de ese «gran» situado al comienzo de la fórmula, apunta de hecho hacia su evasión. Pues, ¿qué es ese «gran», cuando lo que está en cuestión es el *tao*, ya se trate de la «gran imagen», o de la «gran sonoridad», o del «gran cuadrado»? Dudamos de que, tras el partido de-ontológico sacado al *Laozi*, ese «grande» sea predicativo: no es que el *tao* «sea» grande, o «más grande que». Al igual que era «forzando» como se llegaba a caracterizar al sabio taoísta y al igual

2. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, V, 14 (1137 b 39).

que no resultaba posible pintar a éste más que trabajando al revés de la determinación y des-pintándolo, también es «forzando», afirma el *Laozi* en esos mismos términos, como «denomino» el *tao* «grande» (§ 25); además, esa grandeza mediante la que lo evoco, lejos de constituirse en atributo estable, se ve abandonada tan pronto como ha sido planteada. Es elusiva tanto como alusiva, se denuncia tan pronto como se enuncia. La formulación se encuentra, en efecto, en modificación continua:

*Al forzarlo lo denomino grande,
grande se llama (significa) a irse,
a irse se llama (significa) alejarse
y a alejarse se llama (significa) regreso.*

El sentido se ve trasvasado de un término al otro, cada término se abre hacia el siguiente; al no inmovilizarse en ninguno de ellos, los hace sucesivamente equivalentes. Primero, nos dice el comentarista (Wang Bi), escojo para el *tao* la apelación más grande y lo nombro «grande»; pero tan pronto como estuviéramos ligados ya a ese «grande», habría necesariamente «separación» (entre lo grande y lo que no es grande) y así lo grande se encontraría limitado: al caer de nuevo en el desmembramiento semántico, ya no podríamos decir «hasta el final» lo que le confiere su «grandeza». Por esta razón «grande» se llama-significa «irse», pues el *tao* obra en todos los sentidos «sin que haya nada que no alcance»: de ahí que «irse» signifique «alejarse». Pero, lejos de diseminarse en la transformación infinita de las cosas («no sigue a donde va», sostiene genialmente el mismo comentarista, Wang Bi), el *tao* conserva su consistencia unitaria: de ahí el «regreso» a lo fundamental. En esa transformación continua de la calificación, cada uno de los términos sirve, precisamente, no ya de «término», que delimita y «termina» el sentido, sino de morada. No es que, hablando propiamente, el término

siguiente supere al término precedente, sino que, al recuperar lo que aquel dejaba perder, lo salva de la determinación en la que se había estancado: lo de-termina, al revés, privativamente, como antes hemos hablado de des-pintar. Al hacerlo, suspende la especificación, difiriéndola sin cesar y manteniendo abierto el sentido.

Ya sea que denominemos grande al *tao* o que nos enfrentemos a la gran imagen, todo apunta a que «grande», en semejante uso, no es lo contrario de «pequeño». Incluso podemos afirmar del *tao* que señala lo «pequeño» al igual que se ha dicho de él que se le podía nombrar «grande». Se dirá de él que es grande por deferencia al hecho de que, al mantenerse en la anterioridad de la actualización de las cosas, se prodiga en todos los sentidos sin dejarse limitar ni confinar: «El gran *tao* lo inunda todo / puede ir a la derecha o la izquierda» (§ 34); como a propósito todos los seres, al desindividualizarse y al reabsorberse, regresan a ese fundamental que los recibe sin límite, como las aguas de los ríos y de los arroyos se pierden en el océano. Pero, en tanto que conduce continuamente a la vida «sin atribuirse el mérito», eleva sin cesar los seres «pero sin arrogarse sobre ellos un dominio», y ello porque permanece «constantemente sin deseos» y no persigue «extenderse sobre ellos», glosa el comentarista, ese *tao* que evita así toda extensión hegemónica puede muy bien ser «nombrado» y catalogado «en el seno de lo pequeño». Y es incluso el hecho de que podamos decir de él tanto lo uno como lo otro lo que permite efectivamente nombrarlo «grande». «Grande», en ese sentido preciso, ya sea a propósito del *tao* o de la gran imagen, significa que alberga los diversos posibles y contiene en sí todos los puntos de vista; «grande» significa que está abierto tanto a lo uno como a lo otro sin excluir ninguno. Con dicho término se enuncia, interminablemente, la coexistencia previa de aquello que, actualizándose, va distinguiéndose y oponiéndose. A fin de cuentas, «grande» expresa la ple-

nitud de lo composable. Pues es justo cuando se ha «perdido» la «gran vía» cuando se comienza a separar y a especificar: cuando se comienza a diferenciar virtudes, a disociar la «humanidad» de la «equidad», etcétera (§ 18). Pero, mientras el *tao* es preservado y prevalece la grandeza, esas cualidades, en lugar de destacar, permanecen confundidas; forman parte *indistintamente* de la «naturaleza», ni siquiera se las percibe como cualidades. Paralelamente con la «vaguedad» que expresaba la indeterminación de lo fundamental, lo «grande» del *tao* o de la gran imagen enuncia así la de-terminación que engloba con el máximo de amplitud las determinaciones y las con-funde. A fin de cuentas, «grande» vale en tanto que apelación menos reductora: aquella que especifica lo mínimo, reduce lo mínimo, confina lo mínimo.

Si «grande», albergando el máximo, es aquello que diferencia lo mínimo, resulta lógico que «grande» disuelva por sí mismo toda relación de parecido (con cualquier particular). O, al menos, que «parezca» disolverlo:

*Todo el mundo dice que mi tao es grande,
parece que a nada se parece;
sólo porque es grande
parece que a nada se parece;
si a algo se pareciera,
hace tiempo que habría sido reducido (§ 67).*

Todo parecido supone un parecido con algo (particular), bajo un aspecto (determinado): el parecido implica a la vez la individuación y la especificación, y por ese motivo, desde el momento mismo en que hay parecido, se produce la pérdida de la grandeza por reducción a lo diferenciado; del mismo modo, desde el momento en que ello se parece a algo y se convierte en una imagen particular, ya no puede ser la gran imagen. Con todo, el *Laozi*, creo, no se detiene ahí: el *tao*, se afirma literalmente, «pa-

rece que a nada se parece». No se priva tampoco de las posibilidades del parecido ni se deja reducir por el parecer, y en ello consiste efectivamente la «gran imagen»: en su «vaguedad», lo hemos visto más arriba, hallamos existencia particular (§14); si, por tanto, no se deja imponer por el parecido, tampoco lo excluye del todo, sino que lo vuelve evasivo. En ese sentido, es no tanto una cualidad (esperada o no) como una capacidad (constantemente en funcionamiento). O, aún, al permanecer virtual y no dejarse precisar, la facultad de semejanza del parecido es, no ya un atributo, que expresaría un resultado logrado definitivamente (¡vean qué bien lograda está, en esa pintura, la irisación del terciopelo del vestido bajo la luz!) sino, antes bien, una función que, como tal, debe ejercerse siempre de nuevo: esa pincelada aterciopelada ¿acaso se parece a la cola de una nube, o al batir de unas alas, o un lunar en la piel? ¿O a ...? Escogería, pues, distanciándome de los traductores precedentes, un sentido fuerte a ese «parece que a nada se parece», o, todavía mejor, «parece no parecerse» (que traduce precisamente las tres palabras: *si bu xiao*); al mismo tiempo, concedo su sentido más «grande» a la fórmula: la gran imagen del *tao* parece no parecerse a nada (tal es su vaguedad); parece sin parecerse: su parecido permanece abierto porque no se limita, de manera exclusiva, a nada en particular. Así, su poder de recreación se despliega «sin que tenga forma alguna» e incluso se despliega aún mejor debido a que no se deja atrapar en ninguna forma.

Pues, a propósito de la imagen, se trata siempre, a fin de cuentas, de poder: una imagen vale por su poder. Debido a que parece sin parecer, es decir, que no excluye nada a su parecido, la gran imagen del *Laozi* alcanza a acoger y a «imaginar» con la mayor amplitud, lo cual hace que sea aún más «grande» su poder de imaginación. La fórmula no debe leerse únicamente en un plano político (y tampoco podemos contentarnos a este respecto con in-

vocar el contexto chamánico del taoísmo, con hablar de magia, aunque sea la «magia de las imágenes»):

*Conserva en tu mano la gran imagen
y el mundo entero acudirá a ti (§ 35).*

Esa «gran imagen» es la «madre» de las imágenes naturales, añade el comentarista, al igual que lo son también las configuraciones de los astros en el cielo: en definitiva, esa «gran imagen» debe concebirse como una suerte de matriz imaginante; y como, en ella, nada se separa aún ni nada se opone, acoge todos los seres en su semblanza y los *con*-tiene igualmente, a partir de su anterioridad, «sin causar perjuicio» a ninguno de ellos. Pero ¿de qué naturaleza es ese poder de atracción o en qué consiste su influjo? Pues en modo alguno puede tratarse de una seducción o de un acaparamiento, como el que ejerce la música o la buena mesa que «logran detener al transeúnte» (*ibid.*): al contrario, esa imagen es «insípida», es decir, reabsorbe en ella toda determinación vinculante-excluyente por el hecho de que es confusa. Pero, al «no apuntar a nada en particular», glōsa excelentemente el comentarista, es posible «alcanzar el límite» de su uso (de su funcionamiento: *yong*). La gran imagen, la del *tao*, no representa (ya que ello exigiría necesariamente que lo representado fuera algo particular), ni se deja determinar en su capacidad de semejanza, sino que por su apertura (a lo indiferenciado) permanece constantemente operativa; y, como no «apunta» a nada, de su «vaguedad» nada preciso emerge ni pretende efecto alguno, esa efectividad que le es propia, en tanto que imagen, resulta infinita. Su influjo se propaga de sí misma, por inmanencia, como siempre se ha descrito el influjo en China: de manera difusa, sin que uno se percate de ello y, en consecuencia, sin encontrar tampoco resistencia alguna; su poder no consiste en un poder de obtención (no apunta a nada), menos aún de

obligación (nada fuerza), sino —al igual que el viento— está hecho de *pregnancia*, de *influencia* y de *inasignabilidad*: de *inagotabilidad*.

4. Ésa es la razón principal de que el pintor chino tenga predilección por pintar la montaña. Ésta no sólo estructura el paisaje por medio de sus reciprocidades jerárquicas (cima dominante y montes vasallos), sino, ante todo, por la variación infinita de sus formas que se transparentan a merced de las nubes que no cesan de surcar el paisaje, emergiendo de lo invisible: su relieve consiste en esa emergencia. Aunque también contiene lo invisible, pues es precisamente en la montaña, afirma el pintor Guo Xi (*S. H. L.*, p. 17), donde se encuentran «los tesoros ocultos del Cielo y de la Tierra», es ahí donde se esconden «las grutas que habitan los inmortales y los santos»: la «solidez confusa» de la montaña es el Fondo, en el sentido de Fondo de inmanencia, y, al irrigarlas con sus «vetas», las líneas vitales de sus aristas transmiten la «pulsación» cósmica. La montaña es la matriz de todo el paisaje y el pintor no cesa de explotar sus recursos aunque resulte imposible agotar eso «naturalmente maravilloso»: la montaña encarna lo *inagotable* pues *con*-tiene en ella —mantiene *unida*— la profusión del mundo. Sin las brumas y las nubes, continúa ese teórico, sería «como una primavera privada de su vegetación»; sin las aguas que la recorren, quedaría «sin seducción»; sin los senderos que la atraviesan, no estaría «animada»; sin los árboles y los bosques, no estaría «viva». Resulta posible alzar la mirada hacia las cimas desde abajo, lo cual le confiere una «elevada lejanía»: su aspecto es límpido y luminoso; o, también, desde lo alto de la montaña, escrutar su trasfondo, lo cual le confiere una «profunda lejanía»: su aspecto es entonces grave y sombrío; o, incluso, desde las montañas más próximas, contemplar los horizontes montañosos, lo cual le confiere un «plano lejano» y en ese caso el aspecto es a la

vez claro y sombrío. Con esas perspectivas convergiendo en ella, la montaña es tanto una como la otra, se presta a todos los puntos de vista.

Así, cuando el pintor chino afirma a propósito de la montaña que «es algo grande» (Guo Xi, p. 22), sin duda resulta evidente que «grande» en este caso, lejos de ser sencillamente descriptivo, debe comprenderse en el mismo sentido de la «gran imagen». Su grandeza reside en el hecho de que no es una forma sino que, tal y como sostiene el *Shitao* (capítulo 9), posee «diez mil» —al igual que los «diez mil» seres en el seno del *tao*—. Una montaña no tiene forma en el sentido de que contiene en sí un número infinito sin que ninguna de ellas llegue nunca a predominar sobre el resto. Su grandeza se debe, pues, a la componibilidad de lo fundamental, al hecho de que su relieve no deja de esbozar formas y de variarlas. Obsérvese la diversidad concomitante de la montaña. Su «forma», sostiene el propio Guo Xi (p. 22), tiende a erigirse en «eminente», a imponerse «arrogante», a «abrirse» generosamente, a «inclinarse» y «establecerse» e incluso a «extenderse»... Su forma puede llegar a ser maciza, o altanera, o inspirada, o grave y solemne. Por la variedad de sus propensiones, puede tender a mirar hacia otro lado o a inclinarse para saludar; a tener en las alturas con qué cubrirse y abajo con qué elevarse; a tener enfrente en qué apoyarse y detrás a qué adosarse; a hundir su mirada desde lo alto para inspeccionar o a dilatarla abajo para tomar la cabeceira... La consistencia propia de la montaña se presta a todos esos posibles, tal es finalmente el «gran» ser constitutivo de la montaña.

Con-sistencia, con-formación: traduzco aquí por *constitutivo*, y no solamente por ser, lo que originalmente significa «cuerpo» en chino (el término adquirió después un sentido filosófico correlativo al de funcionamiento: *ti / yong*), y ello con el fin de sacar partido de ese *cum*, del «junto a» o del «conjunto», que hace que aquello (se)

mantenga unido (un cuerpo es lo que (se) mantiene unido). Pues la montaña, por su con-formación, es precisamente eso: lo que hace que se mantenga junta la diversidad del paisaje. Ése es el motivo de que conserve en sí, en su grandeza, la composibilidad del *tao* y su «gran imagen». No sólo consigue mantener juntas las aguas y las brumas, los bosques y los caminos; no sólo logra la cohabitación en su masa de las formas más singulares, sino que se presta también, en su unicidad, a las apariencias más opuestas. Tal es su com-postura en la medida en que ese término difumina momentáneamente en nosotros la más antigua de las rupturas, la de lo físico y lo psíquico (puesto que en francés hablamos tanto de la *contenance*, la «compostura», de un terreno o de un recipiente como de una persona, en el sentido de que se gana o se pierde la compostura: se abre incidentemente un posible, en nuestra lengua, que nos corresponderá explotar). Y es que, lejos de reducirse a ser un objeto de percepción, bajo nuestra mirada inmóvil, la montaña puede ser considerada también desde el punto de vista de la «posición», o del «espíritu», o de la «transformación», o de la «humanidad», o del «movimiento», o del «reposo», o de la «equidad», etcétera (*Shitao*, capítulo 18). La montaña es al mismo tiempo «letrada» por su refinamiento, «belicosa» por su punzada, «peligrosa» por sus simas, «vertiginosa» por sus cimas, «inmensa» por su vaguedad y «pequeña» por su proximidad. ¿Pero acaso resulta sorprendente? La «gran» montaña también es «pequeña», en función del ángulo de visión, al igual que el gran *tao* puede ser clasificado en la categoría de lo pequeño.

Pintar la montaña consistirá por tanto en pintarla como una imagen «global» (significado de *hun*), en su plenitud y su composibilidad: «alta-baja», «grande-pequeña», «encarando-dando la espalda», etcétera; y no en pintar únicamente «tres o cinco cimas» cubriendo pobremente la hoja (dice Guo Xi, p. 18) o aprehendiéndola «localmente» y desde un «solo ángulo» (afirma Shitao,

capítulo 6). Se trata de pintarla tras haber recorrido tantos montes y bosquejado tantas cimas diversas, tras haberse saciado de paseos y contemplaciones, dejando madurar en sí la infinitud de sus formas y de sus recursos (Guo Xi, p. 17). De lo contrario, el pintor figurará siempre, desde el comienzo hasta el fin, una sola y misma montaña, una sola y misma cima, como si salieran de un molde (*Shitao, ibid.*): esa uni-forma reduce la imagen a no ser más que *una* imagen, exclusiva y estéril, y por consiguiente anecdótica, que ha perdido la «grandeza» de la «gran imagen».

Sin embargo, ¿acaso no veo, al alzar la mirada hacia la montaña, una sola forma de montaña? Y al considerar esa cima que se erige ante mí, ¿no veo en realidad sino un solo aspecto? Ello sería ignorar, sostiene Guo Xi (p. 14), que la montaña vista de cerca es «así», que vista de lejos es «así» de un modo distinto y que, aún vista de más lejos, es «así» de un modo diferente. A medida que uno se aleja, el «así» difiere y «la forma de la montaña cambia a cada paso». Es más, la montaña es así de cara; de lado, un así diferente; y de espaldas, otro así distinto: «la forma de la montaña debe verse en cada faceta». Ahora bien, pintar la gran imagen de la montaña consistirá en desplegar todos esos «así» sin que se excluyan entre sí, de suerte que, tal y como afirma el teórico, «es la forma de una montaña y al mismo tiempo de decenas y centenas de montañas». ¿Se afirma con ello, sin embargo, que la forma de la gran imagen obtenida de este modo es sintética, tal y como tienden a hacernos creer las traducciones de ese pasaje? «Una sola montaña reúne en ella el aspecto de varias decenas o centenas de montañas» (Vandier-Nicolas); «*one mountain contains in itself...*» (Lin Yutang): ese «reunir» o «contener» me parece cuando menos ambiguo. El texto chino sostiene precisamente: «al mismo tiempo», «igualmente» (*jian*: en el sentido en que los miembros de la escuela del pensador Mozi hablan de un «amor igual»

de todos los hombres, *jian ai*, es decir, que no privilegia ninguno de ellos). Tal es la forma de una montaña, nos dice el teórico chino a propósito de la gran imagen de la montaña, y al mismo tiempo —«igualmente»— de otras muchas montañas. La unidad en cuestión es, no ya sintética, fusionándose en ella, ni simbólica, subsumiéndose bajo ella (nuestra trayectoria ontológica), sino taoica, en el sentido en que lo uno no excluye a lo otro, en que es lo uno y «al mismo tiempo» lo otro: al mismo tiempo que es «así», los otros «así» son posibles y, gracias a la composibilidad de su «así», la imagen permanece disponible, su semejanza sigue estando abierta. Su «así» no es ya individual-accidental: deja de ser anecdótico.

5. Entre la disolución en el fondo invisible y la reclusión en la parcialidad de lo visible se perfila una vía estrecha de la cual esas Artes de pintar nos describen la exigencia sutil. Por una parte, en tanto que pinta formas, que son siempre individuales y por consiguiente singulares, el pintor debe evitar su confusión; por otra parte, en la medida en que lo que se persigue a través de ellas es la gran imagen, debe evitar su exclusión mutua. Pintar será por tanto pintar lo diferenciado pero que conserva activo en sí la indiferenciación de la cual procede; si bien pintar será siempre pintar lo diverso, esa diversidad deberá dejar que aparezca la equivalencia que le permite comunicar con el interior de sí mismo y vincularlo.

Considérese por ejemplo la montaña y el mar, que las diversas literaturas a lo largo y ancho del mundo han demostrado que son recíprocamente metafóricas. Cada uno posee su especificidad (cf. *Shitao*, capítulo 13): el mar posee su «ondulación inmensa» y, por el contrario, la montaña posee su «encubrimiento latente»; mientras que el mar «engulle y expele», la montaña «se prosterna y se inclina». El mar puede «manifestar un alma», la montaña puede a su vez «vehicular un ritmo». Al mismo tiempo el uno sirve

de imagen a la otra: así, la montaña «con la superposición de sus cumbres, la sucesión de sus abismos, con sus valles secretos y sus precipicios profundos, sus picos elevados que asoman bruscamente, sus vapores, sus brumas y sus rocíos, sus efluvios y sus nubes», es como el mar con sus ondulaciones inmensas, sus engullimientos y sus exhalaciones.³ «Todo ello no constituye el alma que manifiesta por sí el mar» y, sin embargo, ésta es la razón por la cual la montaña «ocupa» por sí lo que constituye al mar: «habita por sí el mar», dice literalmente el texto original. Y lo mismo puede afirmarse, recíprocamente, del mar en relación a la montaña: si como sostiene el *Shitao* se «alcanza en lo que se refiere al mar pero se yerra en lo que concierne a la montaña», o a la inversa, entonces uno «se extravía en su aprehensión». Y es que mi aprehensión es tal, sostiene el pintor, que «la montaña equivale al mar». Es bajo esta modalidad «montaña-mar», es decir, de acuerdo con la equivalencia de la montaña y del mar, que yo «conozco», y ésta es precisamente la precisión-riqueza que conforma mi aprehensión.

Al mismo tiempo que poseen su propia vocación, el mar es equiparable a la montaña, como la montaña lo es al mar; el uno abre sus cualidades a la otra y son captadas por medio de su manumisión. Pero, ¿hasta qué extremo es posible conducir la figuración de esa permeabilidad de las cosas, que se desahogan las unas sobre las otras, sin comprometer su especificación? O, más bien, desde el punto de vista del método, esa misma especificidad de las cosas, desde el momento en que se ha logrado dominarla, ¿acaso no debe ser superada para reencontrarse a través de ella con lo indiferenciado? Un teórico algo posterior a

3. Cf. la tesis doctoral de Anne Kerlan, «Traduction et commentaire d'un texte sur la peinture chinoise: Fang Xun (1736-1799) y su *Shanjingju hualun*», UFR Langues et civilisations de l'Asie Orientale, Université Paris 7, diciembre de 2000.

Shitao lo desarrolla bajo la modalidad de un consejo dirigido al pintor (Fang Xun, p. 57): «Cuando se pintan nubes, éstas no pueden parecerse al agua y, cuando se pinta el agua, tampoco puede parecerse a las nubes». Ese principio es muy «sutil» y el aprendiz que se dispone a trabajar no puede permitirse desdeñarlo. «Pero, una vez que ese principio ha sido bien asimilado, ya no nos preguntaremos más si se trata de nubes o de agua: allí donde se dirija el pincel, si la intencionalidad considera que es una nube, entonces será una nube mientras que si considera que se trata de agua, será agua.»

Los poetas chinos expresaron la misma idea (de hecho la teoría pictórica china se inspiró en la teoría poética): en primer lugar se distingue el sentido poético en función de si es directo o indirecto, imaginado o no (de acuerdo con las categorías tradicionales *fu-bi-xing*). Así, cuando el poeta alcanza la cumbre de su arte y el motivo poético logra la plenitud de su densidad, su expresión es «muy vacía y muy viva», «profundamente sepultada y rica en profusión», «como si fuera distante y al mismo tiempo cercana»: «entonces es posible ver una imagen como no ver ninguna» (cf. Chen Tingzhuo).⁴ A esa polivalencia semántica del motivo poético responde la polisemblanza del motivo pictórico; la culminación del arte mediante la manumisión de las especificidades y la superación de las imposiciones son iguales en un lenguaje como en el otro: hay desde luego especificidad del aspecto, que por su individuación traza lo sensible, pero no se constituye sin embargo en determinación fijada, antológicamente atribuida, la propia del en-sí y de la esencia (lo cual perturba, sin llegar siquiera a criticarla, a nuestra ontología) y

4. Sigo en este punto la traducción de Pierre Ryckmans que me parece perfecta, *Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-amère*, op. cit., p. 99; sin embargo me distancio de esa traducción en lo que se refiere al final del capítulo como ya he explicado en mi libro *Penser d'un dehors (la Chine)*, p. 376 y ss.

ésa es la razón de que la especificidad pueda ser trascendida a merced de la intencionalidad —de quien pinta o de quien contempla— sin conducir no obstante a la ilusión (la apariencia opuesta a la «verdad») y desrealizar la realidad.

Si consideramos que los comentaristas chinos de la actualidad han pasado, sin que hayan llegado a analizarla, por el influjo de la mimesis europea (la mundialización del pensamiento, que conduce a su aplanamiento en las categorías europeas, ha comenzado hace tiempo), ya que las traducciones que he podido consultar de ese pasaje, incluso la versión china (en chino «moderno»), no sólo traicionan abiertamente el texto clásico sino que confluyen además en un sentido que resulta desesperadamente nulo (esa nulidad debería al menos provocar): finalmente, al término de esa superación, «[...] si se tiene la intención de hacer nubes, entonces se obtendrán nubes, y si se tiene la intención de hacer agua, entonces se obtendrá agua»...⁵ La otra versión del mismo tratado habría podido situarnos en la buena pista puesto que añade: «si, tras una prolongada práctica del espíritu y de la mano, seguimos espontáneamente su intencionalidad para engendrar una disposición dinámica, no hay ya no-semejanza». No resulta posible expresar mejor, en esta fase de la gran imagen, que la semejanza es, no ya constringente, puesto que se encuentra bloqueada en su especificación y por consiguiente es exclusiva, sino indefinidamente abierta y disponible;* la semejanza se dispone

5. *Baiyuzhai cihua*, capítulo VI, § 26; sobre esta cuestión, véase mi ensayo *La Valeur allusive*, p. 213 y ss.

* Hallaremos una excelente ilustración de la distancia entre esa polivalencia del motivo pictórico chino y la necesaria exclusión sobre la cual descansa la representación en la pintura clásica europea en eso que E. H. Gombrich nos dice a propósito de la «discriminación en la ambigüedad» implicada por la ilusión pictórica. Véase por ejemplo el célebre motivo en donde, desde cierto sentido, veo la cabeza de un

así a un despliegue sin fin, acogiendo cada una de las solicitudes nuevas y enriqueciéndose a su costa: tal es el valor del esbozo.

pato y, en otro, la cabeza de un conejo. «Desde luego», afirma Gombrich; «podemos pasar cada vez más rápido de una imagen a la otra, podemos igualmente, cuando vemos el pato, recordar la imagen del conejo; pero, cuanto más nos esforzamos por observar lo que se produce en ese mismo instante, tanto mejor descubriremos que nos resulta imposible percibir las dos imágenes al mismo tiempo.» (*L'art et l'illusion*, París, Gallimard, 1971, p. 24; cf. también pp. 296, 310). La «gran imagen», al contrario, anula esa alternativa mediante la idea *taoica* de la componibilidad, que manifiesta la «vaguedad» de suerte que lo uno no excluye lo otro y ambos se abren hacia lo indiferenciado.

En el trasfondo del pintor como del poeta, en China, se encuentra el Sabio: mientras que el hombre de bien, se nos dice desde la Antigüedad (cf. *Zhongyong*, § 20), se esfuerza sin descanso en progresar, efectuando minuciosamente, uno a uno, cada acto virtuoso, aquel que, más allá de él, accede a la fase de la sabiduría y logra convertir ese esfuerzo en espontaneidad, alcanza así el equilibrio renovando la regulación, que compone la «vía», moviéndose libremente (siguiendo sus «deseos», Confucio, *Analectas*, II, 4) y sin padecer imposición alguna.

V

TEORÍA DEL ESBOZO

1. Uno de los rasgos que por lo común se reconocen a la hora de discernir abiertamente entre la pintura moderna y toda la precedente se debe al cuestionamiento de lo acabado; en consecuencia, al estatuto y valor posible de lo inacabado. Y es que la pintura moderna se presenta con frecuencia atrevida y negligente, hasta el punto de que se permite un insolente placer en demostrarlo. Renuncia a lo finito, parece proclamar, puesto que ve en ello una suerte de muerte de su genio inventivo. Supone la recaída del impulso de dicho genio. «Acabar» una pintura es como acabar con alguien, afirma Picasso, significa matarlo —ese fin que se entiende como una exigencia ¿no será acaso una forma demasiado cómoda de cumplir?—. Si tanto teme parecer perfecta, es sin duda porque la pintura moderna se percata de que semejante perfección va contra las cualidades de la obra y las amortiza; o que, al obtener las vías por las que la obra es operativa, ese acabado atenúa aquello que ésta tiene de virulento y de efectivo. La obra se adormece al acabarse, se pierde en el confort que le procura la certeza progresiva obtenida de sí misma. Lo único importante era poner a prueba de nuevo la pintura, arriesgarla más allá de lo logrado y tentarla: sólo ese ensayo es auténtico, sólo ello debe, por consiguiente, conservarse; pues, mientras que la obra inacabada permanece alerta, en alerta, su acabamiento —al replegarla— la vuelve inerte. De modo que hay algo irrisorio, en definiti-

va, en esa aprobación que se otorga ingenuamente a lo acabado (y éste sólo podrá producir, decía Cézanne, «admiración en los imbéciles»): como si bastara haber acabado para acabar de hacer.

La elección consistente en conservar la obra en su estado de boceto, en mantener eso que por lo general se denomina esbozo, no ya como un estudio o un esquema preparatorio, sino como una obra en su totalidad e incluso más íntegra que aquella que ha sido acabada, no es más que un desafío; hace tambalear en profundidad la comprensión de lo que es una obra, de *aquello-que-hace-obra*: si el acabamiento es vivido de algún modo como un hundimiento, una obstrucción, un estancamiento..., al contrario, es porque la obra debe concebirse por sí misma en la frescura de su acaecimiento, como un advenimiento operante. El esbozo logra mantener la obra lo más cerca de su invención y en la tensión de ese surgimiento. De acuerdo con la opinión profunda de Baudelaire a propósito de Corot (y que, desde Malraux,¹ sirve de fórmula preliminar al pensamiento moderno del esbozo: «una obra hecha no está necesariamente acabada, una obra acabada no está necesariamente hecha»), el hacer se encuentra desligado y liberado de lo acabado, la obra sale de su conformismo y se entrega a su vocación: no ya espectáculo esperado o gran ceremonial sino tentativa en curso y de estricta efectividad; se ve reconducida a su exigencia. Y es que la cuestión que plantea el esbozo no sólo consiste en comprender lo que se pierde al concluir la obra o por qué, cuando se continúa pintando y se termina (determina) la obra, no se logra hacerlo sino que más bien se deshace; la cuestión es aún más inquietante, pienso, ya que mientras que uno se aplica tan concienzudamente en «acabar» quizás ni siquiera ha comenzado realmente...

1. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, reedición. París, Gallimard, colección «Folio», p. 56.

Si el esbozo que se convierte en obra modifica, por entero y radicalmente, las categorías que la obra pone en juego es, en primer lugar, porque nos fuerza a considerarlo no ya como un estado, a título de resultado, sino como el momento de un proceso, ese momento óptimo, eminente, que debe preservarse en suspense. Pero, con ello ¿acaso no nos arriesgamos aún más a perderla al completarla? Y es que, al descubriarnos el poder de la incompletud (o el hecho de que la plenitud no coincide con la compleción), el esbozo no sólo nos permite experimentar la riqueza infinita de lo indefinido o la fecundidad del más allá y de lo posible, en definitiva, lo que comúnmente se entiende por los poderes de lo virtual; no sólo nos recuerda que la obra está siempre anticipándose a ella misma y no coincide con su «ser», al igual que sabemos que la fiesta se halla siempre antes que la fiesta y que no cabe esperar la felicidad. Nos obliga sobre todo a pensar lo que la obra debe contener en ella de falta o de vacío para seguir operando: lo que necesita de vacante para mantenerse activa y poder continuar ejerciendo como tal. Nos enseña que la obra procede también por defecto y que ese defecto, lejos de tener que ser tapado, resulta constitutivo. E incluso que la obra debe renunciar de algún modo a su marca de obra, a parecer «obra», esto es, que, para ser efectivamente operativa, debe separarse de sí misma en lugar de extenderse.

Sería fácil tomar esa sospecha respecto a la obra —respecto a la obra de la obra— por un síntoma de una inquietud considerada «moderna» y del modo insidioso o provocador que tiene de manejar lo negativo, si el guiar hacia la potencia de lo reprimido no formara también parte de la naturaleza del síntoma. Pues ¿no sabemos desde siempre, me refiero a desde que hay arte y pintura, que, tal y como se ha esforzado en demostrar desde hace un siglo la pintura en Europa, puede darse una perfección superior a la perfección y que es precisamente la de lo imperfecto? Me

sorprende comprobar cómo incluso ese reconocimiento de un valor superior propio del esbozo no ha dejado de estar presente durante toda la historia de la pintura occidental hasta el punto de remover las aguas de la historia y las teorías. Pero, efectivamente, al carecer de un argumento sólido para salir y desplegarse a plena luz, interviene solamente bajo la modalidad de lo apartado, a título de observación y de confidencia, al igual que, desde hace varios siglos ya, tal y como señalara Malraux, los pintores decidieron conservar sus bocetos y sus esbozos —como si por medio de esa retención se guardaran para sí lo más precioso— mientras enviaban sus pinturas acabadas al Salón, destinándolas a la tediosa admiración de los museos.

En cualquier caso, iqué impulso de candor, simulado quizá, hallamos en esa confesión de Plinio que merece ser atendida en su integridad puesto que, de algún modo, por su forma de enmienda, lo dice ya todo! «Pero lo que resulta realmente raro y digno de ser retenido, es ver las últimas obras de ciertos artistas y sus pinturas inacabadas (*imperfectasque tabulas*) [...] convertirse en objeto de una admiración más grande aún que la de las obras terminadas, pues en ellas es posible observar las trazas del esbozo y la concepción misma del artista, y la tristeza por el hecho de que la mano de éste se hubiera detenido en pleno trabajo contribuye a ganarse el favor del público [...].»² La fase del esbozo (*liniamenta*), sostiene Plinio, nos introduce en los arcanos de la creación, en la fuente misma de la obra; y su «tristeza», cubierta algo teatralmente, no deja de mostrarnos con claridad que la falta funciona (de acuerdo con las expectativas que, en Occidente, son las de la retórica: por captación de los «favores» de un público). Obsérvese de hecho que, como en la evocación china a propósito del itinerario formativo de los pintores, se trata de obras últimas, debidas a los viejos Maestros: tras ha-

2. Plinio, *Historia natural*, libro XXXV, § 145.

ber completado tantas obras acabadas que les valieron el reconocimiento, esos Maestros se liberan y arrojan a las zarzas la perfección y las normas del taller; al hacer lo que les viene en gana, pintan solamente por pintar —es decir, para poner en juego una vez más, con una dosis creciente de radicalidad, los poderes de la pintura— y no ya para pintar bien (con todo lo que ese «bien» implica siempre, por su aplicación, de insoportable estrechamiento). Una vez alcanzada la cumbre de su arte, el pintor se contenta con la mancha o con el trazo inventivo, incoativo, y se desembaraza de todo añadido: desdeñará el relleno. Saber «levantar la mano de la pintura», afirma Plinio a propósito de Apeles. El propio Leonardo, que supera a todos en el arte de la representación, ¿no reservó también un lugar a lo *non finito* y a la forma, indecisa, de lo *sfumato*? Incluso su Gioconda está inacabada. Y en la misma línea, en su descripción de la «perfecta manera de pintar», Vasari realiza un vibrante elogio de esos contornos «que permanecen suspendidos entre lo visible y lo invisible».³ Análogamente, el Ticiano anciano rehace, más de cincuenta años después, la escena de la Ninfa y del pastor pero dejándola ahora mucho más vaga —ésta estará destinada a ser contemplada de lejos—; y, al disertar acerca «de un fuga suavizada de los objetos en la lejanía de nuestra visión, que están presentes sin estar presentes», su contemporáneo Daniele Barbaro nos hace pensar, incluso en sus formulaciones, en los grandes Maestros de la dinastía Song. Lo mismo puede decirse de Rembrandt o de Velázquez, con esas pinceladas largas. En definitiva, todos han experimentado de algún modo, un día u otro, hacia el final de sus vidas, esa confesión de Plinio.*

3. Sobre esta cuestión, véase en especial Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion*, traducción francesa de Guy Durand, *L'Art et l'Illusion*, París, Gallimard, 1971, p. 244 y ss.

* Chardin, por ejemplo, suscita un sentimiento ambiguo en sus contemporáneos por el mero hecho de que no concluye sus obras (Di-

2. Dado que, desde los primeros pintores, lo inacabado no ha dejado de aparecer y se le ha reconocido su fuerza de seducción, ¿a qué se debe entonces el rechazo de su poder, durante tantos siglos, en nombre de la exigencia y los rigores de lo acabado? Con el fin de explicarlo con precisión, se suele recurrir a la sociología de la pintura en Occidente: los abates y los príncipes de antaño y, peor aún, los burgueses de los tiempos modernos no habrían pagado gran cosa por unas pinturas que ni siquiera se habían tomado la molestia de terminar. Además, un esbozo no se expone; y, no lo olvidemos, la pintura en Occidente fue concebida para ser expuesta —por eso se enmarca con dorados—. Es más, el esbozo, al haber costado tan poco esfuerzo, no tiene precio; y, como no está concebido para ser mostrado, sería necesario ser todo un señor para aceptar, a pesar de todo, comprarlo. ¿Como traza de qué? Únicamente al gentilhomme o al «hombre de corte» se le permitirá celebrar, durante la época clásica, la *sprezzatura*...*

Con todo, en ese abotargamiento del esbozo y su ocultamiento tras el cuadro concurren también razones

derot: «Hace tiempo que ese pintor no acaba nada, no se toma la molestia de hacer pies y manos. Trabaja como un hombre que teniendo talento, facilidad, se contenta con esbozar su pensamiento en cuatro pinceladas», *Salon de 1761*). Pero Van Gogh reconoce en esa incompletud el gran mérito del pintor: «Aprecio mucho lo que éste [Goncourt] sostiene de Chardin. Estoy cada vez más convencido de que los verdaderos pintores no acaban sus cuadros, en el sentido que se ha dado con demasiada frecuencia al acabado, es decir, que son tan minuciosos que puede uno pegarse a ellos» (carta a su hermano Théo, 1885).

* «Una línea escrita sin esfuerzo», sostiene Castiglione, «una simple pincelada ejecutada con tanta facilidad que la mano sin pena y sin arte parece por sí misma llegar hasta el final, colmar la intención del pintor, eso es precisamente lo que revela la excelencia del artista.» Se mejante elogio de lo natural llevado hasta la desenvoltura da la impresión, por el contrario, e incluso en lo que se refiere a la noción de «intención» del pintor, de haber sido extraído y traducido de las Notas sobre pintura de algún letrado chino.

teóricas que nos conducen a la ontología. Pues únicamente la forma completamente determinada, afirman los primeros filósofos, es apta para servir de modelo a la vez que constituye la esencia; y, tal y como queda expresado en la lengua griega, el «término» (de la terminación) es al mismo tiempo el «poder soberano» y el «fin» (*telos* los incluye a ambos), de ahí que la forma acabada tenga también el valor de fin deseado. Si Aristóteles se aproxima de algún modo a la noción de proceso mediante su concepción de la potencia, no es menos cierto que ésta permanece subordinada y sumisa ante el estado completamente desplegado y definitivo de la forma «en acto». De una manera general, sostiene en la *Física*,⁴ como lo que es engendrado resulta imperfecto y se mueve hacia su principio, «el último (posterior) de acuerdo con la generación debe ser el primero de acuerdo con la naturaleza»; así, es la forma última la que contiene en sí todo el desarrollo precedente, y ésta es la causa principal, la causa final. De nuevo, según se afirma en su tratado sobre biología,⁵ son los procesos de génesis los que resultan a causa de la cosa engendrada y no el ser quien resulta a causa de los procesos de generación; dicho de otro modo, no es el embrión quien da cuenta del hombre sino el hombre, una vez alcanzada la madurez, quien explicará el embrión. De donde resulta que sólo esa forma acabada, completamente determinada y surgida de las incertidumbres de la génesis, es efectivamente cognoscible; sólo ella puede, en consecuencia, existir plenamente: ya no adviene, sencillamente «es».

Por consiguiente, bajo el reino de la Forma-fin, acabada y determinante, el reconocimiento de un valor al esbozo no se enuncia en la mayoría de las veces más que a título de concesión y tras un recorrido sinuoso. Así, se lleva a

4. Aristóteles, *Física*, VIII, 261 a.

5. Aristóteles, *Tratado sobre las partes de los animales*, 640 a.

cabo más fácilmente bajo pretexto de la perspectiva, ya que ésta confirma por su saber que, dado que las lejanías no se dejan precisar y permanecen vagas ante la vista, sus rasgos ganan quedando inacabados; de ahí puede derivarse la conversión de esa lejanía en efecto de arte (Vasari: «todo lo que se encuentra situado suficientemente lejos de nosotros [...] tiene más belleza y fuerza cuando se trata de un hermoso boceto (*una bella bozza*) que cuando todo en ello se encuentra plenamente acabado»).⁶ También se produce, en la época moderna, a propósito de una oposición de estilo y al recurrir, como conviene en ese período en que se establece definitivamente el reino del Yo-sujeto, al punto de vista psicológico: Roger de Piles opone al estilo «pulcro», que «culmina e ilumina todo en detalle», el estilo «compacto», «que anima la obra y disculpa los defectos»; el error del primero consiste en no permitir «la ocasión de esforzarse en la imaginación del espectador», pues «se complace en descubrir y en terminar lo que la imaginación atribuye al pintor, a pesar de que aquello no proviene de ella misma». ⁷ Como buen discípulo de La Rochefoucauld, el conde de Caylus introduce, mediante un refinamiento psicológico suplementario, ese mismo argumento en sentido inverso: ⁸ esos «abandonos» algo indolentes del artista, que podemos comparar con los sobrentendidos o con las «palabras suspendidas» que constituyen el consentimiento de la conversación, esto es, esa «falta de terminación» propia del pincel de ciertos pintores y de su «ligereza instrumental», ponen en juego a su vez el amor propio del espectador, puesto que éste cree entender y se imagina por sí mismo lo que el esbozo, de hecho, acaba de sugerirle.

6. Citado en E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, op. cit., p. 246.

7. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres*.

8. Conde de Caylus, *Discours sur la Peinture et la Sculpture*, edición de André Fontaine, París, Librairie Renouard, 1910, capítulo 4, «De la légèreté de l'outil», p. 149 y ss.

Y es que, en todo caso, la razón moderna, de acuerdo con su teoría de las facultades, atribuye a la imaginación el poder del esbozo. Si lo que de inacabado hay en un retrato puede contribuir a conferirle un aspecto «asombroso de semejanza» con el modelo, ello se debe, sostiene Reynolds a propósito de las pinturas de Gainsborough, a que los trazos esbozados transmiten suficientemente el efecto de conjunto y a que «la imaginación hace el resto».⁹ Gombrich concluye ese razonamiento precisando la función que entonces corresponde a la imaginación: consiste en proyectar. Si el esbozo contiene algún valor, éste se debe al placer que el espectador experimenta en responder a la sugerencia del artista; y, como la parte del trabajo que el artista confiere al espectador adquiere cada vez más importancia, el esbozo se encuentra efectivamente en plena concordancia con la evolución general del arte moderno.

La fuerza discreta del pensamiento de Merleau-Ponty consistirá en disolver, bajo los rasgos de su frase que hace aflorar una experiencia más radical, aquello que sin ser falso se encuentra en demasiadas ocasiones categorizado por el pensamiento y no corresponde, en definitiva, más que a sus estratos más exteriores. Retomemos por tanto esa dimensión originaria de la percepción que la experiencia pictórica no hace sino prolongar. Si lo inacabado del esbozo está justificado, es, nos dice Merleau-Ponty, porque la propia percepción no concluye jamás. «No nos procura un mundo expresable y pensable más que a través de las perspectivas parciales que ese mundo desborda por doquier.»¹⁰ En suma, si el esbozo está fundamentado es porque siempre percibimos de manera esbozada. A ello responde, en consecuencia, otra lógica de la comunicación que, desde el momento en que se ha destruido la

9. Joshua Reynolds, *Discursos*, discurso XIV.

10. Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, París, Gallimard, colección «Tel», «Le langage indirect», p. 79.

evidencia objetiva, al imponerse a los significados que comúnmente se prestan a la percepción, no tiene ya necesidad de apoyarse para funcionar en ese «lenguaje indirecto» que es la pintura, sobre una «naturaleza preestablecida» que supone un objeto ya dado, constituido, y al cual la significación no hace sino aspirar; al contrario, es la propia significación la que, inicialmente, indisolublemente ligada a la actividad perceptiva, conforma ese objeto y lo «inaugura». Antes que constituir esa marca de ruptura que se convertirá en la pintura moderna, lo inacabado propio del esbozo es la verdad misma de la pintura pero reivindicada sin concesiones; y revela, además, las condiciones —de falta y de fisura— de donde el sentido viene al mundo.

No obstante, pronto se ve lo que esos análisis dejan sin analizar y silencian. Ni el hecho de que el punto de vista psicológico explique cada vez con mayor finura a qué operación subjetiva obedece el placer que se experimenta al contemplar los esbozos, ni que el punto de vista fenomenológico logre mostrar que lo inacabado del esbozo se encuentra enraizado en la estructura misma de nuestro ser-en-el-mundo, puede sin embargo rendir cuentas de la eficacia propia del esbozo, en tanto que obra integral, o no lo hace más que de un modo derivado, como fuente de placer o condición de posibilidad del sentido. Mas el esbozo no se justifica únicamente por medio del placer que se experimenta una vez que se ha realizado, ni puede tampoco comprenderse solamente como un vector, más cómodo —por estar menos envarado— de significación. Si se pretende dar cuenta del esbozo que forma obra, desde el punto de vista de su advenimiento y del proceso que éste constituye, el análisis de las facultades, ya se trate de la imaginación o incluso más originalmente de la percepción, se nos antoja un método estrecho (pues la fenomenología de la percepción nos permite remontar hasta el anclaje de un sujeto «encarnado» pero sin

poder salir de su perspectiva). La imaginación es la que concluye lo inacabado de lo trazado, afirma el primero; nuestra percepción permanece inacabada en sí misma, e incluso resulta inacabable, sostiene el segundo. Sin embargo, ninguna de esas posturas logra explicar aquello que hace que la obra se complete aun más no desplegándose, o que la obra sea más obra justamente cuando se abandona y no se da como «obra»; esos análisis permanecen mudos sobre el hecho de que la compleción no coincida con la plenitud; no nos explican, en definitiva, a qué razón se debe el menoscabo de lo acabado. ¿O acaso sería preciso, con el fin de elucidar esa anterioridad fecunda de la obra frente a la recaída de su finitud, recurrir, desesperadamente, a un exceso de ontología, como parece hacerlo, por su parte, Paulhan,¹¹ conduciendo aún más lejos lo «meta» de la metafísica e invocando un «otro objeto», «Objeto inalcanzable» y, por supuesto «incorruptible», ante el que el pintor sólo podría aproximarse y a costa del que los objetos de nuestra percepción corriente, captados por el pincel del pintor, no se presentarían más que como «fallas» y «hendiduras»?

3. ¿No sería posible más bien salir del pliegue ontológico para pensar el esbozo en tanto que obra y no tener que recurrir ya plenamente a la forma determinada? Y si, más generalmente, la concepción del esbozo coge al pensamiento europeo en renuncio —veo de nuevo un síntoma—, ¿no habrá acaso otras fuentes de coherencia para hacerla inteligible que quizás no hemos explorado todavía? O, para decirlo al contrario, si confío en que el *Laozi* nos pueda instruir a propósito del valor esbozo *per se*, es porque el punto de vista que desarrolla es no el del ser y la determinación, sino el de la capacidad de advenimiento-

11. Jean Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, París, Gallimard, 1962, p. 14; véase también *La Peinture cubiste*, capítulo 1, «D'un monde en lambeaux».

obtención, que constituye el potencial activo en la diversidad de los fenómenos y de los procesos (la noción *de*);^a y porque su sabiduría consiste en enseñarnos el no-menos-cabo. De hecho, al designar el momento precedente a la actualización-individuación como la anterioridad fecunda del *tao*, resulta evidente que el *Laozi* instituye la fase del esbozo como aquella en la que aún no se ha quebrado y dispersado la plenitud; en la que, al emerger apenas, aún no se han excluido recíprocamente todos los «así» posibles. Pero ¿cómo se explica que la eficacia esté contenida con anterioridad, o a qué se debe la eficacia del efecto? Al profundizar en esa estructura de efecto, el *Laozi* nos lleva a verificar que efectivamente se produce el efecto no tanto en la fase en que se completa el efecto, sino en la que el efecto aún perdura, cuando *aún* dispone de algo *para* (obrar, hacer). En el momento en que aún no parece suficiente-satisfactorio: mientras que el efecto acometido no puede ejercer más y se apaga, cuando se encuentra más acá del efecto, antes incluso de que haya sido establecido y constituido y, por consiguiente, no ha sido reconocido como tal, es cuando se despliega realmente el efecto pleno.

¿Cómo se llega a estar en disposición de experimentar el efecto de cualquier cualidad, de lo «entero» por ejemplo, o de lo «recto», o de lo «pleno»? Desde luego no cuando «eso» se encuentra entero, o recto, o pleno, pues entonces ya no son más que estados expuestos servilmente ante nosotros que no son más que eso y que incluso ya no percibimos (de tanto verlos): no difieren en nada de ellos mismos, con lo que todavía se habría incitado su despliegue; en otras palabras, el escalonamiento del efecto significa su atascamiento. Pero si partimos de la fase de lo «parcial»,¹² es posible experimentar tanto más comple-

12. Traduzco *qu* por «parcial» y no por «curvo» puesto que sólo el sentido contrario de «entero» resulta lógico en esa serie (y se distingue suficientemente de la expresión siguiente); tal sentido aparece ya en

tamente el advenimiento de lo «entero»; o si se parte de lo «curvo», el advenimiento de lo «recto»; o si se parte de lo «vacío», el advenimiento de lo «pleno». En ese sentido, cuando el *Laozi* comienza afirmando: «Parcial, de ahí que sea entero», «curvado, de ahí que sea recto», etcétera (§ 22), no hay paradoja alguna sino simplemente regreso a ese *hueco* de donde proviene, cada vez, la capacidad de pleno efecto. Del mismo modo, tampoco hay que ver, a la inversa, un simple truismo cuando a continuación se dice: «si [se tiene] poco, entonces se obtiene» (y «si [se tiene] mucho, se conoce entonces la confusión»), pues, lejos de las futilidades del moralismo, es preciso leer en ello precaución, desde el punto de vista mismo del efecto, frente al hecho de que, cuando el efecto carece suficientemente de porvenir ante él, se deshace necesariamente, puesto que ese porvenir está producido por la falta. Es más, si el *Laozi* parece oscilar entre la paradoja y el truismo es para rescatar la estructura de efecto de su erosión (inconsciencia) ordinaria. Pues, cuando los efectos se nos imponen, ya están vacíos de sí: no resta, de hecho, más que el devenir de los efectos. Así, cuando previene de que «no es ensalzándose uno mismo como uno se vuelve ilustre» (o que «no es imponiéndose como se brilla», que «no es vanagloriándose como se tiene éxito», etcétera), el *Laozi* nos enseña, bajo la apariencia de un consejo de prudencia, a disociar el efecto (como proceso que implica un desarrollo) del heroísmo del acto, intencional y concertado, que tiende a capturarlo de inmediato: tal y como sostienen por lo general los estrategas chinos, en lugar de pretender alcanzar directamente y nominalmente el efecto, bajo una modalidad voluntarista, conviene actuar de suerte que el efecto pueda derivarse *sponta sua* de la disposición que con anterioridad se ha sabido organizar, es

los pensadores de la Antigüedad, entre ellos véase por ejemplo el Zhong Yong, § 23 y el comentario de Zhu Xi.

decir, de manera indirecta en relación a todo fin dado. De acuerdo con esa lógica de inmanencia, no hay que pretender imponer el efecto, sino hacer de manera que el efecto se despliegue por sí mismo. Y es que no es posible ordenar al efecto que se produzca, por mucho empeño que se ponga en ello, sino que, antes bien, conviene dejar que éste acontezca, del mismo modo en que lo hueco incita a llenarse: el efecto reside en ese efecto de incitación (reside en esa incitación de efecto).

La estrategia, afirma por tanto el *Laozi*, consiste en preservar el efecto que adviene y no en dejar que éste advenga completamente: el efecto debe ser esbozado únicamente para que permanezca efectivo, pues, desde el momento en que adviene el efecto, en cuanto se exhibe, se pierde: «Cuando todo el mundo reconoce lo bello en lo bello, se convierte entonces en feo» (o «cuando todo el mundo reconoce el bien en tanto que bien, se convierte entonces en el no-bien»; § 2). Entiendo, a la luz del conjunto del párrafo, que el efecto que se exhibe (de «bello», de «bueno») ya no tiene efecto y perece: cuando todo el mundo lo admira, cuando el efecto es reconocido, nada hay ya que reconocer, que admirar. En el mismo sentido, se afirma también que, mientras «el efecto se forma», el Sabio «no lo ocupa» y «es sólo porque no ocupa el efecto» que «el efecto no lo abandona». A mi juicio, si es un error «ocupar» el efecto, no es tan sólo porque al atribuirse el efecto, como cuando se toma posesión de un lugar, lo precariza suscitando inevitablemente resistencias y rivalidades y, por consiguiente, produciendo un contraefecto; sino también —y sobre todo— porque el efecto se agota y se desactiva desde el momento mismo en que se constituye en «lugar» poseíble, y por ello delimitable, y se hace valer objetivamente como efecto.

Es así como se debe leer, creo, la fórmula con la que, de acuerdo con lo que se considera su ordenamiento original, abre el *Laozi*:

*La virtud superior no es virtuosa,
y por ello detenta la virtud;
la virtud inferior no abandona la virtud,
y por ello carece de virtud. (§ 38)*

De nuevo, nos hallamos no ya ante una paradoja sino ante un retorno a la fuente recóndita del efecto, la contradicción aparente de la fórmula que opone el efecto patente, reconocido (y perdido), al efecto efectivo. La virtud inferior, o mejor, la capacidad inferior (la noción *de*), es aquella que, habiéndose fijado un objetivo de virtud o de efecto, permanece pegada a él: no produce más que actos de virtud, o efectos puntuales, intencionales en ambos casos; mientras son reconocidos como tales, éstos no se constituyen sin embargo en una conducta de la que emane generosamente la virtud, o en una capacidad de efecto que sea globalmente activa y se renueve. Esa capacidad inferior resulta demasiado aplicada para que el efecto tenga un campo suficientemente libre para desplegarse de sí mismo y expandirse: el efecto, envarándose y atascándose en sí mismo, se disuelve en la auto-adequación y no alcanza a operar más, es decir, que esa ligadura del efecto al efecto (no se «abandona») destruye, por esa auto-suficiencia y auto-aprobación del efecto, la posibilidad (infinita) de efecto. A la inversa, la virtud (capacidad) superior es efectivamente virtuosa (eficaz) porque no pretende serlo, ni siquiera trata de serlo sino que, al abandonar la búsqueda, siempre circunscripta, de tal efecto, deja operar inagotablemente, sin restricción, el fondo de inmanencia del efecto: el efecto, que no se muestra como tal (en tanto que efecto), resulta tanto más efectivo en la medida en que no ha sido producido (y consumido) nominalmente, sino que permanece indefinidamente implicado; y en la medida en que, al operar anticipadamente, no se deja reducir por las rigideces y las limitaciones de lo concreto.

El defecto saca rédito del efecto, o por lo menos lo que parece fallar desde el punto de vista a posteriori del efecto definitivamente actualizado, limitado y anquilosado:

*El gran logro es como deficiente,
pero su uso no se agota jamás. (§ 45)*

El comentarista Wang Bi interpreta la fórmula en el sentido, que nos resulta familiar, de una disponibilidad de la imagen o del fenómeno (misma noción de *xiang*): ese «gran logro» es aquel que se logra «de acuerdo con los seres» y que no se constituye en «una» imagen particular,^b definitivamente individualizada, en relación con la cual, al no estar completamente individualizada (actualizada), «aparece como deficiente». Del mismo modo, se sostiene a continuación, «la gran plenitud es como vacía», pero «su uso no se extingue»; o «la gran rectitud es como curvada»: obsérvese, añadiría yo, el horizonte que dibuja en la lejanía el mar; o «la gran habilidad es como torpe»: ¿no es acaso lo que con frecuencia nos hace sentir el arte moderno, con los cuerpos tan «torpes» de Matisse como testimonio?; o «la gran elocuencia es como balbuciente»: del mismo modo sostenemos que la verdadera elocuencia se mofa de la elocuencia... Si se produce el «gran logro» de lo que parece inacabado es porque dicho logro está siempre operativo, respondiendo a las solicitudes diversas, abierto a los varios posibles, teniendo que trabajar aún sin dejarse limitar a «un» logro particular con el que se estanca. Al «parecer deficiente», el esbozo es desde luego ese «gran» logro, es decir, que opera componiblemente sin dejar reducirse a un fenómeno de retención, donde lo menos puede más, como la lítote: pues es no ya por su economía sino por su disponibilidad que prevalece. No se limita al poder de lo virtual, ya que, al contrario, es el momento más efectivo del proceso y solamente «parece» deficiente.

Se comprenderá, pues, que al romper con toda una tradición de traducción (corrección), esté tentado en enmendar esa fórmula del *Laozi* que sigue a la frase «el gran cuadrado no tiene ángulos»:

La gran obra evita advenir. (§ 41)

Y es que, sin temer una radicalización del sentido, que al contrario se impone aquí, me niego a adoptar lo que, en realidad, no considero más que una versión debilitada: «la gran obra se culmina durante la noche» (en donde *wan* es sustituido por *mian*)^c y que desemboca ordinariamente en este sentido nulo: la gran obra requiere mucho tiempo para ser culminada («La gran vasija es lenta de perfeccionar», traducen poetizando Liou Kia-Hway y François Huang; o «*The Great Vessel takes long to complete*», traduce D. C. Lau y retoma R. G. Henricks). No sólo esa *lectio facillior* resulta desesperadamente plana (neutraliza previamente todo el espacio abierto de pensamiento), sino que chirría extrañamente con la continuación del texto; mientras que la lectura más aceptada se integra perfectamente en lo que ya sabemos (de acuerdo con una muy hábil variación del sistema negativo: de «no» a «evitar», que después pasa a «reducido» y regresa al «no» confortado, conclusivo, del «no tiene forma»):

*El gran cuadrado no tiene ángulos,
la gran obra evita advenir,
la gran sonoridad sólo tiene un sonido reducido,
la gran imagen no tiene forma.*

Si se me concede que la filosofía puede (debe) iluminar a su vez a la filología cuando ésta se vuelve incierta, cuando la lectura de lejos y la lectura de cerca se dan la espalda mutuamente, no se dudará en comprender que «evitando culminarse» es como la culminación del esbo-

zo, que parece deficiente, desemboca en un «gran logro»: permaneciendo en la anterioridad a una actualización definitiva, conserva activamente presente, en la imagen, ese fondo con el que ha sido pintado y, al suspender toda fijación-estancamiento del efecto, consigue que prevalezca en ella la «gran imagen».

4. Si la noción de esbozo no se ha visto reivindicada en un sentido fuerte en el seno de la reflexión estética de los Letrados chinos, es porque, sin duda, ha penetrado tan profundamente y resulta tan natural que se confunde con ella. Y es que, ¿por qué deberíamos pensarla a parte, si es cierto que no se plantea —no se piensa— una noción más que por oposición, recortándola de acuerdo con la línea de fractura que la separa de un afuera? Toda la pintura letrada pone muy bien en juego ese principio del gran logro que «parece» deficiente, esto es, de la gran obra que *evita* advenir, que semejante principio no conocerá ningún otro afuera que aquel propio, no del arte, sino del artesanado (se reduce al «trabajo del pincel» valiéndose de su sola minuciosidad, *gong bi*); en eso consiste, en efecto, y desde el punto de vista de la pintura letrada, la oposición que ha sido reconocida con pertinencia y que de un modo tan ostensible ha generado la diferencia. Recíprocamente, en Europa, cuando la pintura abandona decididamente su estatuto de artesanía y se libera notablemente del control ejercido tradicionalmente por los gremios —y lo afirma en reñida lucha—, es cuando puede comenzar a reconocer el estatuto de obra del esbozo.

Al considerar con mayor detenimiento la evolución histórica, se verificará que el esplendor de la pintura letrada, en China, así como la conciencia que ésta adquiere poco a poco de sí misma, van parejas con el descubrimiento de lo que la pintura gana con lo inacabado. Uno de los que más contribuyeron en ese giro es, sin duda alguna, el gran Maestro de la dinastía Tang, el «Sabio» de la pintura,

que «supera» al resto de pintores, «anteriores y posteriores a él»: Wu Daozi, en el siglo VIII. «Mientras que el resto se esfuerza en juntar de manera tupida los bordes del trazado», pone en su boca el crítico Zhang Yanyuan, en el siglo IX,¹³ «yo dejo intervalos —que los vuelven dispersos— entre los trazos» (y «mientras que el resto se preocupa de la semejanza, yo desdeño esas vulgaridades»...). Dos estilos de pintura son concebidos, pues, en paralelo: al trazado «denso», que no permite ver el final de los trazos (pero que también es enérgico e inspirado, en la inmediatez de su impulso; cf. Gu Kaizhi, Lu Tanwei), se opone el trazado «espaciado» (de Zhang Sengyou y, sobre todo, de Wu Daozi); a este último maestro le bastaban «uno o dos trazos de pincel» para que la imagen se encontrara de aquí en adelante «en acuerdo», para que «respondiera» (*yìng*).^d Ahora bien, ¿qué procura aquí la capacidad de «acuerdo» de la imagen, si es cierto que, «al dejar espacio entre los puntos y los trazos de lo trazado», también se proporciona por momentos, reconoce el crítico, «deficiencias y caídas»? Resulta forzoso disociar esos dos planos: «Incluso si, desde el punto de vista del pincel, no está completo», se toma la molestia de precisar, en lo que se refiere al «sentido-intencionalidad», «está completo».^e

En efecto, no es posible que pueda darse un pensamiento coherente acerca del estatuto de obra del esbozo más que nombrando, frente a lo que se ha dejado inacabado y es del orden de lo trazado, aquello que se culmina entonces, al contrario, aun más completamente y, que al no mostrar lo actualizable y lo pintado, produce sin embargo la plenitud de la pintura. Ese crítico acaba de comenzar a expresarlo: lo que se presenta como objeto de ese gran logro del esbozo y no es del orden de la fi-

13. *Lidai mingshua ji*, II, 2, «Del uso del pincel en Gu, Lu, Zhang y Wu»; cf. W. R. Acker, *Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Paintings*, Leiden, E. J. Brill, p. 177 y ss.

guración es el «sentido-intencionalidad» (noción de *yi*);^f o incluso se afirmará que es el «hálito-resonancia» inherente a los seres y a las cosas (*qi yun*)^g lo que los anima —nociones que deberemos retomar y ahondar pacientemente—. Así, a propósito de la pintura en tinta de Zhang Zao (finales del siglo VIII), y en especial de sus árboles y de sus rocas, se sostiene que mientras que el «hálito-resonancia» es «abundante-florecente», la «acumulación de la tinta y del pincel» sobre la seda es «muy reducida» (Jing Hao, *T. H. L.*, p. 257): se cuenta que empleaba pinceles usados, o que frotaba previamente la seda entre sus manos, para mantener un trazo espaciado, así como que obtenía cualquier precio por sus obras esbozadas. E incluso, anteriormente, se había dicho de Wei Xie (cf. Xie He retomado por Shen Gua, *S. H. L.*, p. 231) que, «si bien no hay compleción» en él, desde el punto de vista de la perfección formal, su «hálito-resonancia» era tal que superaba de lejos al resto de pintores. Por último, se oponen pintores como Huang Quan e hijos, que pasan por ser maestros en la aplicación de colores y poseían una pincelada tan «fresca» y «delicada» que no dejaba ver trazas de tinta, un pintor que, como Xu Xi, pintaba únicamente con un pincel de tinta, de «manera somera y desdeñada», contentándose con expandir un poco de cinabrio y de blanco (cf. Shen Gua, *S. H. L.*, p. 236), y, sin embargo, de su pintura nacía «un poderoso hálito espiritual» y su sentido-intencionalidad confería una asombrosa sensación de vida y movimiento; a pesar de que no logró hacer carrera en la Corte, «se imponía por medio de su hálito-resonancia».

Ello se convirtió en un lugar común del arte de pintar: «Cuando se pinta, no es necesario hacerlo hasta el final; si, con cada pincelada, se pinta hasta el final, el resultado es ordinario» (Tang Zhiqi, *C. K.*, p. 115). Esa dimensión no pintada del trazo, y que permite, por defecto, el gran logro de la pintura, no debe prestarse sin embargo a con-

fusión: pues si, «cuando se quiere pintar hasta el final», uno no «osa» hacerlo, no se trata entonces más que de una infantilada. Pero aquel que ha alcanzado la maestría de su arte y accede a un pleno florecimiento espiritual «deja que el espíritu pase por sí mismo a través de la sola variación de lo pálido y de lo oscuro»: y si, cuando «el espíritu alcanza el fin», «no pinta hasta el final», entonces resulta «perfecto». ^h

A este respecto, el pensamiento chino no ha rehuido la radicalidad de alinear de nuevo la pintura con la sabiduría, hasta el punto de que así sucede con el no-actuar recomendado en pintura lo mismo que con el no-actuar que invoca el Sabio. El Sabio del *Laozi* «nada hace», en efecto, pero nada hay tampoco «que deje de ser hecho» —es preciso comprender igualmente: «de manera que» no hay nada «que no sea hecho» (la misma palabra vacía, *er*:ⁱ «pero» / «de manera que» significa a la vez, de acuerdo con esa lógica procesual, la concesión y la consecuencia)—. Así, al comienzo de su último capítulo, Shitao transfiere directamente la capacidad de éste al otro, del Sabio al pintor. El pintor «nada hace» pero / de manera que «hay hechos», más aún cuando se trata de una pintura.^j Sabemos que no sólo es posible «hacer» sin «acabar», sino que puede haber también *hechos* sin que nada se haga, esto es, sin que se pretenda hacer nada. Pues, en lugar de tener que forzar-sufrir en el nivel de lo figurado y de lo tangible, el Sabio, el Pintor, no tienen necesidad alguna de «actuar», y se mueven libremente anticipándose a los fenómenos-figuraciones y permaneciendo en el umbral de su actualización, conectados al fondo de efecto: en la unidad del vacío interior, el espíritu dirige de antemano todo el desarrollo de los procesos y, del mismo modo, recíprocamente, todas las modificaciones posibles ya están contenidas, e incluso dispensadas de advenir, en el «único» trazo de pincel. Entonces, «en el seno de lo áspero y de lo basto», es suficiente, concluye el *Shitao* (capítulo 12), con

buscar una imagen «fragmentaria y como desgajada»¹⁴ (uno recuerda aquí las «fallas y hendiduras» de Paulhan) para que, a través de ese efecto vacío y sin saturación, el arte —en su mayor secreto—¹⁴ funcione de la manera más natural.

14. Así, en mi traducción, procuro tener en cuenta la observación muy pertinente de Pierre Ryckmans, *Shitao, Les Propos sur la peinture...*, *op. cit.*, p. 94, nota 4.

VI

VACÍO Y PLENITUD

1. En el interior de San Pedro de Roma, una vez franqueadas las pesadas puertas de bronce: ¿quién no recuerda la acumulación de estatuas, medallones, artesones y sepulturas, el amontonamiento de dorados y columnatas, de mosaicos y pinturas? Triste Bernini... A lo largo de los muros, los más largos de la cristiandad según nos dicen, cada nicho de la cúpula y hasta la bóveda de la linterna, todo está repleto ante nuestra mirada; ningún espacio vacante donde los ojos puedan moverse libremente, desacaparados, donde puedan olvidar el arte y descansar. La última vez que pasé por ese lugar, errando en vano bajo sus bóvedas, experimenté la misma sensación de saturación intolerable que al ascender, en Japón, las pendientes del santuario de Nikko, o que al visitar todos esos templos budistas recientemente redorados en China. No niego que todo eso, tomado individualmente, pueda ser «bello» (la famosa *Pietà* de Miguel Ángel), pero puedo constatar una vez más, con gran intensidad y hasta lo irrespirable, que todo ese pleno va contra la plenitud; que obtura en lugar de abrir a la presencia; que obstruye en lugar de mostrar; en definitiva, que resulta un obstáculo incluso para aquello —lo «espiritual», se dice comúnmente— que tenía la misión de revelar. Para eso haría falta poder aventurar la palabra, pues, ¿cómo esperar liberar esa noción de espiritual de todo el espiritualismo que se ha sedimentado en ella, en el seno la ideología europea, y, que al en-

carnarse dogmáticamente, la ha petrificado y esterilizado? O quizá, ese término recubierto bajo tantos siglos de espiritualidad complaciente y bienpensante (los famosos «valores espirituales»...), por medio de una vía negativa, aquella precisamente que se ofrece aquí del vacío y de la falta, que procede mediante desaturación y de la que, evidentemente, se puede esperar comenzar a sacarla de su marchitamiento-atascamiento en el pensamiento —y reabrir hacia él un nuevo acceso.

En todo caso, he verificado dos cosas gracias a la lectura siempre reveladora del *Laozi*. En primer lugar, que toda esa «belleza», desde el momento mismo en que se expone, por el solo hecho de su auto-afirmación, de su auto-confortación, resulta ya fea. También he comprobado que es necesario el vacío, o la falta, para que el efecto pueda ejercerse completamente o, dicho de otro modo, para que lo pleno pueda desarrollar su pleno efecto. Si no está agrietado en el interior de sí mismo y no ha sido moldeado por su falta, si no se detiene antes de tiempo, como lo hace el esbozo, o si no está ya algo erosionado y no se retira, situándose en la vía hacia la reabsorción y como estando a punto de perecer (igual que, nostálgicamente, nos sucede con las ruinas), todo ese pleno que se incrusta a sí mismo se atasca en su presencia y se marchita; no sólo toda presencia que no está atravesada por la ausencia se muestra estrecha en su limitación, sino que, ante todo, esa auto-adherencia-adhesión la vuelve opaca ante aquello que la inspiraba —la convierte en un monumento plano—. A la inversa, si la capilla romana descubierta detrás de una colina, en sus formas apenas bosquejadas, o si el jardín *zen* cubierto por algunas rocas «nos dicen algo», no es solamente por su rechazo de la pompa y su carácter desnudo y despojado. Estos términos no son suficientes. Pues lo que les falta (en apariencia) al uno y al otro solicita y efectúa; lo que conservan de vacante resulta operativo y lo vuelve manifiesto: lo que preservan de vacío per-

mite que circule libremente a través de sí y consigue *dejar pasar*. Lo importante, pues, no es determinar «aquello» que pasa, sino conservar la energía tal y como lo afirma la Física, esto es, preservar su actividad. O, más bien, podemos decir que ese «Aquello», desde el momento en que resulta determinado, no es ya apto para moverse libremente y poder pasar; se convierte en instante-consistente en lugar de contentarse con emanar fisuras, e incluso se vuelve auto-consistente (el único): el Espíritu, Dios, *alias* el Gran Objeto; se sacraliza y comienza entonces —desde lo Alto, por supuesto— a saturar (lo que sospecho es el caso, frente a lo que pueda decirse, de toda onto-teología).

No resulta para nada extraño que, desconfiados como son en relación a lo que se deja realizar totalmente en una forma particular y lo que no «evita» un advenimiento completo, los teóricos chinos de la pintura hayan insistido, por su parte, en la importancia de semejante no-saturación e incluso la hayan colocado al frente de su arte de pintar: «es necesario que, tanto en la parte superior como en la parte inferior, haya vacío y hueco, y que, en los cuatro costados, haya un espaciamiento que permita el paso, de manera que permanezca libre-despejado-desahogado» (Rao Ziran, *S. H. L.*, p. 224); si, por el contrario, se «llena» el Cielo y se «taponan» la Tierra, de suerte que «toda la pintura esté repleta», ya no hay entonces «viento», a la vez como emanación y como influencia, que pueda expandirse y «pasar». Que se preconice la capacidad que posee el «espaciamiento», al no obturar, de asegurar el «paso» y la «comunicación»,^a no es más que la consecuencia de algo que habíamos reconocido al inicio de este ensayo: que toda presencia que no esté frecuentada por su ausencia se hunde, se sumerge en ella y, al aislarse así, se esteriliza; ello nos recuerda, y el pensamiento chino no ha dejado de desarrollarlo, que no puede haber actividad ejercida y, por consiguiente, posibilidad de efecto más que por me-

dio del intercambio y la interacción. En esa pintura de «Pino y rocas», por ejemplo, antes que figurar los nudos del tronco por medio de círculos de tinta, el pintor pasa un pincel ligero, a través de la gran mancha, de manera que, gracias al vacío que se deja a lo largo del trazado, el hálito vital «circule y comunique» a fondo^b (Mi Fu, *S. H. L.*, p. 141).¹ O, como se afirma en otro lugar, cuando pintaban bosques, los antiguos Maestros introducían en ellos ramas muertas para «espaciar y comunicar» «la idea de que si se taponan y todo está repleto», resulta difícil, en ausencia de «espaciamento-comunicación» (circulación), «desplegar un paisaje» (Fang Xun, p. 48).*

Así, al ocuparse del vacío y la plenitud, los tratados chinos de pintura insisten simultáneamente en dos aspectos: por un lado, en el carácter de procedimiento técnico de la producción del vacío en el seno de lo pleno; y, por otro lado, en el otro extremo, en la capacidad de animación y, por consiguiente, en la dimensión «espiritual» que se confiere a la pintura y que constituye su meta más elevada. La variación del vacío y de la plenitud vincula a ambas: el efecto es obtenido metódicamente, pero opera sobre lo Invisible. Desde el punto de vista técnico del manejo del pincel, el vacío pictórico se entiende, obviamente, como la parte que el trazado deja en blanco y que

1. Cf. Nicole Vandier-Nicolas, *Le «Houa-che» de Mi Fou (1051-1107) ou le Carnet d'un connaisseur à l'époque des Song du Nord*, París, PUF, 1964, p. 51.

* Matisse fue sensible a esto, con su mirada de pintor, pero sin analizar verdaderamente la razón: «Con todo, ya había observado que en los trabajos de los Orientales los vacíos dejados alrededor de las hojas importaban tanto como el dibujo mismo de las hojas. Y que en dos ramas contiguas, algunas hojas de una de las ramas estaban relacionadas más con las hojas de la otra rama que con las hojas de su propia rama». Y de nuevo: «Cuando la inspiración se ha separado del objeto, obsérvese los vacíos que hay entre las ramas. Observación que no tiene relación inmediata, directa, con el objeto» (*Écrits et propos sur l'art*, París, Hermann, 1972, p. 168).

como tal se encuentra asociado a las prácticas experimentadas durante largo tiempo en el arte chino de la escritura. Ya se trate del «pincel seco» (*ganbi*),^c que tan sólo está humedecido con un poco de tinta, o de un pincel «gastado» cuyas hebras dispersas procuran un blanco mediano: ese «blanco volante» (*feibai*)^d dejado a lo largo del trazado por el movimiento alegre del pincel libera a la figuración de su pesadez y hace que pase a través de ella, de medio a medio, la energía interior que la despliega (la misma noción servirá metafóricamente, en la crítica literaria, para evocar el «vacío entre las palabras» y el alcance alusivo del sentido poético). Si, en efecto, se consideran los «contornos» de la figuración o las «ondulaciones» internas que aseguran su consistencia (cf. Fang Xun, pp. 53, 54), se constata inmediatamente que, gracias a esa corriente del vacío que comunica con el seno de lo pleno, este último se ve en tensión y despliega un «potencial» que saca a la configuración de su propia adherencia; por consiguiente, la libera del estancamiento individual, limitado, que la volvía anecdótica. Si se pinta un árbol de manera que «está repleto por todas partes», «incluso si se ha logrado hacerlo bien, se obtendrá siempre una sola faceta», un solo aspecto; así, cuando se pinta un árbol, resulta conveniente combinar el vacío y lo pleno, y entonces se obtendrá «el impulso en la configuración desde los cuatro costados a la vez» (Fang Xun, p. 44): al tiempo que confiere dinamismo, la variación del vacío y de lo pleno expresa —al preservar parte de lo invisible en el seno de lo visible— la figuración en su totalidad o, más precisamente, en la composibilidad que le dota de «grandeza», sacándola así de la exclusividad de lo que, en caso contrario, no sería más que un punto de vista particular.

Así, pues, el vacío de las nubes y de las brumas no es únicamente el más-allá indistinto en el que se pierden las formas del horizonte, sino que impregna igualmente el interior de las formas, las moldea, las ventila, las libera, y las

vuelve evasivas; el efecto de vaguedad no se limita solamente a la lejanía de la perspectiva, sino que su decantación opera también en la intimidad de las cosas para extraer capacidad de aspiración. Partamos de esta doble constatación: que todo el mundo puede expresar la forma tangible de los árboles y las rocas, y que, por otro lado, «si el pincel alcanza los lejanos batientes, ello se debe completamente a las nubes y las brumas». Pero ¿acaso sabemos que esas nubes y esas brumas «vinculan» y «atraviesan» igualmente, desde el interior, los árboles y las rocas? «Cuando el todo se une en un mismo lugar» de la composición, «entonces, se encuentra el espíritu decantado de la pintura» (*C. K.*, p. 264). Pues, si las montañas, las aguas, los árboles, las rocas, están hechas con un «pincel pleno» y las nubes y las brumas lo están con un «pincel vacío», «el vacío sirve entonces para provocar que lo pleno evolucione y para que esté también vacío»: «al propagarse enteramente» a través de la pintura, «hay» por doquier «hálito espiritual-vivificante». ^f

2. En este caso, la interrogación se vuelve hacia nosotros: ¿por qué no hicimos del vacío y de su desnaturalización la fuente espiritual en Europa (y hemos preferido, hipostasiándolo, lo «pleno» del Ser o de Dios)? Porque la filosofía griega condujo sus primeros pasos hacia el «vacío» (*kenon*). Aunque, en primer lugar, lo sometió a la cuestión del «ser»: la primera interrogación de Aristóteles a su propósito consiste en saber si es preciso «creer» o no en su existencia, si «es o no es» —cuestión griega por excelencia: la cuestión ontológica—. Más adelante, lo concibió de acuerdo con la exigencia de un conocimiento teórico de la naturaleza: se plantea de paso a propósito de la cuestión del lugar (puesto que sería aquello «en lo cual» no hay absolutamente nada, como «una suerte de vasija»), y desde el punto de vista de la física (el vacío es invocado primeramente para explicar el movimiento de los cuer-

pos, así como los fenómenos de rarefacción o de condensación, etcétera). De ahí que, al concebir el lugar no ya como una distancia sino como el límite del cuerpo englobante, y al comprender el movimiento direccional de los cuerpos a partir de su sola naturaleza interna, Aristóteles concluya que no hay otra extensión, o «diastema», que la de los propios cuerpos y, por tanto, que el vacío «no es».² Exactamente, no tiene «lugar» de ser: herencia de Platón e incluso, anteriormente, de Parménides, ¿acaso semejante *horror vacui* no está enraizado en la sensación de que no puede haber satisfacción para el espíritu más que en la determinación del «ser» y, por tanto, en la media de lo pleno? ¿De que el vacío es un sin-sentido y que sólo lo pleno es coherente? En todo caso, si bien puede aceptar que, en el nivel inferior del mundo sublunar, el no-ser está mezclado en los seres y como diseminado entre ellos, Aristóteles rechaza ferozmente toda concesión análoga en lo que concierne al vacío: éste constituye no sólo una falta de ser, sino que, desde un punto de vista lógico, es una majadería.

No resulta indiferente para el destino de la filosofía que, por el contrario, el vacío haya gozado del favor entre nuestros primeros filósofos en la tradición materialista, mayoritariamente deshonrada, que rechaza toda existencia a lo espiritual y concibe el alma como algo corporal (Demócrito, Epicuro). Pero si éstos tienen necesidad del vacío es siempre desde una perspectiva ontológico-física y con el fin de afianzar su teoría de los átomos: lugar a la vez intangible e inmaterial (*locus inane vacansque*, afirma Lucrecio), el vacío existe al mismo tiempo como espacio vacante entre los cuerpos, que permite su desplazamiento, y como espacio intersticial «mezclado en las cosas mismas» (y que permite así su penetración en tanto que causa y explica su grado de solidez, de densidad, de peso,

2. Aristóteles, *Física*, IV, 213 a-217 b.

etcétera):³ desde luego, Lucrecio reconoce la existencia del vacío pero solamente en relación con los cuerpos; e incluso apoyándose en el vacío es como logra explicar que sólo los cuerpos existen.

Así, a propósito del «vacío», el filósofo (europeo) se afana en probar o desmentir su existencia. Más exactamente, especula a su alrededor, el vacío es un objeto de interrogación y de debate, adquiere el estatus de una hipótesis de la que dependerá todo el sistema o, al contrario, es rechazado, como elemento perturbador de la coherencia. Entonces, ¿por qué al ocuparse del vacío el *Laozi* no tuvo la ocurrencia de preguntarse también acerca de su existencia y ni siquiera ve en ello cuestionamiento posible? ¿Por qué tampoco lo afronta metódicamente de acuerdo con la categoría del lugar, ni lo concibe lógicamente como condición del movimiento de los cuerpos, etcétera? Porque más radical aún que la cuestión de *lo* que se piensa es la cuestión de lo que *se piensa pensar* —o que *no* se piensa pensar, cuestionar—. De hecho, al no problematizarlo, el *Laozi* no elabora ni especula, sino que elucida; en lugar de intentar desarrollar un conocimiento desinteresado, teórico, de vocación científica, edificado conjuntamente por la percepción y el entendimiento —algo en lo que nos adiestraron los griegos—, su punto de partida es radicalmente distinto: se fundamenta en el solo provecho que podemos extraer del vacío, en todo momento, en nuestra actividad inmersa en el mundo y que, si se me permite la expresión, constituye como tal un saber técnico-práctico o, en cualquier caso, un saber distinto al teórico y no desvinculado del empleo de las cosas (lo que Heidegger denomina «discernimiento», *Umsicht*, en tanto que alianza de lo «utilizable» que guía la «manutención», *Hantieren*).^{*} Como la perspectiva desarrollada

3. Lucrecio, *De la naturaleza*, I, v. 330-482.

* «Golpear a martillazos, no hay nada mejor para desvelar la “manualidad” específica del martillo»: ese género de ser del *Zeug*, en el

por el pensamiento chino es la de la capacidad en el seno del procedimiento de las cosas (la del mundo tal y como «va», como «funciona»), el *Laozi* concebirá el vacío desde el punto de vista de su sola eficacia y ni siquiera se propone esclarecer su recurso inagotable; si no puede interrogarse sobre la existencia del vacío es porque lo experimenta sin cesar con anterioridad a todo saber constituido e incluso antes de toda «cuestión de saber», que está *ejecutando*.

*Los treinta radios convergen en el cubo:
y ahí donde no hay nada,
radica el uso-funcionamiento del carro. (§ 11)*

El vacío del cubo (*mediolus*, o «pequeña vasija») es lo que permite a los radios converger, a la rueda girar y, por ende, al carro avanzar. Del mismo modo, una vivienda es inhabitable —ni siquiera es, a decir verdad, una vivienda— si todas las paredes están taponadas; mas si se horada una puerta para permitir la entrada y la salida y se hacen ventanas para ver y respirar, por medio de la apertura de esos vacíos, la vivienda puede ser finalmente útil: «ahí donde no hay nada», repite el *Laozi*, pues esa constatación es insuperable, y por tanto su formulación resulta invariable, «radica el uso (funcionamiento) de la vivienda».

3. Consideremos también esa experiencia o ese hecho mediante el cual empezó a manifestarse la actividad del hombre, aquí y en cualquier otro lugar, y que sabemos se encuentra en el alba de todas las civilizaciones:

cual éste se manifiesta por sí mismo y que le confiere su utilidad, nos distancia de lo teórico: «en tanto que no hagamos más que *considerar* con toda la acuidad posible el “aspecto” de las cosas que tiene tal o tal otra figura, será imposible desvelar un utilizable»; «pero el comercio que usa y manutenciona no es ciego, posee su forma de ver que guía la manutención y le confiere su seguridad específica» (Heidegger, *Sein und Zeit, Ser y Tiempo*, § 15).

modelar la arcilla para fabricar una vasija. Esa vasija hueca, ¿qué nos enseña? De la utilidad que le es propia, Heidegger deducirá la esencia original del «producir» (*her-vor-bringen*) y, por consiguiente, de acuerdo con el pliegue no desconstruido (¿no deconstruible?) de la metafísica europea, la convertirá en la modalidad misma de la *aletheia* en tanto que movimiento de auto-manifestación de la verdad: de manera que, con esa vasija, «algo oculto llega a lo no-oculto». ⁴ Al sacar esa vasija de la vulgaridad y del olvido del Ser, la eleva a la dignidad ontológica de acuerdo con la cual ésta retiene, contiene y manifiesta —esos tres verbos que la *aletheia* declina— el «Cuatripartito» simbólico de la Tierra (con la que ha sido hecha) y del Cielo (hacia el que ha sido elevada), del mundo de lo divino, por consiguiente, y del de los mortales hacia el que giran sus libaciones. En definitiva, organiza a partir de ella la gran escena mitológico-religiosa de la humanidad. O bien, retomando de nuevo a Heidegger aunque desplazando la reflexión de la verdad hacia el sentido, Lacan convertirá esa vasija modelada con arcilla en la introducción del significante en el mundo. Por medio del vacío que ésta crea, la vasija es el «significante puro» puesto que no es significante, en su vacío, de nada particularmente significado: de manera que «el vacío y lo pleno son introducidos por la vasija en un mundo que, por sí mismo, no conoce nada semejante». Al no ser el vacío que la vasija introduce en el mundo nada más que una representación del vacío esencial a partir del cual es creado, la vasija ha sido confeccionada para representar «la Cosa», ese «vacío en el centro de lo real».*

4. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, trad. francesa de André Préau, *Essais et conférences*, París, Gallimard, 1958, «El problema de la técnica», p. 16 y ss., y «La Cosa», p. 202 y ss.

* «Y ésa es la razón de que el alfarero, así como vosotros a quienes me dirijo, cree la vasija alrededor de ese vacío con sus manos, la crea del mismo modo que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero.»

Y si esa vasija, modelada como ha sido con arcilla, ¿no fuera ya la imagen de nada ni contuviera simbolismo alguno, y dejáramos de descifrarla y su vacío no fuera más que uso? ¿Habría en ese caso «motivo» (que desarrollar, que cuestionar) y podría esa vasija continuar inspirando —intrigando— el pensamiento? Sería lo mismo que decir que si me he tomado la molestia de pasar por Heidegger y Lacan antes (y con el fin) de abordar el *Laozi*, es porque siento la necesidad de desviarme y complicarme más jugando con un fondo de contraste para acceder a lo que, en su simplicidad, no da lugar en el *Laozi* a ninguna escenificación y evita suscitar oposición, incluso simple tensión; que no se presta, por eso mismo, a ninguna crispación del sentido y no es inventivo —de lo contrario nos arriesgaríamos a no poder acceder a él: ¿hay en efecto algo más ilegible que lo no-construido, lo no-arriesgado, y que en este caso es incluso un no-«plantado», no-avanzado (eliminando de él cualquier «tético»)»?—. Al no llevar la experiencia de la vasija modelada con arcilla ni del lado del descubrimiento del Ser ni del de la efracción del Sentido (el Ser y el Sentido, o el Ser y luego el Sentido, esos dos grandes fantasmas filosóficos (y dramáticos) —aunque tan fecundos— de «Occidente»), el *Laozi* se desvincula, desde el inicio, de la capacidad de la vasija de encarnar nuestro viejo mito de la creación; por consiguiente, esa vasija no es invocada ni para servir a una promoción ontológica de lo que es ni para responder al enigma del *nihil* y del Origen. En su parquedad repetitiva, ensartada como

Lacan culmina ese desarrollo con una extraña referencia al taoísmo que él concibe como una sabiduría de la «renuncia» y denunciando lo nocivo de la obra «hasta el punto de que resulta lícito servirse de la vasija con la forma de una cuchara»; todo ello, por consiguiente, sin entrever para nada que, lejos de mostrar un descompromiso del mundo y de la idea de que la obra es la «fuente del mal», la no-acción de los taoístas responde a una lógica de la eficacia (que valoriza el vacío para que lo pleno despliegue su pleno efecto).

está entre los dos ejemplos precedentes, la fórmula del *Laozi* no suscita ninguna pregunta, no desemboca en ninguna interpretación, guardándonos de la poetización-sacralización (heideggeriana) al tiempo que se abstiene de dejarse inquietar por la inimaginabilidad de la Cosa y de la «oquedad»:

*Modelar la arcilla para fabricar una vasija:
ahí donde no hay nada,
radica el uso-funcionamiento de la vasija (ibid.).*

La vasija es abandonada a su pura utilidad y como ningún otro plano la desborda o la limita tampoco se trata en ese caso, hablando con propiedad, de utilidad (el término se vuelve prosaico), sino, simplemente, de aquello que hace que, a través del vacío, produzca continuamente (discretamente) un efecto: es así como, por medio del vacío que sus paredes encierran, la vasija contiene y puede servir. A este respecto, la vasija no representa nada (del orden del desvelamiento, de lo significativo, etcétera), no remite a nada más ni encarna nada (ni siquiera la Creación), no es portadora de ningún simbolismo y tampoco forma parte de la construcción o la demostración de nada. No da lugar a ningún *despegue* imaginario. El *Laozi* se contenta con esto: al vaciarse en su fondo y al ensancharse en su boca, la vasija puede servir como vasija. Ese *vaciamiento-ensanchamiento* lo define suficientemente. Sirve-funciona como el vacío del cubo que permite que la rueda gire o como el de las puertas o ventanas que hace que una vivienda sea habitable.

No se trata, pues, de tres imágenes como de tres casos, y de lo más ejemplares: el cubo, la vasija, la vivienda; el *Laozi* concluye con una fórmula que se volvería ininteligible en cuanto la lleváramos, aunque fuera un poco, del lado de la ontología:

*Por esa razón, en el nivel del hay, vale como provecho;
en el nivel del no-hay, vale como uso-funcionamiento.*

Según explica Wang Bi, aquello que vale como provecho en la fase del hay «se apoya» en todos los casos sobre lo que vale como uso-funcionamiento en el nivel del no-hay (al igual que lo que tiene forma debe apoyarse en lo sin-forma). Expresado de otra manera, conduciéndolo a los términos de vacío y plenitud, el «no-hay» del vacío se manifiesta como la superficie del efecto que se despliega en la fase del «hay» que constituye lo pleno. Regresemos, en efecto, a eso que sabemos que forma, no ya dos niveles de ser sino dos fases del proceso de las cosas, el del «hay», propio de la actualización particular, y el del «no-hay», del Fondo indiferenciado: se ve aflorar, nos dice el *Laozi*, en el provecho particular que se extrae del vacío horadado en el cubo (o en la arcilla de la vasija o en los muros de la vivienda), la capacidad de uso-funcionamiento (noción de *yong*)⁸ que está difusa por doquier, y por consiguiente constantemente operativa, en tanto que Fondo indiferenciado de la «vía» o del Proceso. Pues, cuando se cava el agujero en un cubo, o se moldea una vasija, o se horada una ventana, se activa bajo una modalidad individualizada la capacidad de efecto, propia del vacío, que consiste esencialmente en comunicar y, con ello, en de-saturar, ensanchar, desplegar. Así se descubre, a fin de cuentas, el estatus plenamente dependiente de lo pleno: no sólo lo pleno se actualiza a partir del vacío (o se desactualiza en él), sino que es también continuamente por medio del vacío, y a través de él, mediante vaciamiento-ensanchamiento, como puede desarrollar su «pleno» efecto.

4. El vacío procede del vaciamiento de lo pleno al igual que lo pleno se encuentra, a su vez, ensanchado por el vacío; lejos, pues, de formar dos cualidades o dos estados opuestos, separados el uno del otro, vacío y plenitud

son estructuralmente correlativos y no existen más que el uno por el otro. «El hay y el no-hay se engendran recíprocamente», sostiene el *Laozi* (§ 2). Pintar, en China, consistirá por tanto en esta operación principal: al vaciar lo pleno del trazado, el vacío vacante sobre la seda o el papel hace que aparezca el fondo indiferenciado de las cosas (remontando a la fase originaria del «no-hay»); al igual que, actualizándose en el «hay» a partir del vacío fundamental del cual emerge, lo pleno del trazado continúa, ensanchándose en él —en lugar de fijarse y de cosificarse— expandiéndose y desplegándose. Las formulaciones, a este respecto, se encadenan y se recortan. Conviene «buscar lo pleno en el seno del vacío» (*C. K.*, p. 241). O si «sabemos repletar lo que está vacío» al igual que «sabemos vaciar lo que está pleno», habrá entonces «trazos» de pincel «que cubren» la pintura, pero en ningún caso se percibirán esos trazos de pincel como «rodadas»: ni se atascan ni se aglutinan en su presencia sino que, atravesados de vacío, permanecen en movimiento y están vivos; ya no se ve, globalmente, más que «una atmósfera espiritual-animada», concluye el crítico (*C. K.*, p. 266). Y es ésa precisamente la cuestión esencial que culmina, en la estructuración del pensamiento, la de-ontologización efectuada mediante el vacío y que ilustra la pintura: mientras que el vacío sobre el que especula la filosofía griega no permite más que el movimiento de los cuerpos (o sus grados de peso, de densidad), en lo que será siempre, desde entonces, del orden de la naturaleza y de su causalidad física, el vacío que pone en juego la pintura china, al ensanchar las formas, al de-saturar lo pleno y al decantarlo, *desprende* lo espiritual. Abre lo natural hacia lo espiritual, del mismo modo que abre lo visible hacia lo Invisible, sin que éste llegue a ser sin embargo sobre-natural: en efecto, resulta inútil invocar algún misticismo inefable o perderse en una espiritualidad dudosa, ya que esa dimensión espiritual deriva de sus procedimientos activos y sin despegar-

se de ellos —tanto del manejo ligero del pincel como de la mayor dilución de la tinta—; no muestra un fantasma del espíritu sino que resulta de la operación comprometida —por el gesto mismo— que procede de una manera «técnica», a título de puro efecto.

A propósito de los árboles y de las rocas, por ejemplo, se afirma que «lo espaciado y lo denso se alternan entre sí, el vacío y lo pleno se engendran recíprocamente», de suerte que se aprehende así la «lógica de la pintura». Y es que si pintar es a la vez llenar el vacío y de-saturar lo pleno, cuando, en el primer plano, los árboles y las rocas «llenan», conviene, recurriendo a las cabañas y a las techumbres, «promover lo vacío»; al igual que, cuando, en el plano de fondo, las montañas y los acantilados «llenan», resulta conveniente promover el vacío pero recurriendo en este caso a las brumas y a las nubes (*C. K.*, p. 319). Se trata siempre de la misma técnica, transportada de un plano al siguiente, de manera que permita, al espaciar el uno por medio del otro, que los árboles y las rocas figuradas en la parte de atrás «ganen profundidad». Sin embargo, en semejante caso, ¿está aún justificado hablar de «vacío»? Pues, tal y como observa el teórico, las techumbres y las cabañas que aparecen entre los árboles y las rocas «consisten también en lo pleno», al igual que, en el seno de las brumas y de las nubes, «hay también lo pleno»; con todo, al espaciar los árboles o las rocas, o las cumbres, los techos y las nubes los vacían: en lugar de que éstos «taponen» llenando con su presencia y se vuelvan opacos, los atraviesan de ausencia y, liberándolos de su plenitud inerte, les permite expandirse, emanar y decantarse a la vez.

Emanación-decantación: me aferro a estos términos, reunidos ambos para expresar esa función trans-individual de la *evacuación* y por consiguiente de la superación («espiritual»), cuya capacidad es precisamente lo que se encuentra abandonado, y por tanto impensado, por la ca-

tegoría del «ser». Pues el vacío, nos señalan, no se limita sencillamente al lugar «donde no hay nada», circunscribiéndose en su vacío como lo pleno en su pleno; no se da ya lo en sí del vacío del mismo modo que no se da, gracias al vacío, lo en sí de lo pleno. El vacío no es una entidad (ni siquiera negativa: la nada), sino el factor operante: es lo que vacía-ensancha, gracias a lo cual lo otro sale de su clausura y se expande. Así, en los paisajes de montaña y de agua, escribe el mismo teórico (*C. K.*, p. 320), la montaña, que conforma el elemento principal, constituye normalmente lo pleno, y el agua lo vacío. Pero, en las pinturas de aldeas a orillas del agua, el agua encarna entonces lo pleno, mientras que los arroyos y las laderas de las montañas encarnan el vacío. En el mismo sentido, pintando los ríos de manera que permanezcan vagos, a penas esbozados —a la vez «planos y superficiales», «lejanos e insípidos»—, se consigue mejor aún la amplitud y la extensión del agua: gracias al vaciamiento del río, ese «pleno» del agua se expande indefinidamente.

Recapitulemos por tanto en tres puntos lo que constituye la reciprocidad de lo vacío y lo pleno, y que nos conduce a descubrir de manera gradual el arte de la pintura (cf. *C. K.*, p. 483). 1) Al comienzo se encuentra la dependencia del uno respecto del otro, cuando lo pleno procede del vacío: aunque «todo el mundo sabe» que, ahí donde no hay tinta ni pincelada es el vacío, no nos percatamos sin embargo de que «ahí donde está lo pleno» «no está separado del vacío»; y si, desde el momento en que el pincel toca la superficie del papel, gracias a la variación de lo vacío y lo pleno, el pincel «comienza a vivificarse», lo mismo sucederá con mayor razón con el resto del «mundo» pintado. 2) Esa dependencia no es externa sino que opera desde el interior, de manera que lo uno se transforma en lo otro y las categorías se invierten: lo pleno se vacía y lo vacío se llena. Pues se sabe que «ahí donde no hay tinta ni pincelada», está «pleno»: aunque el pincel no haya alcanzado el

papel, el sentido-intencionalidad, por su parte, «lo ha alcanzado ya»; del mismo modo, sabemos que «ahí donde hay vacío, está pleno» y, desde ese momento, mediante el cuerpo entero de la pintura, «todo aparece atravesado por una atmósfera espiritual». 3) En definitiva, de todo ello resulta que lo uno sirve a lo otro, lo pleno aprovecha lo vacío que le sirve de fondo de efecto: en los lugares donde las nubes y las brumas velan el paisaje y donde encontramos lo vacío o lo blanco, es preciso «tomar conciencia en el grado más alto» de que esos vapores que se expanden flotando «sirven a la hora de llevar la mirada a lo lejos» y, al formar todo ese espacio en blanco, «toman prestado de lo vacío» pero para «hacer resaltar lo pleno»; al planear y fundirse así a través de las montañas y los bosques, provocan la emergencia del relieve, el ahondamiento de los valles y el surgimiento de toda la variación infinita que compone un paisaje.

5. De esta suerte, la comparación del modo en que las pinturas china y europea escogieron para pintar lo espiritual nos conduce más allá del dominio de la pintura. Sobrepasa incluso aquello que podemos entender efectivamente por «espiritual» y lo que de ello cabe esperar, en nuestra espera humana, liberándolo de las trémulas vaguedades, dado que, al tenerlo al fin plenamente desde el punto de vista de esa «concepción», a la vez de su producción y de su intelección —la pintura, en su práctica, aúna ambas—; y así, en su forma de explotar los recursos de la figuración o de lo trazado con vistas a superar los límites de lo visible para hacer que penetre lo invisible, no se contenta con desvelar una estructura posible de lo que más globalmente se denomina, en el extremo de nuestro poder de enunciación, «mundo» o «realidad», sino que la pone en marcha y la experimenta de manera tangible: la pintura logra, de un modo mucho más efectivo que cualquier discurso, que «toquemos» lo invisible.

¿Puede por ello hablarse de lo «espiritual» de un modo tan global? ¿Por cuántos medios diversos, si hiciéramos el inventario, no veríamos la pintura europea tratar de atenerse a ello? ¿Mediante haces de luz que caen sobre las espaldas encorvadas del anciano anacoreta, o mediante la aureola de los santos, o mediante las grandes alas más o menos emplumadas de los ángeles? El simbolismo resulta convencional y se limita a la iconografía religiosa: al no poder representarse directamente lo espiritual, tanto la fijeza de los personajes como las dimensiones arbitrarias o el recurso a los dorados para figurar la luz, incluso las «imágenes disimilares» que vuelven imposible cualquier confusión entre el plano humano y el divino, representan codificaciones que elevan a la contemplación cuando no a la adoración. También se suele recurrir al procedimiento, igualmente tipificado, del velo de una nube que aísla al resto de personajes de la escena en la composición del cuadro para subrayar a un ser considerado invisible por cuanto pertenece a lo divino (cf. Lessing, *Laocoon*, capítulo XII); en innumerables pinturas de iglesia, esas dos esferas aparecen yuxtapuestas y nítidamente separadas, al igual que de acuerdo con la ontología clásica lo están la esfera celeste y la terrestre, lo visible y lo invisible, *orata* y *noeta*. De lo contrario, desde el momento en que se rechaza la modalidad del icono, y puesto que la pintura, durante el período clásico, es ante todo una pintura de historia que pone en escena a personajes, será por medio de los rasgos físicos y la actitud como se expresa lo espiritual aunque reducido a lo psicológico, esto es, el alma por el cuerpo o el «adentro» por el «afuera». De acuerdo con la gran metáfora europea del cuerpo espejo del alma, lo invisible no se figura separado de lo visible sino a través de él: Orfeo es pintado con el rostro vuelto hacia el cielo, con la mirada concentrada, ausente del mundo y extático. Al negarse a ceder en exclusiva el terreno de lo espiritual a la poesía y al reivindicarlo también para la pintura, e incluso

considerándola más esencial que el arte de pintar la naturaleza, Leonardo no concibe otra manera de manifestar la actividad del espíritu que expresarla por la intermediación de los «movimientos del cuerpo».⁵ Y, de hecho, ¿podemos añadir algo distinto? ¿Acaso podremos decir, y sobre todo, hacer otra cosa que entender lo uno por lo otro (el «cuerpo» y el «alma», el «ojo» y el «espíritu»)? En este punto, ni siquiera Cézanne añadió nada más.*

Con todo, la pintura europea no se encuentra ahí. No habiendo dejado de trabajar en esos dos recursos, la forma y el color, para abrirlos, incluso para forzarlos más allá de ellos mismos, modifica las proporciones, estira los cuerpos, depura las líneas, en definitiva, libera la forma de la pesadez y del mutismo en los que tendería a encerrarlos una representación exacta (aunque imposible). Al deformar la forma, esto es al trabajar contra su servilismo realista, incluso al liberarla de toda referencia objetiva y volviéndola «abstracta», la desliga, la promueve y la espiritualiza. *Los bañistas* de Cézanne se encuentran aspirados por el movimiento ascendiente del triángulo: «cuanto más es rechazada la forma orgánica hacia el plano de fondo, más ese abstracto pasa por sí mismo al primer plano» y gana en resonancia espiritual⁶ —con ello, la pintura se acercaría a la espiritualidad pura de la música—. El otro recurso es el color y cada color desprende una resonancia interior: el amarillo, «irradiante», toma un movimiento ex-

5. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, § 176; cf. sobre este tema Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV-XVIII siècles*, traducción francesa de Maurice Brock, París, Macula, 1998, p. 162 y ss.

* A pesar de que insista con su tono huraño: «No se pintan las almas. Se pintan los cuerpos, y cuando los cuerpos se pintan de una manera óptima, ¡joder!, su alma (si es que la tienen) se muestra y resplandece» (Joachim Gasquet, *Cézanne, op. cit.*, p. 164).

6. Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte, y en la pintura en particular*, «El lenguaje de las formas y de los colores».

céntrico y tiende a aproximarse al ojo mientras que, al contrario, el azul, por su movimiento concéntrico, aspira a alejarse de éste; se reproduce entre ellos —al ser el ojo «atravesado por el amarillo» y «sumirse» en el azul— el combate que libran indefectiblemente lo celeste y lo terrestre, la materia y el Espíritu; incluso con el amarillo, «excitante», que se deja notar sobre los sentidos, y con el azul, sosegado, «atrayendo» al contrario «hacia el infinito» (prosigue Kandinsky), se despierta en el hombre «la nostalgia de lo Puro» y de lo «supra-sensible».*

A este respecto, la concepción de lo espiritual que se desprende de los juegos entre lo vacío y lo pleno en el seno de la pintura china no puede sino ser instructiva, ya que no supone ninguna ruptura de plano ni apela a ninguna Fe; lo espiritual no es objeto ni de una esperanza teológica ni tampoco de una captación simbólica. Basta con espaciar lo trazado, sostiene o más bien hace el pintor chino; basta con ahuecar lo pleno y permitir que opere lo vacío en él para acceder de facto a la infinitud.^h No es necesario tratar de representar lo espiritual invocando otro plano o señalándolo, conduciendo a sus límites —siempre más lejos— formas y colores, sino que ahuecando lo pleno y plenificando el vacío se logra generarlo (prevalece siempre el punto de vista del proceso y de la utilidad). Pues, al dejarse atravesar de ausencia, la presencia se de-

* Lo que permite a Kandinsky tratar con tanta audacia lo espiritual «en el arte y en la pintura en particular» y, con ello, concebir aún más audazmente, bajo una modalidad descriptiva e incluso profética, el porvenir venturoso de la pintura es que, al anclarse a su fe cristiana ortodoxa, se sitúa en una posición que resulta inexpugnable de antemano. Así, lejos de experimentar algún escrúpulo a la hora de volver a pasar por nuestros viejos dualismos, se jacta de decaparlos uno a uno, de oponer frontalmente lo «puro» y lo «impuro», lo «terrestre» y lo «supra-sensible», lo «celeste» y lo «humano», etcétera, rechazando definitivamente las tinieblas del materialismo y apelando al advenimiento (del Alma, de lo Espiritual, de lo Divino, todos son sinónimos) hacia el cual ha estado encaminada desde siempre la Humanidad.

canta y se desenmaraña. De inerte pasa a ser alerta, y eso espiritual resulta algo concreto (en el sentido de que precede de una concreción-*des*-concreción): se trata de lo *desligado*, como se habla de lo desligado del pincel opuesto a lo pleno del trazado de escritura que lo compensa; o bien, más aún, de lo *diluido*, la aguada de tinta que aclarándose deja que aparezca el fondo de lo fundamental.

Dado que he comenzado por dar cuenta de mis reservas al tener que hacerme cargo, en el curso del trayecto, de ese término tan grave que es lo espiritual, me corresponde mostrar cómo la concepción de lo espiritual que se desprende de la práctica pictórica china de lo vacío y lo pleno corta de un modo radical con la genealogía metafísica y religiosa que es propia de Occidente. ¿Pero acaso con ello se ignora también todo lo sublime? Y es que lo espiritual que produce el vaciamiento-ensanchamiento sin que dependa de un estatuto de Ser (de la esencia o del alma) que presuponga por sí mismo una ruptura de plano, sino que consiste enteramente en ese efecto que opera, desaturando y poniendo en comunicación la aspiración que lo habita, y abriéndose hacia lo Indiferenciado sin que salga de una lógica funcional del proceso de las cosas: hay en ello, gracias al vacío que lo pleno respira, no ya alma sino «animación»; las cosas no maduran en sí estérilmente sino que, gracias a su evasividad, se vuelven expansivas, se propagan y alcanzan el infinito. Ahora bien, ese efecto es el mismo que, como dejan entrever ya las antiguas formulaciones del pensamiento chino, ponen en marcha el espíritu en nosotros: la actividad que la define es (y no es más que) la de «poner en comunicación»,ⁱ desopacificar, «atravesar» y llevar más lejos.

Al proponer así una forma completamente distinta de aprehender lo espiritual, los juegos entre lo vacío y lo pleno nos ponen sobre la pista para pensar lo que puede ser una espiritualidad atea, es decir, que no tenga ya necesidad de invocar la figura de un *theos* para afirmarse, que no

esté ligado a lo sobrenatural ni en consecuencia rompa con lo tangible y lo concreto. Nuestra relación con la presencia se tiñe también de ambigüedad, puesto que, al contrario de la presencia que colma, herencia en nuestro caso de la onto-teología y que se presenta como poderoso registro soteriológico, como algo extático, epóptico, apocalíptico (el Ojo ve, «Cara a cara», Dios en nosotros, el «ser» está ahí, *Dasein...*), el pensamiento chino logra que aparezca, denunciando esa presencia-parousía («esclarecida»), la presencia como estancamiento: esterilizante y ya no beatífica, asfixiante y ya no colmante. Ya no milagrosa sino mortífera, irrespirable. Y es que China ha ignorado prácticamente lo absoluto del Amor (¿acaso éste no reclama para desplegarse apoyarse onto-teológicamente al Ser, a lo Eterno, a lo Divino?) Mientras que la presencia aglutina o el «ser» coagula, cuando todo debe permanecer en curso bajo el reino de la «vía», *tao*, la prescripción, ética antes que estética, en relación con los seres y las formas, no consistirá en encerrarse en ellos como tampoco en privarse de ellos. La pintura, al igual que la sabiduría, se halla en el no-apego no-abandono; se trata, de acuerdo con una máxima de la vida que encontramos en los tratados de pintura, de no «dejar» ni «adherir».

VII

NI DEJAR NI ADHERIR

1. Es un razonamiento replegado sobre sí como un silogismo lo que hace las veces de deducción ontológica y lo que consigue determinar paradigmáticamente la posibilidad de la «gran imagen»; al articular, en su encadenamiento, la relación que debe mantenerse con respecto a la forma y lo concreto, prefigura la condición de no-atascamiento y no-abandono de la pintura. Se lo debemos a Wang Bi (siglo III), al comienzo de su ensayo sobre el *Laozi* (*Laozi zhilüe*, p. 195).

Recapitulemos. Se da por hecho que «eso por medio de lo cual» se engendran los seres, como aquello por lo que el efecto se realiza, encuentra necesariamente su origen, con anterioridad a las disyunciones de lo concreto, en la fase del «no-hay» (actualización) del Fondo indiferenciante-harmonizante del Proceso. Es éste quien, en el extremo de lo sensible y fuera del alcance de nuestra percepción al no dejarse actualizar en una individuación en detrimento de lo otro, en tanto que imagen, se muestra «sin-forma»; al igual que, en tanto que sonoridad, «sólo tiene un sonido mitigado». Así, sabemos que si la imagen adquiere una forma concreta-particular, ya no puede ser la «gran imagen»; o que, si la sonoridad se despliega en sonido, actualizada y por tanto exclusiva —tal nota producida y no tal otra—, no es ya, por el efecto de esa disyunción, la «gran sonoridad» harmónica. Con todo, forzoso es constatar también que si la imágenes particulares no

adquieren forma alguna, la «gran imagen» tampoco estará en situación de desplegarse; o que, si no se producen notas distintas, la «gran sonoridad» harmónica tampoco podrá advenir. Así, pues, resulta conveniente que las imágenes particulares adquieran una forma, pero sin que en ellas nada en concreto « ejerza su dominación »^a y la gran imagen pueda así desplegarse; o que se produzcan notas distintas, pero que el espíritu «no se quede fijado» en ellas^b y la gran sonoridad pueda advenir.¹

Esos tres tiempos se encadenan demostrativamente: 1) por un lado, la gran imagen que se actualiza en una forma concreta e individualizada —y que no es más que eso— no puede ser ya la gran imagen que conserva en sí la composibilidad que le confiere su plenitud; 2) pero, por otro lado, la gran imagen tampoco puede desdeñar las formas concretas para existir; por tanto, 3) la condición de posibilidad de la gran imagen consiste en realizarse a través de lo concreto pero sin que sea regida por la concreción de la forma y sin que el espíritu, con relación a ella, al focalizarse y agregarse, se hunda en la parcialidad y pierda con ello la totalidad harmónica. Pues, más allá del paralelismo de la forma y del sonido, ambos se unen y van parejos a la hora de expresar la condición de disponibilidad que genera «la gran imagen» en el plano fenoménico (*xiang* significa las dos cosas: imagen y fenómeno). En el caso de que lo concreto «dominara» y «rigiera», ello conduciría a su cosificación; o si, correlativamente, el es-

1. La expresión de Wang Bi retoma la de las *Analectas* de Confucio (IV, 10) y se encuentra en el comentario del propio Wang Bi del *Laozi*, § 49. No me parece que en su erudito estudio acerca del tratado, Rudolf G. Wagner haya percibido correctamente el sentido de esas fórmulas: «*When the Five Sounds take on notes and the minds have nothing (else) which engages them, then the Great Sound comes about*» («Wang Bi: “The Structure of the Laozi’s pointers” (*Laozi weizhi lilüe*), A philological study and translation», *T’oung Pao*, vol. LXXII, Leiden, E. J. Brill, 1986, p. 104).

píritu se «fijara» y se «focalizara», se llegaría a una lógica de apego y, en consecuencia, de exclusión: lo particular que prima entonces convertiría a la imagen en anecdótica y el espíritu, dejándose fijar a él, no podría ya moverse libremente.

Al contrario de ese estancamiento de la imagen-fenómeno en su actualización singular, al modo de lo que sería la adhesión del espíritu en relación a las determinaciones individuales y su acaparamiento por ellas, la «gran imagen» está en auge y se mantiene expansiva: al mismo tiempo que se manifiesta en formas concretas, permanece habitada por lo vago y lo difuso que la despliegan indefinidamente; a la vez que figura y destaca tal aspecto, contiene en su fondo otros aspectos posibles; e incluso al realizarse de pleno, permanece atravesada de un extremo al otro por la virtud del vacío —«abismal» (*xuan*)—^c que la abre hacia lo indiferenciado.² Conserva así cierto aspecto de inagotabilidad evasiva en el seno mismo de su determinación y su poder resulta difuso. Pues «todo el mundo acude a quien sostiene en su mano la gran imagen»; pero, como es el fondo de lo «informal» y de lo «inactualizado» lo que se mantiene activo y se despliega a través de ella, ese mundo entero que acude y padece su influencia no está en posición de «analizar» de manera precisa y, concluye Wang Bi, en este caso concreto esto es lo que le confiere su ascendiente.

Pintar consistirá por tanto en pintar esa forma —singular— pero sin entrar en la dependencia de esa forma. Sin que esa forma se fije en sí misma y se consigne, imponiendo su factualidad, y sin que se tenga en consecuencia la tentación de «pegarse» a ella; pero también sin que se sienta la necesidad de «abandonar» esa forma para, desdénando su carácter concreto, reconstruirla sobre otro

2. Cf. Mou Zongsan, *Caixing yu xuanli*, Taiwan, Xuesheng shuju, p. 142.

plano que, separado de ella, sería el de lo ideal (espiritual) y el de lo simbólico —la «gran imagen» no es el símbolo que se despliega en idea—. En consecuencia, ni adherencia ni abandono, pues ambos sacrifican y pierden algo (y China no ha pensado, al contrario que Europa, en la fuerza de tensión y de superación sublime que resulta de la Pérdida): se producirá, pues, liberación en relación con lo concreto pero sin que se tenga que abandonar lo concreto; la des-concretización que se opera por medio del vacío y de la desnaturalización, no conducirá sin embargo a la abstracción. Si se da trascendencia, operativa continuamente a través de la forma, no desemboca en lo Otro, no nos conduce hacia un Ser o hacia una Verdad —no hay conversión—. Así, por el hecho mismo de permanecer concreta, esa imagen no puede significar ni representar lo Espiritual; pero como, a pesar de ser concreta, no se deja fijar en lo concreto, lo produce, liberada, o mejor, *desapegada* de lo espiritual —del mismo modo en que se habla de un *jing* más vaporoso o «quintaesencial»— por su evasividad.

Es posible ver desarrollarse ese razonamiento, de una manera didáctica, a propósito de la pintura (Fang Xun, p. 26). La concepción de los Letrados consiste en que contemplemos una pintura del mismo modo en que se examina un buen caballo, es decir, ajustándose al nivel alcanzado en lo que se refiere al «sentido-intencionalidad» y «la energía vital» (*yiqi*);^d mientras que aquel que no es más que un artesano del pincel se concentrará la mayoría de las veces en lo que constituye las determinaciones concretas y forma anecdóticamente el decorado, desde el látigo para fustigar al animal hasta los pelos de la piel, desde el comedero hasta el forraje, sin prestar atención a la energía (espiritual) que anima al jinete: así, al contemplar durante cierto tiempo semejante pintura, uno se cansa pronto de ella. Ahora bien, «al recurrir a esa imagen del caballo», «yo pienso», afirma el teórico, que: 1) es seguro

que lo que hace que sea un caballo no consiste en absoluto en todos esos atributos concretos como la fusta o el pelaje; y que 2) si se dejan de lado esos atributos concretos, incluido la fusta y el pelaje, no hay ya caballo; en consecuencia, 3) esa energía espiritual que anima al caballo no puede no encontrarse «entre» todos esos atributos concretos —«fusta» y «pelaje»— y pasar a través de ellos: se extrae, y regresaré a este término más adelante, de su *entre* vaciado; del medio de ellos.

2. ¿Acaso una simple preposición contiene más alcance filosófico por el hecho de articular funcionalmente, aunque tan discretamente —piénsese en el empleo que estructura la interrogación de Aristóteles—, que lo que nosotros reconocemos habitualmente como nociones patentadas? Ese «entre» tenue (del «entre el pelaje y la fusta») da que pensar e, incluso, que soñar por su grafía: por encima de los dos batientes cerrados pero no completamente lindantes de la puerta, aparece la luna (convertida en ); posteriormente, la luna será reemplazada por el sol en el seno del mismo sinograma). De acuerdo con el comentario etimológico, en la gran puerta, que debe estar cerrada durante la noche, mientras permanece cerrada, se percibe la claridad de la luna, ya que existe un espaciamiento mediano, entre los dos batientes, que sus rayos atraviesan. Hendidura o fisura, ese vaciamiento interior que deja pasar la luz es también lo que hace el juego y lo que, en el interior mismo de las articulaciones, estructura los seres y las cosas (el célebre *ma* de los japoneses): ése es también el vacío intersticial que subsiste entre las coyunturas del cuerpo del buey y por el cual el Maestro carnicero del *Zhuangzi*³ consigue de un modo tan maravilloso, aunque también totalmente natural (por ser natural), hacer pasar su cuchillo sin encontrar jamás resisten-

3. Capítulo «Yang sheng zhu», edición de Guo Qingfan, p. 119.

cia alguna y, por ende, sin desgaste, sin esfuerzo. Pero ¿cuál es precisamente la naturaleza de ese «entre» que rara vez se alcanza normalmente? Ni propiamente separador, como si expresara la distancia, ni tampoco mediador, a la inversa, como si expresara la relación, ese *entre* que recorre el filo entre las junturas, o por donde se filtra la claridad que emana de los astros, pone en comunicación desde el interior y de par en par, es decir, mantiene ese interior espaciado-atravesado: no ya compacto, cerrado, apretujado, y por tanto saturado-obstruido, sino disponible (el otro significado del sinograma) y, por ese poco de vacante, indefinidamente abierto; es suficiente la más mínima grieta para que se entre-vea la luz. Ese *entre* no es pues el «entre las cosas», que constituye sus relaciones y por consiguiente modifica su valor, y que Braque pretendía pintar para expresar el espacio en su consistencia («Olvidemos las cosas, no consideremos más que las relaciones»),⁴ «lo que está entre la manzana y el plato se pinta también», incluso ese «entre-dos» que es «tan importante como lo que denomina el objeto»; sino que, inmanente a la cosa en sí, es justamente lo que la priva, o mejor, la desadhiere de ese «en sí», la inicia en su ausencia, distiende su concreción y deshace su en-sí: aquello mediante lo que respira, se libera, se irriga y se deja atravesar.

Ni «sin» (ese sin que hace abandonar lo concreto y nos priva de él), ni «en» (ese en que, al contrario, nos pega a lo concreto y nos atasca en él), sino *entre*: es decir, de suerte que permita evolucionar libremente (espiritualmente) a través de lo concreto y mantenerlo comunicando-operando: ese «entre» es la modalidad de lo no-ontológico. Muy tempranamente, los tratados chinos de pintura confirieron un nombre a la virtud de ese *entre* que ensancha la cosa desde el interior y, dejando que pase a través de ella, la mantiene en despliegue. Pero ¿acaso se trata en verdad de

4. Georges Braque, *Le Jour et la Nuit*, París, Callimard, 1952, p. 40.

un nombre? Menos aún define, a lo sumo invoca, sobre un modo que se afirma insuperable, eso que toda la tradición estética china ha descrito a porfía como inanalizable, y por consiguiente in-enseñable, que no se puede alcanzar ni por habilidad ni por adiestramiento, y que sería tan sólo susceptible de una comprensión íntima, por encima de sí, «intuitiva» y silenciosa (cf. Guo Ruoxu, p. 31). De hecho no se trata en efecto de un nombre sino de un binomio que implica así el juego entre sus términos y que permite el paso (*qi-yun*):^c «hálito (energía) – resonancia (consonancia)». Para quien no se canse de explicitar eso que deviene inmediatamente consistente (auto-consistente) en nuestra lengua ontológica (pero ¿no hay que justificar su traducción?), ese «hálito-energía» designa globalmente a la vez, en tanto que término primordial, e incluso primer término posible, aquello de donde proceden los seres y las cosas y aquello que los anima; «resonancia» expresaría la capacidad de penetración del sonido (en relación a *yin*, el sonido producido); o «consonancia» subrayaría la dimensión harmónica (*yun* se glosa a menudo como *he*,^f «armonía»). En la sinología europea, existe el hábito de traducirla por «resonancia espiritual» tomando prestado el término de Kandinsky, ya que a este último es a quien debemos la insistencia sobre la dimensión «interior» –espiritual– que poseen tanto los sonidos, las formas o los colores (pero, desde luego, sin que haya en ese caso Alma o Divinidad hacia donde virar la noción: lo concreto o lo material es refinado por ese espaciamento comunicante del «entre», es «sutilizado», pero sin ser abandonado).

A finales del siglo v, Xie He lo convertirá en un principio que encabezará el arte de pintar, y la crítica ulterior tenderá a destacarlo por encima de los otros cinco que le siguen, es decir, el empleo estructurante del pincel (2), la correspondencia de la figuración con la cosa (3), la aplicación de colores en función de las categorías de las cosas (4), la disposición y el arte de la composición (5) y la

transmisión de modelos antiguos por medio de la copia (6). Desplegado en su totalidad, ese primer principio es: «hálito-resonancia» que confiere «vida y movimiento»; así, a partir de ese efecto de vida y de movimiento desplegados en el seno de la figuración los teóricos propusieron remontar gradualmente hasta el principio inefable del hálito-resonancia que se sitúa en su origen (Fang Xun, p. 16). Pues, se evita convertir ese hálito-resonancia en una substancia o en un principio separado (no pertenece al ser sino a la «función»): «si se ha comprendido lo que son vida y movimiento en la pintura», entonces «el hálito-resonancia se halla por sí mismo», no hay otra esencia que éstos, es su capacidad; y, de la misma manera, en el seno de ese binomio, a partir del hálito (energía) se accederá a eso más impalpable, al límite de lo fenoménico pero que no pertenece ya a lo fenomenal, pues sigue siendo sensible, que es la resonancia-consonancia: «desde el momento en que el hálito-energía se despliega con profusión», todo se desencadena dinámicamente, sin atascarse ni hallar obstáculos, y la «resonancia-consonancia», por sí misma, adquirirá (dará) vida y movimiento en ese «entre». No hay finalmente, por decirlo de algún modo, ningún término más significativo, con mayor capacidad de analizar, de concebir, que ese «entre» del espaciamiento interior y del ensanchamiento.

Al contrario de la tentación de conferir a lo inefable un estatus separado, nos podríamos dejar llevar por la intención de objetivar ese «entre» descosificante y, por ello, revitalizante, en eso que vemos de más volátil y más decantado en las cosas y que figura con mayor facilidad el vacío en el seno del paisaje: así, *en* la «untuosidad de las nubes» (C. K., p. 114). Pero ello implicaría de nuevo caer en una cosificación que sería «risible», puesto que significaría olvidar que aquello que denominamos generalmente «hálito-energía» es, en lo que se refiere a la pintura, tanto la energía del pincel y de la tinta como del color, y

que inspira toda suerte de aire, de porte, de dinamismo: insisto, es en ese «entre», a través de todas esas manifestaciones de impulso y de vitalidad, por muy diversas que éstas sean, y sin que se pueda asignar con mayor precisión, donde se encuentra la resonancia espiritual. «Entre» es el modo de la inasignabilidad (de la evasividad). Aquel que, al contrario, reduzca ese «entre» al blanco de las nubes (incluso si éste lo encarna óptimamente) comenzará a convertirlo en una cosa y con ello perderá su función animante que nunca se muestra completamente asignable-aprehensible.

Es, pues, en virtud de ese «entre» a quien debemos la inseparabilidad de la «forma» concreta y de la dimensión de «espíritu», esos dos términos que han servido a la hora de estructurar el pensamiento estético de China (*xing-shen*;⁵ prefiero traducirlo por «dimensión de espíritu» antes que por «espíritu» con el fin de evitar hipostasiarlo), se encuentran estructuralmente correlacionados como lo están también el vacío y lo pleno en la figuración. Desde los primeros tratados de pintura consagrados al arte del paisaje puede leerse ya que, al estar fundamentalmente «sin extremos» tangibles que le permitan aparecer, el espíritu «se aloja» en las formas («alojarse» en el sentido de una habitación temporal, acogedora, pero sin residir en ella: ese término expresa también a su manera el no-estancamiento; cf. Zong Bing, *L. B.*, p. 583); del mismo modo que, a su vez, «aquello que se enraíza en las formas sensibles», «en el fondo de lo espiritual» (o que «se funde con lo espiritual») le permite emanarⁱ (dicho término significa «licuarse como un metal» y designa igualmente los vapores que se disipan; cf. Wang Wei, *L. B.*, p. 585).⁵ La recomendación dirigida al pintor para mantener la relación recíproca entre esos polos y por

5. En lo que se refiere a la difícil lectura de esta fórmula, cf. Hubert Delahaye, *Les Premières Peintures de paysage en Chine: aspects religieux*, París, École Française d'Extrême-Orient, 1981, p. 118.

medio de la cual se define la pintura es, por tanto, doble: será preciso procurar no encallarse en la «materialidad» ni en la «forma», pero conservándolo todo «al vuelo», «en movimiento», y por tanto atravesado en el interior y en comunicación (Jing Hao, *T.H.L.*, p. 253); al mismo tiempo que, para «transmitir la dimensión de espíritu», se nos dice una y otra vez con insistencia (cf. *C.K.*, p. 66), no es posible hacerlo *sin* «recurrir a la forma», individuada, a la vez singular y tangible.

3. Puesto que opera *entre* esos dos polos, como los del *yin* y del *yang*, que son la forma concreta y la dimensión de espíritu (el despliegue del espíritu es *yang* – la concreción material es *yin*), y que no puede dejarse acaparar por el uno o por el otro sino que debe permanecer abierto a ambos, el pintor deberá proceder alternativamente. Seguirá con ello la gran alternancia del proceso del mundo: en primer lugar, la del día y la noche, con el día haciendo posible la aparición y la noche la desaparición; o la del verano y el invierno, con la vegetación desplegándose con exuberancia o retirándose. Los teóricos chinos lo afirman de un modo lacónico: pintar es a la vez «tomar-entregar» (*qu-yu*).⁵ Así, indicándolo primero en un plano técnico (aunque lo propio de la pintura es precisamente no separar producción y concepción), si la pintura presenta el defecto de ser «tiesa» y de estar grabada como una plancha, es porque, con la muñeca endeble y el pincel entumecido, «no consigue tomar-entregar», de ahí que la forma de las cosas permanezca desesperadamente «plana» y estéril (Guo Ruoxu, p. 34). Si tomar-entregar significa, tal y como se ha traducido a menudo sin ir más allá, «aprehender y trasladar la forma de los objetos»,⁶

6. Guo Ruoxu, *Notas acerca de lo que he visto y he oído en pintura*, traducción francesa de Yolaine Escande, Bruselas, La Leerte volée, 1994, p. 75; por su parte, Alexander C. Soper se contenta con traducir

¿deberíamos entender por tanto que el pintor retiene esa forma en su modelo y la restituye sobre su lienzo? Ello implicaría reintroducir el punto de vista occidental de la representación mimética, que funciona por medio de la transferencia de la forma, cuando en China se abandona la consistencia autónoma de la forma y se disuelve el estatuto ontológico del objeto perceptivo. No, tomar-entregar significa aquí que unas veces «tomo» la forma y la pinto (figurándola) y otras la «entrego», reteniendo mi pincel y dejando el trazo suspendido-evasivo —en blanco: unas veces tomo la forma actualizándola y otras la entrego al fondo indiferenciante-armonizante; unas veces figuro en pleno y otras, vacío—. Pinto y *des*-pinto. Ahora bien, ello sólo es posible efectivamente gracias a que mi muñeca ha adquirido la fuerza necesaria y mi mano se ha vuelto suficientemente atenta, para que puedan pasar sin esfuerzo de uno a lo otro —yendo y viniendo— y las haga alternar naturalmente.

Pintar, explicita un teórico ulterior, exige destacar ese «tomar-entregar», aprehender-dejar (Li Rihua, *L. B.*, p. 131). Si pintar es, con toda certeza, aquello donde se da semejanza de la forma, «pintarla» con el gancho del pincel (el contorno del trazado) y, por consiguiente, consiste en ese carácter «afirmado» y «recortado» del trazo, el completo despliegue del «funcionamiento» operativo en la pintura^k —pues la pintura opera del mismo modo en que lo hace el proceso de las cosas, es decir, sin que la veamos operar en el fondo— exige también una «evolución» libre y desapegada; ésa es la razón de que la pintura valore los efectos de lo diáfano, que permite que se transparenten indefinidamente, o de lo discontinuo, que mantiene en impulso. Y es que, continúa diciendo ese teórico, si se describe con un «pincel recto», esto es, dirigido directamente hacia el

por «give and take», *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Paiting*, American Council of Learned Societies, Washington, 1951, p. 16.

objeto de la figuración, surge entonces inevitablemente ese defecto de un trazado «tieso» y «enmarañado» —compacto, y que ya no deja entre-pasar; ésa es la razón de que yo «entregue»—. Mi pincel, al interrumpirse, contiene implícitamente el sentido-intencionalidad. De esa misma suerte son, por ejemplo, los contornos vacíos en las laderas de la montaña o los árboles a los que se han suprimido las ramas: gracias a ese «entregar», todo se encuentra a medio camino entre lo formal y lo indiferenciado, a la vez presente y ausente, «entre el hay y el no hay».

Si hemos comprendido maduramente —¿y acaso no era preciso tomarse todo el tiempo del mundo para esa maduración?— que ese «despliegue completo», tal y como es requerido en la pintura así como en cualquier proceso de existencia, debe buscarse lejos del llenar y del saturar, y se alcanza «entre» el vacío y lo pleno, «entre» el hay y el no-hay, aún falta por pensar precisamente lo que ello significa, y cómo se justifica, desde el punto de vista de la operación en curso. Pues si, al estar entre los polos de lo formal y de lo informal, pintar es un acto que no cesa de contenerse para afirmarse, o bien de invertirse para cumplirse, a la vez haciéndose y deshaciéndose, esa alternancia que lo pauta resulta tan natural para los chinos como la del día y la noche, o la de la respiración. Tomar-entregar, o pintar-*des*-pintar, es como inspirar-expirar (y si hay «algo» que pinta la pintura china es, desde luego, ese hálito-energía primordial del que procede sin fin el mundo y que lo anima). En ese sentido, tomar-entregar, o aún «dejar» y «retomar», se concibe al modo del gesto en renovación permanente del trazado de la escritura (*C. K.*, p. 317): pues si, ahí donde conviene «retomar», no retiro el pincel y no lo suspendo, para dejar paso al vacío, el mundo pintado se vuelve «saciado y obstruido»; pero si, ahí donde conviene «dejar», no permito que el pincel se mueva y no lo aflojo, entonces ese mundo «no está desarrollado».

«Ni dejar ni pegar», o «ni embridar ni abandonar» (*bu ji bu li*),¹ significará también lo mismo, o, mejor, ha sido concebido en primer lugar en ese mismo sentido (*C. K.*, p. 256). Gran amante de los viajes y de los paisajes, de los ascensos solitarios entre las cimas brumosas, Tang Dai concluye su tratado de pintura con el itinerario de formación del pintor. Pues, cuando se pretende alcanzar los más elevados niveles en el arte de pintar, ya se trate de lo «espiritual» o de lo «desapegado», nada es más importante que haber paseado y contemplado durante gran tiempo: una vez que todas esas «imágenes mentales», que sirven de material, se han concentrado y depurado en el espíritu, de todo ello o, mejor, «de entre ello», desde el momento en que hayamos «penetrado aunque sólo sea un poco en su pintura», tras una amplia maduración, *sponte sua*, se «alcanzará un mundo en transformación»; y, en el seno de ese «ni dejarse subyugar ni abandonar», sin que nos veamos constreñidos por esos materiales acumulados ni renunciemos a ellos, sin que pese por consiguiente la constricción de la referencia pero tampoco hasta el punto de no poder aprovecharla, emanará necesariamente una atmósfera superior, «totalmente diferente», a la vez cautivadora y desencantada.

Que haya una referencia a la obra (que forma lo concreto), pero sin dejarse sujetar sin embargo por esa referencia y eso concreto, sin «atarse» ni dejarse embridar ni subyugar aunque tampoco permitamos «abandonarnos» ni nos exponamos a carecer, es lo propio de la conducta y de la enseñanza del Sabio; no se ata, no se adhiere y no se atasca, pero tampoco se desliga ni se priva, en ello consiste su disponibilidad. El otro gran canon taoísta de la Antigüedad, el *Zhuangzi*, lo plantea de hecho como el ideal de la palabra: que, «sin que nos refiramos, hay referencia», pero, al mismo tiempo, que, «al referirse, no haya referencia»,^m insistente y particular (capítulo 2, p. 94); que las palabras, al mismo tiempo que enuncian, a la vez

sean implícitas y permanezcan abiertas. Pues el Sabio no dice las cosas ni produce conminaciones —hablar es tan vano a la hora de cambiar el mundo (no busca convencer, la persuasión es griega)—. Pero, al no hablar nominalmente, deja pasar mejor, evasivamente —deja entender, entrever, y nos lleva a buscar—; y, si evita dar lecciones, se percibe sin embargo la incitación indefinida tanto en su más mínimo discurso como en sus silencios, en el *entre* abierto por la estela de su conducta. De acuerdo con las condiciones de una distancia alusiva que ya he descrito en el contexto del lenguaje literario,⁷ se da una distancia, puesto que no se deja «atar» por el objeto de un decir y porque se separa de lo que la referencia tiene de demasiado directo y, por consiguiente, de demasiado pesado, a la vez de humillante y de limitante; al mismo tiempo que se da una constante alusividad, en tanto que capacidad, jamás agotada, procedente de lo que esas palabras, que no «abandonan» pero que tampoco cesan, al contrario, de girarse «hacia» y de «jugar» (a la vez *ad-* y *-lusio*), no deja de estar impregnado de lo que nunca puede ser circunscrito, colocado ahí delante y designado-asignado.

La pintura china, al igual que la nuestra, posee sus temas bien tipificados, tanto más por cuanto es materia de concursos, pero no pinta el sujeto. No pinta el sujeto pero esa distancia impuesta en relación al sujeto permite tener acceso más íntimamente: indefinidamente; nunca acaba de girarse hacia él, y, por esa misma distancia, de estar en disposición de aproximarse a él (ese «sujeto» no es ya un objeto, ni siquiera únicamente un motivo, sino que nos engloba por todas partes y, según afirman los chinos, deviene un «mundo», *jing*). Si, por ejemplo, se plantea pintar el tema, clásico, del «hombre de bien que halla su felicidad en la montaña», se evitará pintar un anciano sentado en el

7. Cf. *Le Détour et l'Accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, capítulo 15.

borde de la cima, en una pose contemplativa, con el mentón apoyado en la mano (o, de forma simétrica, sobre el tema del «hombre de sapiencia que encuentra su felicidad en el agua», se evitará pintar a un anciano que aguza su oído hacia el abismo donde se precipita el agua; cf. Guo Xi, p. 17): ello resultaría excesivamente descriptivo en la medida en que estaría fijado al sujeto y no dejaría un campo suficientemente amplio para considerarlo, ni deseo de profundizar en ello (lo cual no es ya «el» sujeto). En su momento propusimos como sujeto de pintura esos dos versos que evocan la primavera:

Verde tierno en la punta de las ramas: enrojecido a
[penas,
Para conmover a los hombres, el paisaje primaveral:
[fino hay necesidad de mucho más!

Todos los pintores del momento, en tanto que artesanos concienzudos, habían competido por figurar la vegetación que comienza a vestirse de colores primaverales, pero ninguno de ellos lo había logrado cuando uno de ellos comenzó a pintar en un pabellón perdido en la lejanía, en un lugar escarpado, apareciendo-despareciendo bajo el verdor de los álamos, a una Dama ladeada hacia la balaustrada... Y todos esos «artesanos de la pintura», se nos informa, «se inclinaron» de inmediato (*L. B.*, p. 85).

4. ¿Será que, por una carencia teórica y la dificultad de aprehender el estatus en adelante incierto de la obra, ya no tenemos más remedio, en la actualidad, que acogernos a ese vibrato imaginativo, refugiarnos en eso que no es más que un roce de la presencia, bautizando la obra de «traza»? Se ha usado y abusado siempre tanto de ese término en el discurso contemporáneo, especialmente en el estético, que podría dudar de querer ocuparme de ese hecho, capital sin embargo, que se desvela lógicamente ante

nosotros: «traza» (*ji*)⁸ sirve comúnmente para expresar la obra pictórica en chino. Al mismo tiempo que el espíritu «se aloja en las formas», la coherencia «penetra las sombras y las trazas», afirma Zong Bing (siglo IV): con las «trazas» manifestadas por la conducta y la enseñanza de Confucio o de Buda, y que conducen a meditar «aquello por lo cual hay traza», esto es, la naturaleza interior de la sabiduría, pasamos ya, desde ese primer tratado sobre el arte de pintar, a las «trazas» que constituyen la pintura. «Trazas auténticas de Guan Tong, he visto una veintena», dirá Mi Fu en sus *Cuadernos de un conocedor* con la intención de expresar que ha contemplado veinte de sus pinturas (*S. H. L.*, p. 146). Y es que «los pintores del pasado ya no están erguidos, pero las trazas de sus manos subsisten» (Fang Xun, p. 20).

A decir verdad, la denominación se hizo tan común que no creo que ni siquiera se haya pensado alguna vez en examinarla. En efecto, en China no se tomaron la molestia de determinar «de qué» es traza la pintura, o «hacia qué» nos encamina la traza, o qué transcendencia solicita, o qué presencia revela. La traza no se desprecia porque no se la considere más que «sombra», o «imagen», que requiera ser abandonada precipitadamente para llegar por fin a la verdad de la que no es sino una débil apariencia: de esa materialidad sensible que es el cuerpo de la traza (*ichnos*), debo desviarme «cerrando los ojos» para huir hacia el santuario del Espíritu y su belleza invisible (Plotino).⁸ Ni tampoco se valoriza, a la inversa, porque sea la semilla que, a partir de esa presencia mínima —seminal— que no pide más que florecer, como la semilla de la Providencia que perciben los estoicos, a título de trazas, en la mínima parcela de ser y que remite a la integralidad del Todo divino; o que, a su vez, Orígenes convierte en estatuto de la letra propia a los textos sagrados y que contie-

8. Plotino, *Eneidas*, I, 6 (8).

nen como tales «las trazas de la sabiduría» que los inspira.⁹ De un modo u otro, lo que nos ha fascinado en el pensamiento de la traza, en Occidente, es que parece significar ostensiblemente todo dejando enigmáticamente lo significado en suspenso: nos conduce hacia una Presencia que nos invita, pero sin divulgarla; o hacia un sentido que reclama y suscita nuestra indagación, y tensa nuestro deseo, pero sin revelarse aún.

China no está frecuentada por ese Dios oculto; no está interesada en descifrar la Promesa ni se ha inquietado por la Falta. Se ha mantenido indiferente a esa hermenéutica de la traza y la concibe más bien de acuerdo con su pura fenomenalidad, en su modo de aparecer, y, en consecuencia, en términos de presencia-ausencia. Es más, si hasta el momento no he leído ningún comentario, en China, que justifique que la obra pictórica (lo trazado por la escritura) se sostenga por una traza, ello se debe a que esa denominación se basa en todo lo que acaba de decirse y que la traza, en sí, recapitula: la traza se sitúa precisamente *entre* el «hay» y el «no hay»; su estatus es el de lo actualizado, pero de un actualizado al que uno deja de adherirse; o el de lo atravesado pero al que no está «pegado»; de lo «soltado» (desplegado), pero inmediatamente «retomado»; o el de lo destacado, visible, que resalta incluso lo visible, pero no por ello menos evanescente y, por ende, no-impositivo. Está presente pero atravesada de ausencia, y si es signo de algo lo es de partida: a la vez vacía y plena, concretamente formada al mismo tiempo que evasiva, tangible al mismo tiempo que elusiva.

Hay trazas que certifican que hay entre ellas, a través de ellas, «paso» y travesía. Pero al ser tangible al mismo tiempo que elusiva, esa traza es ambivalente (como en el pensamiento griego) y se invoca, a lo largo de la literatura crítica, unas veces como defecto y otras como cualidad; y, como

9. Orígenes, *Filocalia*, 2, 4.

porta en sí el éxito o el fracaso de la pintura, su ambigüedad debe ser precisada. Puesto que la traza no debe pensarse desde el punto de vista del sentido, oscilando entre su estatuto de sombra, como pérdida ontológica, y eso que porta en sí la esperanza de la simiente, sino que debe ser concebida de acuerdo con la fenomenalidad que le es propia, el destino de la traza, que implica también la de la pintura, dependerá de su carácter envasado, embutido, inerte o, a la inversa, animado, destrabado, alerta. Resulta opaca o atravesada, obstruyente o comunicante; o bien es tan sólo un residuo, madurado en su concreción, o bien por su discreción apunta a su superación: puede ser tanto aquello en lo que vierte la forma, cosificándose, como aquello a lo que la forma aspira vaciándose. O bien permanece como traza, haciéndose mancha; o bien eso trazado, aunque suprimido, no es más que traza: traza-sedimento o traza-espaciamiento (comunicante), traza mancillante o traza esbozo. Pues, si lo sensible y lo material se imponen sobre la forma, nos quedamos pegados y «adheridos» en su traza (Fang Xun, p. 69), y en tanto que traza-estancamiento se vuelve atolladero (*hen*° connota *ji*). Al contrario, «quien es hábil en pasar no deja huellas de rueda», sostiene el *Laozi* (§ 27); del mismo modo, la excelencia de la pintura debe buscarse en el sentido-intencionalidad que pasa a través y le confiere su vitalidad y no ya en la huella inerte dejada sobre el papel (*C. K.*, p. 271 o Fang Xun, p. 13). Más precisamente, esto es, técnicamente, esa traza corre el riesgo de convertirse en traza de torpeza, puesta sobre el papel por un pincel grueso que deja ver los remordimientos o el esfuerzo (en oposición a la «punta oculta» que permite un trazado disipado y sin corrimientos; cf. por ejemplo Jing Hao, *T. H. L.*, p. 257 y la excelente nota de Pierre Ryckmans, p. 119). En ese sentido, la traza deviene el desecho de la forma:* «La resonan-

* He aquí la misma concepción negativa de la traza opuesta a la *sprezzatura* en nuestros pintores clásicos: «Incluso los pintores que pin-

cia espiritual consiste en establecer formas ocultando las trazas» (Jing Hao, *ibid.*, p. 252) o si el pintor, se puede leer en el *Shitao* (capítulo 16), «es receptivo a las cosas de suerte que carece de forma», «ordena las cosas de suerte que carece de traza». La ausencia de trazas expresa por tanto el éxito espontáneo del trazado pictórico: «Cuando la pintura alcanza la fase en que ya no hay trazas de pincel, es como si sobre el papel se diera naturalmente esa pintura» o «como si, sobre el papel, naturalmente se produjera esa pintura» (C. K., p. 498).

En oposición a ese trazo-depósito, donde se encalla el pincel, encontramos la traza alusiva, sucinta y como si se hubiera lanzado de manera negligente sin tener que entorpecerse y detenerse en una materialidad de la forma. «En la alta Antigüedad (lo cual es una forma convencional de referirse al antes de la degeneración de la pintura), los trazos eran simples», es decir sumarios y restringidos, del orden del «sonido reducido», al mismo tiempo que el sentido-intencionalidad era a la vez sosegado y desligado (Zhang Yanyuan, p. 139). En eso consiste precisamente, al revés que el trazo atolladero, «el trazo auténtico» (*zhenji*), decantado, «quintaesencial» (*jing*),^p «que tiene el valor de firma» del espíritu: «Lo que tiene fundamentalmente su origen en el espíritu adviene por medio del pensamiento en formas-trazas» y, «esas trazas que concuerdan con el espíritu se denominan la firma» del pintor (Guo Ruoxu, p. 32).

Lejos de ser el lugar significante de una búsqueda que conduce a la revelación, la traza en la que debe consistir la pintura en China consiste en el lugar fenoménico de una transformación: «El mundo y yo mismo coincidi-

taban en un ritmo sosegado, en especial Tiziano, completan sus cuadros con algunas pinceladas bruscas sobre las partes luminosas y sombrías, tratando de conferir una impresión de viveza alegre que borre las trazas del paciente esfuerzo de la pintura» (Marco Boschini, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia*, editado por A. M. Zanetti, Venecia, 1733, p. 11).

mos en espíritu y las trazas se transforman», sostiene el *Shitao*. Desde el momento en que se da una interacción fecunda entre yo y el mundo, las trazas pasan de ser sedimentos para convertirse en signos de paso y de animación. En efecto, se da una *trans*-formación, puesto que se puede adherir y pegar a la forma, y por cuanto esa forma se encuentra atravesada por el fondo de lo invisible que, al desplegarse, la tensa, la promueve y la conduce más lejos; pero tampoco podemos dejar el dominio de la forma, y en eso consiste el realismo inherente a la pintura, ya que, sin forma, nada podría advenir, porque pintar significa siempre «disponer formas». O, en el caso de que se «deje» la forma, será para alcanzar mejor el poder de «semejanza» de la forma, si bien esa semejanza es entonces la propia del espíritu.

VIII

ABANDONAR LA FORMA PARA ALCANZAR LA SEMEJANZA

1. El comparatista entusiasta de las similitudes no podría imaginar una concordancia más completa. Pues, tal y como nos relata Plinio, si es cierto que no conocemos ningún motivo más recurrente en la literatura pictórica europea, convertido en un tópico, que el de los racimos de uva de Zeuxis, tan primorosamente reproducidos por el pincel del pintor que hasta «los pájaros revoloteaban a su alrededor» para picotearlos, hallamos la misma anécdota del lado chino, expresada casi en los mismos términos, sin que podamos sospechar influencia alguna: Huang Quan habría pintado con tanta perfección unos faisanes salvajes en la sala del palacio de Shu que un águila creyó ver aves de verdad y trató de atraparlos por el cuello...

La semejanza resulta tan convincente que acaba imponiendo la ilusión de lo verdadero, se trata de «engaños que persuaden a los ojos», como se ha llegado a decir de la pintura clásica en Europa, e incluso las aves se dejan embaucar por ellos. Esa verdad-semejanza en el sentido fuerte del término, el de una «verosimilitud», ¿acaso no es en realidad la primera exigencia que se asigna a todo arte de pintar, por la cual pintar supone la dificultad que se espera de un arte, por lo que la pintura acaba progresando, tal y como Plinio describe en su historia, y que, en consecuencia, hallamos naturalmente por doquier en los inicios de la pintura? Desde luego, cuando, en la Antigüedad, el

monarca de Qi pregunta a un pintor qué es lo más difícil de pintar —y ese breve diálogo constituye uno de los testimonios más antiguos que poseemos en China acerca de las concepciones pictóricas—, su huésped le responde que son los perros y los caballos, ya que se trata de objetos que, por tenerlos ante nuestros ojos ordinariamente, el hombre «conoce bien» y que por tanto no es posible hacerlos completamente «parecidos; mientras que los fantasmas y los espíritus, “al carecer de forma” y al no presentarse ante nuestros ojos, constituyen en consecuencia lo más fácil» (Han Fei, siglo III a.n.e., *L. B.*, p. 4). De entre las definiciones de la pintura comúnmente procuradas de acuerdo con los primeros diccionarios chinos, pintar se glosa lacónicamente como «[producir] semejanza» y como «dar forma» (cf. Zhang Yanyuan, p. 2); y los primeros teóricos chinos de la pintura evocan su enojo ante el hecho de que «la semejanza no sea idónea» (Zong Bing, siglos IV-V) o hablan de su intención de «copiar» y de «imitar» (*ni, fang, xiang*;^a cf. Wang Wei, siglo V).

Ha llegado por tanto el momento de comenzar a estudiar más de cerca aquello en torno a lo cual, arrastrados por la elaboración de las coherencias taoístas, hemos estado girando y que se encuentra en el núcleo de esa reflexión, en el centro de este ensayo: ¿por qué China no ha desarrollado una teoría de la representación mimética, como lo hiciera Grecia, para servir de apoyo a su concepción del arte? Y es que cuando en Grecia la noción de representación mimética abandona la perspectiva metafísica de una pérdida ontológica, de la idea de cama a la cama pintada pasando por la cama fabricada, y la *mímesis* comienza a servir como concepto descriptivo de la actividad creadora, como en las primeras páginas de la *Poética* de Aristóteles donde la pintura sirve de modelo a la teoría de la imitación,¹ se plantea en primer lugar que el hom-

1. Aristóteles, *Poética*, 48 b; cf. también *Retórica*, I, 1371 b 4.

bre se diferencia del resto de los animales en la medida en que es el que tiene una «mayor inclinación por imitar», y porque esa tendencia forma parte de su naturaleza y responde tanto a su deseo como a su gusto por aprender. Aristóteles lo «plantea», pero no ya como una «tesis» sino, antes bien, como una primera constatación ante la que no podemos retroceder más y que sería vano pretender justificar. Bajo la perspectiva de la producción mimética, pintar consiste en dar cuenta de la «forma propia» disociándola de la materia a la que se encuentra ligada en la naturaleza, manifestando así la causa formal del objeto, elevándose de lo particular a lo general (ése es el significado del verbo *ap-eikazein*: extraer la imagen de, formarla siguiendo un modelo). Dado que su fin radica en la constitución de esencias, pintar será una operación intelectual rigurosa, de vocación filosófica. En cuanto al placer que procura la representación mimética, se trata de un placer igualmente intelectual que responde a la relación de la forma creada por la representación de un objeto natural que se conoce de antemano (puesto que se entiende que la pintura debe ser la réplica exacta de ese objeto): al reconocer ese objeto en la pintura, a la vez me «asombro» y «comprendo», la identificación del modelo a partir de su representación descansa sobre un «razonamiento», *syillogismos*, que tiene que ver con lo que es la cosa en sí y que concluye, en mi alma, con un «¡vaya, es eso!». ¿Acaso no disponemos como prueba —y el argumento de Aristóteles se retomará sin cesar desde entonces para justificar el arte de pintar— del hecho incontestable de que obtenemos placer al contemplar las imágenes más elaboradas de las cosas cuya visión nos resulta tan penosa en la realidad, como las formas de animales perfectamente innobles o de cadáveres?

La representación mimética en la que consiste el arte de pintar se concibe como una transposición duplicadora, o como una duplicación transposicionadora, que tiene

como fin una promoción de la esencia sobre esa escena miniaturizada del arte que es el cuadro; dicho de otro modo, la pintura es una actividad reflexiva, en el sentido propio antes que figurado, y su reflexión resulta esclarecedora, de ahí que se experimente un placer teórico. Aristóteles lo *plantea*, en todo caso, como lo propio de la pintura y como si no pudiéramos sospechar de esa articulación mimética que opera el desdoblamiento esclarecedor y que muestra por medio de un pliegue estructurante la cultura griega en su conjunto, aunque a la vez —y a su pesar— se muestre también como algo particular. Consideramos que representar miméticamente algo remite, en Grecia, a la actividad del teatro, que se halla en el núcleo mismo de la Ciudad; ahora bien, resulta sintomático que la China antigua haya ignorado completamente la posibilidad de una representación escénica (la «ópera» aparece tardíamente en la civilización china y es, en gran parte, de origen extranjero). Y, en la China antigua, en cuanto a la representación misma del advenimiento de un poder figurador del hombre, se dice simplemente, en las fórmulas lacónicas del antiguo *Clásico del cambio*, *Yijing*, que hallaremos invocadas al comienzo de los tratados de pintura, que el Sabio, al dirigir su mirada hacia los aspectos misteriosos del mundo y al meditar sobre el modo en que deben ser «caracterizados en las formas», de manera tangible, «figuró [simbólicamente] los seres y sus modos de adecuación»;^b de ahí resultaron, a partir de una oposición entre trazos enteros y quebrados (— y - -), por medio de su combinación, las figuras diagramáticas que sirven para dar cuenta del desarrollo de las transformaciones en curso en el mundo y que se encuentran, por su trazado, tanto en el origen de la pintura como de la escritura («Xici», I, 8; cf. Guo Ruoxu, p. 12): en ese proceso de esquematización, no vemos que opere ninguna transferencia de la forma propia del objeto disociada de su materia, aquello precisamente en lo que, de acuerdo con Aristóteles, consistía el proceso de re-

presentación mimética; China no ha pensado nunca la contemplación de imágenes como una operación —y un placer— de reconocimiento: la figuración no pretende fijar esencias sino registrar más bien un juego de energías en interacción continua cuya coherencia desvela e indica cómo emplear.

La incidencia se prolonga indefinidamente, y lo que al comienzo bordeamos como una discreta línea de división culmina en una oposición nítida, incluso en una inversión general. Mientras Aristóteles insiste en el carácter propiamente humano del poder de representación (el hombre es «el más mimético» de entre los animales), los pensadores chinos se las ingeniaron para, a la inversa, derivar el poder figurador del hombre de la capacidad figurativa en curso en el mundo y que el hombre no haría sino relevar: esos trazos humanos proceden de trazos anteriores aparecidos a modo de presagio, incrustados en oro o en jade, expuestos en la piel de las tortugas y en el dorso de dragones (cf. Zhang Yanyuan, p. 1). Ya se trate de rendir cuentas de la literatura, o de la escritura, o de la pintura, a cada ocasión se invocan las mismas protofiguraciones surgidas de los arroyos y los ríos, e impulsadas por los elementos del universo; son éstas las que descubrieron los primeros Sabios en el alba de la civilización y las que sirvieron de mediación ante un mundo humano cuyo alcance es preciso explicitar apropiándose de ellas y codificándolas. Las figuraciones humanas se inscriben, en consecuencia, en una genealogía que las vincula con todo un mundo de potencias que las sobrepasan, del mismo modo en que, a su vez, éste se apropia de ellas. Como la operación de representación implica desligarse previamente de «eso» que imitamos, antes que remitirse a ello erigiéndolo en posición de objeto, se sigue de ello que el pintor chino no pretende en ningún caso representar;² se

2. He tratado esta cuestión en mi ensayo anterior *La Valeur allusive*, capítulo 1, «L'œuvre et l'univers: imitation ou déploiement».

propone, no ya disociarse de la naturaleza para instaurarla ante sí sino, al contrario, reactivar mediante la pintura su vínculo de dependencia originaria respecto a ella. Pues, como Aristóteles, el teórico chino establece la fundación de la vocación de la pintura en algo «natural»; pero, mientras que en Aristóteles se trata de una tendencia innata en el hombre que se manifiesta desde su más temprana infancia y lo define propiamente, esa inmanencia de la que la pintura extrae su origen es, en China, la que opera en el seno del gran Proceso del mundo, que desborda al hombre hasta lo «insondable», y en la que la actividad humana se encuentra implicada.

Si Aristóteles piensa el fin de la representación mimética en términos a la vez de placer y de aprendizaje, ambos justificados por el puro deseo de conocer —«deseo» griego por excelencia (que funda la filosofía)—, China concibe y justifica de un modo radicalmente distinto el poder de las imágenes. Varias sartas de anécdotas sirven de ilustraciones para demostrar que las imágenes en tanto que emblemas poseen un poder de realización que, como ellas, es de naturaleza fenoménica; al participar en el juego de fuerzas que operan en el mundo y las encarnan en sus figuraciones, influyen naturalmente sobre el curso de las cosas y de los eventos: al modo de un virtuoso vasallo durante la caída de una dinastía corrupta, se lleva consigo las figuraciones ancestrales para asentar la autoridad de un nuevo príncipe; y tal príncipe, por el hecho de haber adquirido esas imágenes tutelares, prevalecerá sobre sus rivales y accederá al trono (Zhang Yanyuan, pp. 3-4). Al condensarse en ellas fuerzas que, de otro modo, permanecerían difusas, y al encarnar, por ese solo hecho, una coherencia harmónica, esas imágenes son portadoras de un efecto de regulación generador de orden y detentan un poder, incluido el político; del mismo modo, al transmitir de generación en generación el retrato de los hombres virtuosos, se dirá constantemente (sin que ninguno de los

dos se desligue del otro) que continúan «haciendo que exista» la moralidad y que poseen un valor de advertencia (cf. también Guo Ruoxu, p. 12): en China, en el principio de la imagen, se halla, por tanto, no ya lo que sería su capacidad a la vez representativa y cognitiva, sino una eficacia.

2. ¿Acaso estamos en disposición de calibrar todo lo que, a través de ese mero desvío de la *mímesis* ha sido, en nuestro fundamento teórico, y en primer lugar en lo que se refiere a la representación, tan discretamente aunque tan esencialmente convulsionado? O, dicho de otro modo, cuando hablo de calibrar me refiero a la imaginación teórica; tanto el principio de esa división parece global y, por su incidencia, el efecto se ve diseminado indefinidamente. Al menos comienza a aclararse, en el seno de lo que se denomina genéricamente (y quizás abusivamente) pintura, por qué las tradiciones de China y de Europa conocieron, en lo que se refiere a la semejanza, desarrollos y, por ende, destinos tan dispares. Pues, siguiendo su concepción de un transposición duplicadora con vistas a la promoción de una esencia, el mundo grecolatino, y después la Europa del Renacimiento, llevaron cada vez más lejos la exigencia de la semejanza —pasión jamás satisfecha e incluso propiamente insatisfacible—, dispuesta a que el objeto de esa semejanza sea, no ya la de una naturaleza literalmente imitada, sino la de una naturaleza «escogida» y el arte supera entonces la naturaleza (la otra anécdota es la de Zeuxis tomando de las vírgenes de Crotón lo que cada una de ellas tenía de más perfecto para realizar su síntesis en el canon de la belleza); dispuesta incluso a que, por un retorno al neo-plotinismo, el objeto imitado no sea ya un objeto de experiencia sino la idea —interior, inmaterial— que el alma contempla en su espejo y cuya fuente se encuentra en Dios (en el caso de Lomazzo). Pues, de un modo general, bajo el reino del principio *Ut*

pictura poesis, «es más loable la pintura que en mayor grado se conforma a la cosa imitada» (Leonardo)³ o del axioma «se encuentra tan sometido a la naturaleza y la imita con tanta fidelidad...», expresado por Vasari de Giorgione (cuánta paciencia, aunque iluminada por la genialidad, han destinado los pintores europeos, cuántas esperanzas, cuántos temores han invertido para alcanzar esa anhelada conformidad con el objeto), esa imitación es, según otro vaivén clásico, exacta e incluso científica, la de la naturaleza o la del Bien ideal... Pues el objeto de esa búsqueda obstinada no es nada más que el «en sí» verdadero en donde se pone en juego, con la pintura como telón de fondo, el estatus de la verdad.

Al revés —y es aquí cuando la diferencia se acusa más hasta convertirse en lo contrario de ese cara a cara con el objeto—, al fundarse sobre el estatus de una imagen-fenómeno concebido como condensación energética y convocatoria de potencias, la tradición china se distanció muy tempranamente de la exigencia de semejanza, entendida como semejanza de la forma: ¿acaso no habrá en ello una ramificación particular a partir del tronco común de la pintura, o hasta qué punto la pintura no se ve desbordada por ella en lo que se refiere a su dominio (o, peor aún, deportada en cuanto a su lógica)? Ese distanciamiento anticiparía a su manera el desarraigo fecundo que se produce en la actualidad. Pues, si he tomado la precaución de indicar la inquietud por la semejanza, opuesta a la torpeza, que se percibe aún en los primeros teóricos chinos de la pintura, entre los siglos IV-V, no es menos cierto que ésta se encuentra ya superada por la idea de una «trascendencia espiritual» —lo traduzco literalmente (*shen-chao*)—^c que por sí misma permite alcanzar el principio fundamen-

3. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, § 405; sobre esta cuestión véanse los estudios clásicos de Erwin Panofsky, *Idea*, y R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, capítulo I, «La imitación».

tal de las cosas y «desplegar» el hálito-energía diseminado en el mundo (Zong Bing, *L. B.*, p. 583); o si, con el «mero apéndice» de su pincel, el pintor está en disposición de «imitar», lo que imita por medio de esa conducta es en realidad el «ser constitutivo del Gran vacío»^d —el no-objeto por excelencia (Wang Wei, siglo V, *L. B.*, p. 585)—. O, más aún, si he comenzado por citar, con el fin de contrastarla con la de Zeuxis, la anécdota del águila y los faisanes, resultaría ilusorio ver en esta última un *topos* de la literatura pictórica china como lo fue el otro caso, en Europa, durante todo el período clásico: e incluso si ese pintor es quien hizo carrera en la Corte, la crítica letrada lo prefirió a su rival (Xu Xi), que al pintar casi sin colores y de un modo aparentemente desdeñoso, lograba imponerse en cuanto a «resonancia espiritual» —nos encontramos por fin con ese término—, que se juzga infinitamente superior (cf. Shen Gua, *S. H. L.*, p. 236).

De hecho, por muy evidente que pueda parecer a primera vista el paralelismo del que he partido, éste no deja de contener equívocos e incluso deja también presagiar ese distanciamiento. Pues, en la retahíla de anécdotas enumeradas por Plinio a la hora de señalar el progreso de la pintura en la vía de la perfección por imitación, ya se trate de pájaros engañados por los racimos de uva o anteriormente otras aves —cuervos— que tratan de posarse sobre techumbres bien imitadas, incluso del propio Zeuxis estupefacto por la perfección en la representación de un cortinaje que espera ser descorrido, el objeto de semejanza es siempre algo inerte —un puro objeto—; mientras que aquello cuya semejanza supo captar Huang Quan es propiamente la vida: el águila pretende capturar los faisanes por el cuello debido a que los percibe animados. Así, la exigencia de semejanza que hemos visto planteada en uno de los primeros teóricos chinos, en el contexto de los Seis principios fundamentales de la pintura (Xie He, finales del siglo V, comienzo del siglo VI), no debe prestarse a

confusión con eso que nosotros esperamos normalmente de la semejanza en el interior de la tradición clásica europea. El propio orden clasificatorio lo afirma: ese principio de semejanza no interviene más que en tercera posición, tras la resonancia espiritual (que domina sobre el resto) y la estructuración interna de la imagen debido al empleo vigoroso del pincel (y precediendo solamente a los requisitos de la coloración y de la disposición, así como la copia de los antiguos Maestros). A partir de esa primera lista de principios, en una época muy temprana ya, su lugar no se considera prioritario. Además, resulta conveniente no dejar que se inmovilice y se fije la correspondencia que ese principio provoca al desdeñar su dimensión de impulso: «respondiendo a los seres, figurar las formas».^e Creo que esa co-respondencia debe entenderse precisamente en el sentido de «responder» (significado de *ying*), es decir, en su movimiento de recepción-inclusión, que no se deja reducir al producto puramente resultativo de una conformidad. Más que de la imitación de un objeto exterior instituido como modelo, y considerado únicamente desde un punto de vista perceptivo, se trata de un poder de figuración que sale al encuentro de la solicitud que emana de los seres y las cosas, y que coincide con éstos en la aspiración interior que los hace existir, conduciéndolos a su despliegue: exactamente del mismo modo en que el Sabio del *Zhuangzi* sabe «responder» a los seres (capítulo 22, p. 741), porque no ha tomado partido por ninguno, y los acompaña en su desarrollo coincidiendo en cada ocasión con su perspectiva individual, la que emana de su naturaleza, y «sin que se produzca la intervención de reglas».* Ese acto de «responder» no es

* ¿Acaso no es precisamente lo que Matisse comprende cuando comienza por distinguir las «dos maneras de describir un árbol»? Ya sea «por medio del dibujo de imitación tal y como lo aprendemos en las escuelas de dibujo europeas» o a la «oriental»: «Me han contado que

meticuloso, sino que se produce en un movimiento de adhesión espontáneo (siguiendo lo que *sponte sua* atraviesa el proceso del mundo); no es un canon impuesto por las cosas, sino que procede de la maduración de una connivencia y surge del rechazo; en definitiva, esa «correspondencia» no es exterior, menos aún normativa, sino que constituye al mismo tiempo lo más íntimo, puesto que se nutre de una asimilación silenciosa, y lo más reactivo.

En los comentarios que se sucederán posteriormente en torno a esos Seis principios, la superación de la semejanza se invoca cada vez con mayor frecuencia (cf. Zhang Yanyuan, siglo IX, p. 13). Si las grandes obras del pasado llegaron a «transmitir» la semejanza de la forma, nos dice el primer gran historiador de la pintura china, sin embargo es «más allá de la semejanza formal» donde debemos «buscar la razón de la pintura»^f (mientras que, por oposición, en la pintura contemporánea, entendida en China por convención retórica como el tiempo de la degeneración, «la resonancia espiritual no nace»). Resulta, pues, que la semejanza formal no debe ser perseguida como tal ni planteada como fin, sino que debe derivar del proceso pictórico a título de consecuencia: si a partir de la «resonancia espiritual» se parte en busca de la razón de la pintura, la «semejanza formal», entonces ésta se encuentra «entre», de acuerdo con el sentido fuerte del término —se despliega *a través*—. Por consiguiente, deberá trazarse una distinción entre los simples objetos inanimados, y como tales sin pregnancia alguna (edificios, carros, utensilios, etcétera, cuya imitación no plantea ningún problema) y lo que, por otro lado, al estar dotado de espíritu y anima-

los profesores chinos decían a sus estudiantes: “Cuando dibujéis un árbol, tened la sensación de ascender junto a él cuando comenzáis desde abajo”» («Carta a André Rouveyre acerca del dibujo del árbol», *Écrits et propos sur l'art*, op. cit., pp. 166-167).

ción, «exige la resonancia espiritual para encontrar su plenitud»: si la resonancia espiritual no se expande por doquier, «desplegaremos en vano la semejanza de la forma». Así, «mientras que la muchedumbre se afana en la semejanza», pone el historiador en boca del gran pintor Wu Daozi, «yo, me desentiendo de tales vulgaridades» (*ibid.*, p. 24). O, tal y como evocará otro gran pintor algo posterior (Jing Hao, inicio del siglo X), tal semejanza no puede ser más que una semejanza débil, de «bricolaje» y rudimentaria,^g ya que, al alcanzar la forma, abandona en ella, como un envoltorio vacío de su contenido, el hálito-energía que la colma y la hace vibrar (*T. H. L.*, p. 251).

¿Cuáles serían entonces las condiciones de posibilidad de una semejanza efectiva, y no ya exterior y superficial, que sólo contempla la «flor» (como sostiene Jing Hao) y es simplemente anecdótica? Deberá, desde luego, integrar en ella todo lo que sabemos de la «gran imagen»: no hay profundización de la capacidad de semejanza en el seno de la figuración más que por semejanza integral con el «gran *tao*»,^h es decir, en su composibilidad harmónica, cuando esa figuración se des-individualiza suficientemente como para que se manifieste, en su fondo, el Fondo indiferenciado-harmonizador del que procede. Esa «semejanza integral» mediante «la mella de lo agudo», el «desenmarañamiento de lo enredado», el «temple de lo luminoso» o la «confusión con el polvo», de acuerdo con las fórmulas igualadoras del *Laozi* (§ 4), será pues una semejanza por medio de la no-semejanza anecdótica y particular. Al vaciarse el trazo y al volverse evasiva la figuración, la auténtica semejanza consiste en esa alusión a la dimensión invisible que atraviesa la particularidad concreta. De acuerdo con el poema «De la caracterización tangible», inspirado explícitamente en las fórmulas del *Laozi* (Sikong Tu, *Shipin*, poema 20), por muy diversos que sean los fenómenos evocados por las imágenes, ya se trate del movimiento del viento y las nubes, del espíritu

que emana de las flores, de la renovación permanente de las olas o del encadenamiento sin fin de las cumbres, no serán semejantes en su descripción, es decir, en su emanación-transformación continua, más que si permiten percibir a través de ellos la dimensión de hálito y de espíritu que hace que sus formas varíen y se renueven indefinidamente; así, es precisamente al «abandonar la forma» y al liberarse de su obligación, concluye lógicamente ese poema, como «se obtiene la semejanza».¹

3. Conviene retomar en este punto aquello que las primeras formulaciones acerca de la pintura habían aceptado quizás algo precipitadamente: que, mientras que los perros y los caballos son «lo más difícil de pintar», puesto que conocemos su forma y la semejanza de la forma resulta difícil de alcanzar, los fantasmas y los espíritus «son fáciles» puesto que jamás los hemos visto. Ese mundo de lo invisible y de las potencias oscuras, presa tanto de las «transformaciones incesantes» como de las «irrupciones repentinas», y que nos conduce al límite de lo extraño y lo fantástico, que, tras haber suscitado nuestro terror, provoca una contemplación «plácida y pausada» y que no puede ser aprehendida en sus infinitas modificaciones más que por medio de un «pincel simple» y «una concepción suficiente», ¿no es acaso «tan difícil de figurar»? (Ouyang Xiu, siglo XI, *L. B.*, p. 42).

Durante más de mil años, esa noción de espíritu y de potencia demoníaca ha sido pensada, intelectualizada, depurada. Se ha convertido en esa dimensión fundamental de lo invisible y de lo espiritual —importa poco el nombre que utilicemos—, con la que se evalúa el valor de la pintura y lo que ésta tiene vocación de «semejar». Así se impone como fórmula recurrente a partir de la dinastía Song (siglo X): «Ya se trate de la escritura o de la pintura, la perfección consiste en un encuentro espiritual, y resulta difícil intentar obtenerlo a partir de las formas tangibles» (Shen

Gua, *L. B.*, p. 43). Ese «intento por obtener» pertenece al orden de lo instrumental y de lo aplicado, apunta aún a un objeto, mientras que el «encuentro» o la «unión» (*hui*) desborda una relación perceptiva, sobreentiende una relación recíproca trabada entre varios, no ya una relación transitiva, y deja entrever el acceso a una intimidad. Así, «cuando la gente contempla la pintura, muchos son los que pueden señalar con el dedo los errores que concierne a la figuración, la disposición o los colores», errores todos ellos relativamente exteriores; pero raros son aquellos que saben acceder a ese «principio fundamental de las cosas» oculto y pueden penetrar en la fuente de «la creación que emerge de lo indistinto-indiferenciado» (*ibid.*).

Desde la dinastía Tang a la dinastía Song, entre los siglos X-XIII, la evolución que durante largo tiempo fue progresiva comienza a acentuarse. Desde el momento en que se convierte en arte de los Letrados, la pintura se distancia cada vez más ostensiblemente respecto de las prácticas artesanales; esa distancia no se halla únicamente entre la semejanza formal y la dimensión espiritual-invisible a la que la pintura pretende tener acceso, sino que, además, esos dos criterios llegan a oponerse diametralmente: «resonancia» o «semejanza». Una encarna la repercusión prolongada de la voz interior mientras que la otra es la reproducción específica de los rasgos exteriores; la primera se da como vibración infinita mientras que la otra se agota en la superficie. Una se despliega por sí misma en un proceso fenoménico mientras que la otra permanece ligada a la imitación de un hacer dirigido por su mirada. De ahí ese juicio que se convierte en lugar común: la *semejanza* (formal) es «fácil» y la *resonancia* (espiritual) es «difícil» (*L. B.*, p. 70). Esto es, esos dos principios, resonancia/semejanza, rivalizan entre sí: o bien la pintura «vence en resonancia» y «pierde en semejanza», o a la inversa (*L. B.*, p. 64). Incluso a propósito de unas simples flores, los hay quienes «inscriben la forma» y quienes

«transmiten el espíritu». Algunos versos del gran letrado Su Dongpo resumen definitivamente, para las épocas venideras, esa condena de la semejanza formal:

*Abordar la pintura en términos de semejanza formal:
es una perspectiva cercana a la infantilada;
al igual que, al componer un poema, se considera
[necesario que sea justo ese poema
con seguridad sabemos entonces que no se trata de un
[poeta. (L. B., p. 51)*

La pintura se vale del rechazo de una sujeción a la semejanza tanto como la poesía hace lo propio con una tematización forzosa: no hay que hablar, nombrándolo (directamente), del tema de un poema y dejarse influir por su motivo. Y, asimismo, el parecido formal se ciñe demasiado, de manera excesivamente rígida, con tendencia a la opacidad, a lo que, en la transición de lo diferenciado y de su fondo indiferenciador, resulta demasiado evanescente para dejarse alcanzar y restringir en formas completamente caracterizadas.

Con todo, la tradición pictórica china no romperá del todo con la semejanza de la forma. Si bien preconiza una superación de la semejanza en beneficio de la resonancia, no se plantea nunca que esa superación pueda desembocar en una desemejanza. Pretende una desindividuación de la forma para, a través de ella, acceder a lo indiferenciado, como Fondo de la *trans*-formación, pero evita imperativamente toda *de*-formación que conduciría en última instancia a disolver las categorías de las cosas provocando la duda acerca de su pertinencia (Fang Xun, p. 34). La pintura, al igual que el arte de la escritura, valora lo extraordinario en lo que se refiere al impulso del «hálito-energía», pero no en el plano de los «rasgos sensibles» (*ibid.*, p. 80); más aún, la forma debe trascenderse pero no puede ser «modificada». Nos encontramos en este

punto con que el pensamiento chino teme todo aquello que conduce hacia una sobre-realidad y pone en cuestión lo «natural» (que, en China, no es otra cosa que el funcionamiento del mundo por medio de la autorregulación y su «viabilidad»). El hecho de que la pintura no preconice la semejanza formal debe entenderse por tanto «de manera vívida», es decir, de una manera en que no sea formal, demasiado rígida o demasiado literal (*ibid.*, p. 22, 34). Pues, «un tocado no debe confundirse con un turbante, o la vestimenta de un alto funcionario con la vestimenta de uno de categoría inferior, los zapatos con las sandalias, un pabellón con la gran sala de palacio, o una ventana con una puerta...»: dicho en otras palabras, el pintor no debe introducir la confusión en lo que se encuentra lógicamente determinado por la capacidad de «forjar» los seres y las cosas (noción de *yong*) y cuya especificación conforma su razón (el *li* chino). No inventar otro mundo, no alterar ni siquiera perturbar su coherencia, sino, antes bien, fundirse con ella a través de la pintura. Lo que se quiere decir cuando se recomienda «no preconizar la semejanza» es que la coherencia no se halla *en* la forma, o en todo caso no se reduce a ésta, sino que «pasa a través de ella» y que, para alcanzarla, es preciso «promover una semejanza de (en) espíritu».

Por consiguiente, ese motivo, que se ha vuelto recurrente, de acuerdo con el cual la semejanza formal estaría cerca de un punto de vista infantil, ha dado lugar a toda una serie de perspectivas y de precauciones que han terminado bloqueando la vía de la innovación. Además de aquellos, muy escasos todo hay que decirlo, que se atienen al principio de una «semejanza apremiante» (*L. B.*, p. 41) o que consideran que la «forma-modelo» debe ser prioritaria (*L. B.*, p. 493), son cada vez más numerosos los que apuestan, no ya por contestar esa fórmula en su fondo, sino por reducir prudentemente sus efectos y fijarle unos límites. En primer lugar, puesto que si no consiste en modo al-

guno en la forma tangible, la pintura tampoco puede prescindir completamente de esa forma tangible para desplegarse (Fang Xun, p. 26); y, por otro lado, los teóricos chinos están demasiado prendados por la armonía como para dejar de buscar un equilibrio entre esos criterios opuestos —si bien no están «pegados», tampoco acaban por «abandonarse»—. Es más, con la constitución de una ortodoxia pictórica en la dinastía Ming y sobre todo en la dinastía Qing, entre los siglos XVI-XIX, el tono tiende a la amonestación. Si la resonancia —de acuerdo con la convención— es desde luego el valor supremo al que debe aspirar la pintura, tampoco se descarta llegar «al extremo de la semejanza formal» para poder entonces comprender esa resonancia en su espíritu —pero sin buscarla «fuera de» tal semejanza (*L. B.*, p. 484)—. Ese «fuera de» produce temor y la pintura china evita la aventura, se guarda de inventar.

Cuando se dice que la semejanza conduce a posturas infantiles, se hace en realidad para advertir a quien se inicia en la pintura de que no debe fijar los objetos ni debe dejarse llevar o humillar por la forma, como quien, de acuerdo con una hermosa imagen, «se mantiene pegado a las clavijas» de un instrumento de cuerda para después «tocar sus cuerdas»: éstas no resonarán. Conviene, pues, dejar que el espíritu «se mueva libremente más allá de los fenómenos» para que el sentido-intencionalidad alcance, a su vez, «el centro del círculo»; ese centro del círculo que, al modo de los batientes de una puerta (*Zhuangzi*, capítulo 2, p. 66), se presta a todas las posiciones y, gracias a esa apertura igual, nos libera de los ángulos de visión reductores y de las disyunciones (*L. B.*, p. 100).⁴ Una vez más, el

4. Esta imagen de alcanzar el centro del círculo para escapar así a las disyunciones procede del capítulo 2 del *Zhuangzi*, «De la igualdad de las cosas y de los discursos»; edición de Guo Qingfan, p. 66 (cf. mi ensayo *Un Sage est sans idée*, p. 137); sirve también, en el terreno de la estética, al primer poema del Shipin de Sikong Tu.

«más allá» no se disocia de los «fenómenos», sino que nos exime interiormente de su exigüidad; y esa disponibilidad de la imagen, la que conforma la «gran imagen», los vuelve evasivos con el fin de respetar todo el abanico de posibilidades que los anima y los hace vibrar. Nada tiene que ver, pues, con el modo en que los pintores contemporáneos lanzan «algunas pinceladas dispersas» pretendiendo haber alcanzado así una «simplicidad antigua»; o, peor aún, con el modo en que creen conferir un toque de imprecisión evanescente a su pintura por el hecho de que su trazo sea descuidado y desbordante... No buscar la semejanza —la fórmula es definitiva— consiste, no ya en desdeñar toda *semejanza*, sino en alcanzar una «semejanza que no se asemeja»: que no se deja llevar por la semejanza (formal), sino que se despliega indefinidamente *a través de* la forma.

4. ¿Puede haber formulaciones más ponderadas en su equilibrio, así como mejor pulidas por el uso, tan bien replegadas como éstas en la evidencia que ellas mismas han acabado tejiendo el que queden fuera del atisbo, del riesgo, de la duda, de la posibilidad siquiera de una superación? En mitad del siglo XX, el pintor Qi Baishi lo vuelve a proclamar del mismo modo en que se decía ya mil años antes, y como parece que no podrá nunca dejarse de decir, con el fin de probar de nuevo su idoneidad: «La pintura de los antiguos es semblanza sin semejanza». Y también, «la perfección en pintura se sitúa entre la semejanza y la no-semejanza»: si se asemeja demasiado «resulta vulgarmente atractiva» y, si no se asemeja, «se engaña al mundo» y se «divaga». ⁵ Al haber hallado y sellado su punto de encuentro, el pensamiento de la pintura lo vuelve a querer escuchar una vez más, indefinidamente prolongable como un calderón musical; al haber casado a ambos tan bien y al

5. Cf. *Qi Baishi tan yilu*, editado por Wang Zhende y Li Tianxiu, Henan meishu chubanshe, 1998, pp. 52-53.

no salirse por ningún extremo, ha cerrado la vía a toda falta, no deja lugar a ninguna efracción y reposa sobre el equilibrio. Los cangrejos que me dispongo a pintar, añade Qi Baishi de modo confidencial, no son como los que vemos ordinariamente: lo que busco no es la « semejanza formal » sino la « semejanza espiritual », y ésta es la razón de que los cangrejos que salen de mi pincel estén « vivos »...

Conducido por esa idea reguladora, el pensamiento pictórico chino aparece estabilizado desde hace cerca de mil años en eso que nosotros tomaríamos sin dudarlo, de acuerdo con términos que nos son propios, por una suerte de acuerdo hegeliano,* en cualquier caso pre-kan-dinskyano, entre la primacía reconocida a lo espiritual y el respeto a una conformidad del objeto. Al menos si no hubiéramos visto abrirse indefinidamente ante nosotros un abismo que vuelve inoperante esta comparación, en cualquier caso montada tan directamente —y ello por el mero hecho de que China no concibió inicialmente teoría alguna de la imitación, y no ha desarrollado, por tanto, una concepción de la pintura como representación, de que pensó lo natural / la naturalidad (como *sponte sua*), pero no la « naturaleza » como objeto preestablecido y tal como lo constituyen las leyes de la percepción, etcétera. Al mismo tiempo, ¿no es acaso lo que hace que la pintura que denominamos « moderna », en Europa, porque rompe con la búsqueda continua de una exactitud de la visión, que le daría su perfección y que domina el discurso crítico desde Plinio a Ruskin, coincida de algún modo en sus aspiraciones con la pintura clásica de China, que no ha abando-

* « En la imitación, la conformidad a la naturaleza tiene desde luego una importancia capital, pero lo que les falta a las obras surgidas de la imitación no es algo secundario, sino esencial; a saber, lo espiritual [...] »; y, a su vez, « el contenido de una obra de arte es de tal naturaleza que, siendo del orden de lo espiritual, no puede ser representada bajo una forma natural » (*Estética, Introducción a la estética*, I, 2, « Las ideas ordinarias sobre la naturaleza del arte »).

nado nunca el estatuto de la imagen sobre bases miméticas pero que concibe el fondo sobre una eficacia?

Repasemos desde esa nueva óptica lo que cada uno de ellos sostiene: 1) que al desviarse la pintura moderna, en Europa, de un pensamiento de la promoción de las esencias, se ha visto orientada sin embargo por la preocupación de engendrar relaciones concibiendo el cuadro como un dispositivo en acción; 2) que, al suprimir el modelo y la tercera dimensión en beneficio de una disposición en tensión de las meras superficies, rompe con su parentesco con la escultura, a la que se mantuvo congénitamente vinculada en el seno de las Bellas Artes, durante todo el período clásico (incluso en Lessing), y se imagina en analogía íntima con la música;* 3) que, finalmente, de acuerdo con las formulaciones al uso a su respecto, no representa sino que «presenta», no impone nada sino que lo «propone todo», el cuadro no exige ya de la mirada una sumisión plenamente autoritaria sino que ofrece una red móvil de posibilidades que el artista no hace sino reunir y cuyo sentido no es forzoso. Ahora bien, la tradición china 1) al no fundamentar la pintura sobre una relación de referencia construida por la semejanza concibe su funcionamiento como un sistema genérico de interacciones; 2) no emparenta la pintura con la escultura (eso es precisamente lo que sorprendió en primer lugar a los chinos cuando descubrieron las pinturas europeas: ¡sus personajes no esta-

* Citaré únicamente, para ejemplificarlo, los casos de: 1) Alberti: «Las artes se encuentran emparentadas y un mismo espíritu nutre la pintura y la escultura»; o «Elogio los rostros pintados que dan la impresión de salirse de los cuadros como si estuvieran esculpidos» (*De la pintura*, traducción francesa de Jean-Louis Schefer, París, Macula, Dédale, 1992, § 27, 46); 2) Kandinsky: «En ese orden de ideas, las comparaciones con la música son más ricas en enseñanzas. [...] la música es el arte que utiliza sus recursos no ya para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida espiritual del artista y crear una vida propia de sonidos musicales» (De lo espiritual en el arte, *op. cit.*, I, 4, «La Pirámide»). Hay sin embargo excepciones notables: Picasso.

ban pintados sino esculpidos!))⁶ sino que, al revés, muy tempranamente pensó la pintura en términos de resonancia musical; 3) comprendió la imagen como una estructura disponible, evasiva-elusiva, que se abre a la riqueza indefinida de lo componible y se libera de las formas preconcebidas. Con todo, al mismo tiempo, cuando en el siglo XX China se encuentra de frente con el mundo occidental, su pintura se ve obligada de pasar por éste, incluso si la casa del vecino se está quemando. Pues, al no haber hallado ningún apoyo, resorte o razón para salir de la regulación que la había dirigido hasta entonces, China no supo (pudo) producir su propia modernidad; y es Occidente quien, al invadirla, se la ha brindado brutalmente.

Se da, pues, una disparidad de aspecto y de régimen en la evolución de las dos civilizaciones que la historia de la pintura contribuye a esclarecer por completo: al transformacionismo discreto de la cultura china, llano y sin extravagancias, al menos tal y como se presenta y del cual extrae precisamente el vigor de su «tradición», se opone el rupturalismo concertado de la cultura europea, de donde procede su fuerza de desgarramiento y su capacidad de descubrimiento.* Mientras que «muy temprano», pero sin

6. Existen, desde luego, interacciones entre pintura y escultura en China, como en el caso del escultor Yang Huizhi de la dinastía Tang, discípulo del pintor Wu Daozi e inspirador del pintor Guo Xi; o en la diferencia entre los estilos pictóricos de Cao y de Wu que marcaron la escultura (Guo Ruoxu, p. 37); pero esas dos artes no fueron pensadas la una en relación con la otra.

* Lo mismo ocurre, por ejemplo, con la historia de la imprenta: a partir de los sellos, de las estelas y de los estampados, China fue mejorándola y perfeccionándola progresivamente, a lo largo de más de mil años, sin fechas ni héroes invocados. Pero Gutenberg «inventó» la imprenta en Europa (más tarde y, según parece, bajo la influencia indirecta de China): existe fecha (1434) para el evento y los profundos cambios así como las posibilidades ofrecidas son inmediatamente considerables, de manera que la cultura europea se proyecta fuera de su pasado (produciéndose el «Renacimiento», la Reforma, etcétera).

que podamos decir con exactitud cuándo, por decantación progresiva y «maduración», la exigencia de semejanza formal se supera en China sin que ello conduzca a su abandono, mientras que la historia de la pintura occidental es la de las invenciones y las revoluciones, sucesivas y espectaculares (al modo de las que se producen en la física y con las que la pintura europea, al ocuparse igualmente de la «naturaleza», camina de la mano): el Renacimiento italiano fija imperiosamente el ideal de la semejanza formal por conformidad con una naturaleza que constituye la razón perceptiva; al igual que, en su contra, la revolución de finales del siglo XIX de París rompe con ensañamiento las bases de la representación mimética para explotar con un máximo de rigor las potencialidades adversas. Todo un Antiguo Régimen figurativo es derrocado y se encuentra definitivamente caduco, no sólo la célebre «imitación de la naturaleza», sino el «objeto» mismo, que termina descomponiéndose (con Klee y Kandinsky). En vano insistiremos retrospectivamente, como es siempre el caso a propósito de las revoluciones, acerca del hecho de que los pintores de épocas clásicas, en Europa, se hubieran liberado ya en gran parte, a su manera, de los límites de la semejanza, mostrando así que, más que copiar, trasponían y se expresaban por medio de su estilo antes que reproducir la naturaleza; pero por mucho que «crearan» más que imitaran, ello no impidió que, en los albores del siglo XX aún más que durante el Renacimiento, los contemporáneos tuvieran la sensación de atentar peligrosamente contra todo un orden establecido intentando coherencias desconocidas. Y las exigencias eran más imperiosas que arriesgadas. Con goce y temblor, entre tanteos y teorías, se ponía en peligro el porvenir de todo el Arte en Europa, pero llevando en el corazón de su enigma la promesa de nuevas figuras de la verdad.

El que, durante la revolución pictórica del siglo XX, la idea de una naturaleza preestablecida se viera violenta-

mente desgajada, en posición de objeto y fundamentando sobre una evidencia perceptiva la comunicación efectuada por la pintura —condenando al mismo tiempo la imperiosa necesidad de aventurarse y de «crear», sin ayuda de rampas ni crampones (como las que ofrecería la semejanza), según se ve forzada la «modernidad»—, conduce a interrogar de nuevo aquello que ha favorecido la transformación de la pintura china, progresiva y discreta, y su superación de una referencia-semejanza objetiva. O si se admite que, como afirman al respecto los tratados chinos, el catalizador de esa lenta evolución fue el paisaje, resulta preciso ahondar entonces en por qué el «paisaje» contiene en particular la vocación de deshacer el estatuto de «ser» y de objeto. Incluso preguntarse, a su vez, si no es la emergencia tan discreta del paisaje en la pintura europea lo que ha permitido la maduración silenciosa de aquello que después estalló como revolución estrepitosa.

IX

EL ESPÍRITU DE UN PAISAJE

1. Desde que comenzara a forjarse la noción durante el Renacimiento, las definiciones del paisaje no han variado demasiado, al menos en la medida en que revelan esa experiencia perceptiva y definitoria: el paisaje es una «parte del país» que la naturaleza presenta al ojo que lo contempla, o dicho de otro modo, que se extiende hasta donde la vista alcanza. Si se insiste en su estampa rural, incluso si se connota con deleite ese carácter campestre, es debido a que el paisaje es siempre porción, y como tal, en su extensión, la visión lo escinde; constituye el aspecto de un país que se deja albergar de una sola mirada, ese «país» propio —*pagus*— a la escala del burgo o del cantón sobre el que las lenguas europeas, ya sean del norte o del sur, coinciden y se solapan en su derivación: país-paisaje. *Paesi, paesetto, paesaggio*, anotan tanteando las primeras recensiones italianas de las obras de los Maestros flamencos (y, del mismo modo, *Land-scape, Land-schaft, Land-shap*, etcétera).

China rompe radicalmente con esa semántica del territorio, de la parte especificadora y de lo visual. Por el hecho de que, ya se trate de una descripción de la «naturaleza», de acuerdo con el término que nos es propio en Europa, o del género pictórico al que se asocia, el paisaje se dice en chino «montaña(s)-agua(s)» (*shan-shui*), o «montaña(s)-río(s)» (*shan-chuan*;^a pintura de paisaje se dice aún en chino moderno, *shan-shui-hua*); se presiente que no se trata tanto de una diferencia de concepción sino

que la visión resulta globalmente otra —no deriva del mismo pliegue—. Pues en ese binomio se percibe ya que, en lugar de plantearse el paisaje bajo la perspectiva de una *species*, a la vez como poder de la vista, como aspecto y especificación, los chinos decidieron pensar el paisaje —al igual que todo lo real— como interacción entre dos polos, lo Superior y lo Inferior, o lo vertical y lo horizontal, lo compacto (macizo) y lo fluido, lo opaco y lo transparente, lo inmóvil y lo móvil, etcétera. «Montañas-aguas» simboliza esas dualidades que abarcan el mundo y los intercambios infinitos que resultan de ellas. Así, lejos de concebirse como un fragmento de país sometido a la autoridad de la mirada y delimitado por su horizonte, el paisaje chino pone en juego la globalidad funcional de elementos que se oponen respondiéndose; y la totalidad de ese dinamismo es lo que, sea cual sea su escala, tendrá que aprehender el pincel. Hasta en su más nimia expresión, la pintura china figurará el proceso de las cosas en su integridad, todo el juego infinitamente diverso de sus polaridades —no pinta un rincón del mundo—. Es, por su delicada diferencia de sentido, mucho más que un truismo: «si la vista está limitada, entonces lo que se ve no puede ser completo», pues su funcionalidad integral no puede ya ejercerse, plantea desde el inicio uno de los primeros tratados de pintura de paisaje (Wang Wei, «Xu hua», *L. B.*, p. 585).

Mientras que, en la semántica europea, el paisaje encarna un término unitario y despliega el mundo frente a una función de percepción que proyecta su perspectiva, «montañas-aguas» no se contenta con expresar eminentemente la relación, sino que disuelve igualmente todo punto de vista que pueda proyectarse sobre ésta: no es ya la iniciativa de un sujeto lo que promueve el paisaje, desgajando un horizonte a partir de su posición, sino que toda conciencia se encuentra desde el inicio implicada en ese gran juego de oposición-complementariedad que lo engloba; en lugar de que el paisaje se constituya en objeto

de percepción, «montañas-aguas» apunta a la inmersión, instaurándose en ella, en eso que produce la animación del mundo mediante la interacción de sus compuestos. Durante siglos, los teóricos chinos de la pintura se complacieron a poner en juego en todos los sentidos, y como si no fueran a sufrir el más mínimo contratiempo, esos paralelismos y esas reciprocidades en que uno sobreentiende al otro y le responde: lo que caracteriza la montaña, resulta evidente, es la «grandeza» (del componente) y, por su parte, lo que caracteriza al agua, por su movimiento, es la «vida»; la montaña tiene el agua por «arterias» y le debe su «animación»; el agua tiene a la montaña por su «rostro», logrando que se perciba, y le debe su poder de «seducción»; la montaña engloba y estructura, y el agua circula y fluye; la primera, cuando sus laderas están ceñidas por las nubes, brota de las «alturas»; la segunda, cuya sinuosidad logra que aparezca más lejos, ahonda en «profundidad», etcétera (cf. Guo Xi, *S. H. L.*, p. 22). Al estar ambas atravesadas por la misma pulsación rítmica, la una se expresa a través de la otra: las olas se hunden y se elevan como las cumbres y, a su vez, las cumbres, en la distancia, se encadenan sin discontinuidad en el horizonte, a imagen de las olas (*Shitao*, capítulo 13).

Tal y como es concebido por los chinos, todo designa el paisaje al ser lo inobjetivable por excelencia, y ésa es la razón de que la pintura de paisaje haya transformado profundamente la pintura china alejándola de la preocupación por la semejanza. Al tiempo que esa mutación se precipitaba, los pintores y los teóricos de la dinastía Song experimentaron incluso la sensación de una inversión a este respecto, hasta el punto de que ésa es la primera evolución de la que se levanta acta en la historia de la pintura: «En lo que concierne a la pintura de personajes budistas y taoístas, de hombres y de mujeres, de bueyes y de caballos, la pintura reciente no alcanza a la del pasado; pero, en lo que se refiere a los paisajes, a los bosques y las rocas [...], la pin-

tura del pasado no alcanza a la reciente» (Guo Ruoxu, p. 50). El gran letrado Su Dongpo explica el motivo: «Ya se trate de hombres, de animales, de palacio o de utensilios, todos tienen una forma constante»; al contrario, «en lo que se refiere a las montañas, las rocas, los bambúes, los árboles, las olas y las neblinas, si bien carecen de una forma constante, poseen sin embargo una coherencia interna que sí es constante» (*L. B.*, p. 47). Si todo ser humano que representemos debe poseer necesariamente una cabeza, un tronco, miembros, etcétera, hasta el punto de que incluso el más ínfimo detalle viene impuesto por la anatomía, una montaña, una roca, más aún en el caso de una nube, no tienen hablando con propiedad forma alguna puesto que adquieren cualquier forma. Pintar, en este caso, ya no consiste en reproducir una forma (externa), sino en aprehender el principio de organización interno que hace que una roca, sea cual sea su forma, no carezca de la «coherencia» de una roca, que le confiere su consistencia, y lo mismo vale para una nube. En el primer caso, tal y como se nos señala con fineza, el más mínimo error resulta patente, pues todo el mundo conoce cuándo se produce la semejanza, aunque «se limita a sí misma». Mientras que, al ocuparse de los elementos del paisaje, la inadecuación es tan sutil que pueda pasar inadvertida incluso a las mentes más preclaras; sin embargo, contamina imperceptiblemente el conjunto y «hace que todo fracase».

De la pintura de personajes a la pintura de paisaje, la exigencia se vuelve más profunda: «en general, para los bueyes y los caballos, como para el caso de las personas o los objetos, basta con copiar para aprehender la semejanza; pero, para los paisajes, la copia no sale bien», o dicho de otro modo, al copiar «eso no adviene» (Mi Fu, *S. H. L.*, p. 132). Si, no obstante, los pintores y los teóricos ulteriores confieren un lugar preferente al paisaje es porque, al no reivindicar ya la semejanza formal, pues nunca se trata de un paisaje particular, percibido bajo un punto de vista

singular, ese paisaje encargado de contener en sí —entre «montañas» y «aguas»— todo aquello que provoca la animación sin fin del mundo, reclama necesariamente un tratamiento «libre y desapegado» (Tang Zhiqi, *C. K.*, pp. 106-107): sólo un trazo que brote *sponte sua* tras una incitación interior, al modo de una escritura cursiva y alegre, puede captar globalmente el dinamismo obligando a distanciarse del «imperativo laborioso», demarcatorio y «pegado a la literalidad de lo concreto».^b

Lo que con tanta delicadeza esclarecen esos análisis de los pintores y de los teóricos chinos, ¿vale únicamente para China? O lo que describen como una liberación en lo que se refiere a la objetividad que engendra la relación perceptiva, y que se debe al paisaje, ¿no es también lo que ha favorecido —indirectamente, desde luego, y de una manera lenta— la evolución progresiva de la pintura occidental a partir del Renacimiento hasta hacer posible la eclosión brutal de la revolución pictórica de comienzos del siglo XX? Quisiera adentrarme ahora, por lo menos brevemente, en esa hipótesis. Pues se produce a ese respecto una «transformación silenciosa», como gustan de denominar los chinos, incluso en Occidente: del fondo rural que modestamente encarna al comienzo, a título de «entremés» —*parerga*— que no sirve más que para «ilustrar o decorar» la pintura histórica, «rellenando los rincones vacíos o bien los lugares desprovistos de personajes y de acción», como aún sostiene Norgate en el siglo XVII, el paisaje adquiere entre los italianos y los franceses la importancia de un decorado, que Poussin y Lorrain componen magníficamente, para ya en el siglo XIX convertirse finalmente en el cuadro entero y provocar la inversión total de lo que en un principio resultaba accesorio.¹ Nacimiento incierto, es ver-

1. Cf. Ernst Gombrich, «La teoría artística del Renacimiento y el auge del paisaje», en *L'Écologie des images*, traducción francesa de Alain Levêque, París, Flammarion, 1983, p. 15.

dad, sin una fecha señalada, pues *La Tempestad* de Giorgione no es en realidad más que una referencia en el interior de esa evolución, que se debe en primer lugar a los maestros menores y, según afirman los propios historiadores, no es enteramente atribuible a nadie (el propio Plinio menciona ya a Studius o a Ludius...): los fondos campestres van imponiéndose poco a poco en el primer plano de la tela en el caso de los maestros de Amberes, aunque en realidad es en Venecia, de acuerdo con lo establecido por Gombrich, donde el término es aplicado por vez primera; con todo, hasta el siglo XIX, el paisaje se clasifica como un género menor. Sin embargo, mientras que la atención —y el crédito— se encuentra aún en otro lugar, el paisaje provoca un desplazamiento subterráneo que hace que la pintura europea salga de su esquema académico: al alejarse de la lógica perceptiva de una sensación que se deja organizar pasivamente por la razón, el paisaje permite descubrir la potencia inmediata, arrebatadora, de la impresión y, con ello, conduce al desbordamiento del objeto por medio de la conciencia más originaria de un ser-en-el-mundo; al distanciarse del culto a la belleza ideal ligada a la perfección en la figuración de las formas de los cuerpos, muestra, a través de la red indefinida de sus vectores, una comunicación infra-subjetiva de la emoción y que es portadora de una «atmósfera»; más aún, al romper con la suficiencia del cuadro cuyo sentido le era conferido enteramente por la historia, hace pensar en olas lejanas y, por su indeterminación, incluye al espectador en esa ensoñación. De los paisajes de Watteau, impregnados de nostalgia, a los de Turner (o Ravier), que pintan la casinada, pasando por los impresionistas, la semejanza ve cómo se estanca y se marchita su pertinencia, y cómo el objeto, desposeído de su unidad constitutiva y al volverse indefinible, se difumina progresivamente o se descompone.

2. ¿En qué consiste, por tanto, ese vínculo extraño que mantenemos con un paisaje y que hace que, al frecuentarlo, al atravesarlo o al contemplarlo, yendo y viniendo por él, ese paisaje acabe por habitarnos tanto como nosotros lo habitamos, hasta el punto de que nos impregnemos fácilmente de la inflexión de una colina o del lindero de un árbol, que imaginemos o pensemos una y otra vez, con una suave melancolía que apenas logramos disipar, en la ensoñación empañando sus formas —puedo comenzar al menos a expresarlo así—? ¿Cómo poner pie y abrirse camino en el lenguaje con el fin de dar paso a la pregunta, sin caer de inmediato en uno u otro registro, previamente constituidos y que se compensan mutuamente, defendiéndose al mismo tiempo de lo abstracto (plano, técnico) o de lo vibratorio y lo «poético»? La frase se vuelve estéril o se entrapa, fracasa en su intento de asirlo. Y, sin embargo, ¿en qué consiste ese vínculo tenaz que hace que el abandonar para siempre el trozo de campo donde pasábamos las vacaciones cuando éramos niños pueda roernos en secreto y desestabilizarnos tanto como un luto, hasta el punto de que a veces estamos dispuestos a dejarlo todo para volver a ver ese recodo del río o ese rincón del valle, que no reconoceremos fácilmente, pues ya no son ni particularmente raros ni excepcionalmente bellos? Al reencontrarlos de pronto en nuestra memoria —pero se trata de algo más que de simple «memoria»—, nos dejamos llevar y nos trabamos en ellos: ¿qué es por tanto lo que, desde nuestro pensar más íntimo, y al revelarnos esa «intimidad», permanece aferrado a esas formas singulares?, ¿o acaso esas mismas formas desprenden otra cosa? Pero, entonces, ¿qué es eso «otro» que empaña-impregna, y cómo abordarlo? ¿Qué estatus concederle? Pues, lo que no está dispuesto a pensar, o más exactamente, lo que presiente que no está en disposición de pensar, la filosofía lo abandona sin dudarlo para desembarazarse de ello y entregarlo, no sin cierto desdén, al placer de la

palabrería y de la literatura... ¿Qué beneficio conceptual podemos extraer de ello? ¿No será más bien que nuestra lengua, que flaquea desesperadamente desde el inicio a la hora de expresarlo, y que nuestros instrumentos categoriales, forjados para alumbrar el objeto, se muestran tan entumecidos y nos conducen tan indefectiblemente, por defecto, hacia la efusión de lo subjetivo y de lo sentimental —con algunas excepciones notables, como Nerval o Proust—, que no nos dejan otra salida que descartarlo como pensamiento débil o, peor aún, expulsarlo a lo inconfesable? Abordo en este punto —lo sé muy bien— la indecencia filosófica. Y es que ¿acaso osamos preguntarnos todavía, me temo que en cierto modo la propia expresión nos repugna —o tan sólo lo anticiparemos—, a qué se debe el «amor» y el «espíritu» de un paisaje?

Así, debido a su exposición rigurosamente factual y denotativa, las biografías de las *Historias dinásticas* de la China antigua nos liberan de ello a ese respecto; en todo caso, desplazan felizmente las condiciones de la palabra. No podremos sospechar en modo alguno vibraciones inútiles, ya que el biógrafo-funcionario se contenta con registrar sentencias y conductas; sea cual sea la naturaleza de las afirmaciones o de los hechos, deberá ser consignado todo lo que sea memorable. De Zong Bing, que vivió en el siglo IV de nuestra era, se nos cuenta que cuando se le propuso el puesto de Director de los archivos decidió rechazarlo con este argumento que se consideró pertinente: «He frecuentado las montañas y bebido del agua de los arroyos de los valles durante más de treinta años». Y, al parecer, hasta el emperador aceptó su respuesta.² Montañas y arroyos, montañas-aguas, el paisaje: ¿de qué manera podía ello constituir un fondo común de experiencia, o por lo menos un fondo común de referencia, y cómo es que esa justificación resulta vital? El tono de la

2. Cf. *Nanshi*, capítulo 75, y *Songshu*, capítulo 93.

enunciación (pues en primer lugar cabe la posibilidad de lo que en este punto aflora y se manifiesta sea un *tono* que cuenta mucho) no es ni plano, frío (sentencioso, sermoneador), ni sentimental o complaciente, ni siquiera neutro. Pero, puesto que en ese mundo aún no se ha consumado la ruptura entre el sujeto y el objeto, o entre el «yo» y el «mundo», entre lo intelectual (abstracto) y lo afectivo, y ninguna postura particular se desmarca facilitando que el argumento se aferre y se cierre a su alrededor, es posible invocar una connivencia con «las montañas y los arroyos» por la que uno se deja llevar legítimamente e incluso se deja absorber la existencia. Cada vez que partía hacia los montes, añade sin más comentario el biógrafo, «olvidaba regresar». Pues «amaba los montes y los arroyos y adoraba las largos paseos». Junto a su esposa, que compartía su «amor por los paisajes»,^c ascendió a los montes Jing y Wu en el oeste, al monte Heng en el sur, y ahí decidió edificar una casa; a lo largo de toda su vida, rechazó cualquier puesto oficial que se le propuso. Y cuando al fin regresó a Jiangling, exclamó: «la vejez y la enfermedad están aquí, y tengo miedo de no volver a ver todas esas montañas célebres; no me resta sino purificarme interiormente y contemplar el *tao* paseándome por ellas desde mi lecho...». Así, «pintó en su casa todos los lugares por donde había paseado» —pinturas totalmente novedosas para su época— y, durante el día, tendido y tocando el laúd, permanecía con la mirada puesta en ellos, y «esos montes le respondían»...

Ese amante de los paisajes es también el autor de un «Prefacio a la pintura de paisaje», escrito en su vejez y que, además de tratarse del primer texto chino de reflexión general sobre el tema, conduce dicha reflexión a su cumbre (*L. B.*, p. 583). De hecho, no veo cómo podríamos ir aún más lejos de lo expuesto por Zong Bing. Percibe en el paisaje una manifestación de lo absoluto y, por consiguiente, en la pintura de paisaje ve la expresión espiritual que per-

mite acceder a él del mejor modo. El paisaje es la mediación eficaz, y salvadora, que vincula al hombre con el *tao*: «El Sabio que contiene en sí el *tao* responde a los seres» (o «esclarece los seres»), pronuncia a modo de exordio, y los adeptos que se purifican interiormente «saborean los fenómenos». Pues el paisaje («montañas-aguas») «posee una materialidad concreta», pero «tiende a lo espiritual-animado» (*qu ling*)^d —conduce de lo uno a lo otro—. En ese sentido, Zong Bin puede establecer un estricto paralelismo:

*El Sabio, por su espíritu, enseña la norma del tao
y el adepto está en disposición de comprenderlo;
el paisaje, por su forma, hace que amemos el tao
y el hombre de bien está en disposición de gozarlo.*

Con el fin de interpretar esta frase, eliminemos por un momento del horizonte de nuestra mente todo pensamiento de otro mundo o de un más allá metafísico; que ese mundo, que se renueva sin cesar ante mi mirada emergiendo de lo fundamental, no se deje desdoblar por otro, más esencial, que se impondría como modelo. En definitiva, que no sea abandonado en la esperanza de un más allá ni sea invadido y dirigido por el poder de Dios, y descubriremos entonces que es el paisaje, por cuanto relaciona, une y provoca fenoménicamente en sí, como ocurre entre la montaña y el agua, lo que nos hace experimentar de un modo sensible, sostiene el Letrado, a través de la variación sin fin de sus formas, tanto la concatenación de sus cimas como el discurrir de sus aguas, la coherencia interna —invisible— que produce la «vía» del mundo. Constituye la escena —concreta, única— de la manifestación del *tao*. Desde la perspectiva de Zong Bing, bajo la influencia del budismo,³ y porque a su entender cada ser posee la capacidad

3. Cf. Hubert Delahaye, *Les Premières Peintures de paysage en Chine...*, op. cit., p. 76 y ss.

de realizar en sí mismo su «naturaleza de Buda», su *bodhi*, el paisaje es el medio por el que lo absoluto nos guía y se descubre, se «saborea» y se experimenta a la vez. Al liberarse y purificarse de lo individual por medio de esa degustación sin fin que éste evoca, el paisaje detenta en sí un poder de elevación y de «trascendencia», en el sentido propio del término, que desemboca en la aprehensión, al fin inmediata, a través de esa profusión en renovación continua, aunque se encuentre siempre a punto de retirarse —se encuentra sempiternamente ahí pero variando a cada momento del día como a cada inflexión de la estación— de la «inagotabilidad» o de lo sin-fondo (*wu qiong*), del «gran» Fondo de inmanencia.

Así, pintar un paisaje encarna, mejor que cualquier otro procedimiento del espíritu, la propia superación de la sabiduría: más aún que la meditación o que la lectura, sostiene Zong Bing, la pintura de paisaje nos da acceso al *tao*, atajando todas las meditaciones, puesto que representa la integración directa en esa inmanencia; y, gracias al movimiento renovador del pincel, nos conecta inmediatamente con ello. Si bien, de acuerdo con Zong Bing, la reflexión permite «buscar mil años después» los principios «que se pierden más allá de la Antigüedad media»; y si el espíritu puede aprehender las significaciones sutiles «que van más allá de lo que puede ser expresado o imaginado» en el «seno de los libros», en el caso de *esò*, por lo que no se ha dejado de «pasar y detenerse» personalmente, y de regresar nostálgicamente, que sus ojos han «abrazado» y a lo cual se encuentran indisolublemente «unidos» (*chou mou*), puede, aún con mayor razón, gracias a esa inagotable proximidad, trazar «la forma por la forma», así como figurar «el color por el color»: tanto las fuerzas recogidas de lo *yin* como el auge eminente de lo *yang*, tanto la «espiritualidad contenida en el Valle oscuro», matriz del mundo según el *Laozi*, como «el brillo resplandeciente de los montes Song y Hua», pueden ser captados por la pintura.

3. Tras la conciencia que los teóricos chinos de la pintura desarrollan de la inobjetividad del paisaje, hallamos un hecho habitualmente silenciado por ser precisamente tan evidente (¿debemos temer quizá recurrir a generalidades tan graves?): China, que no ha dejado de pensar la inmanencia y lo natural, no ha concebido sin embargo la «naturaleza» como noción propia con la que se pueda atribuir a todo advenimiento exterior a nuestra voluntad —pero que tampoco pertenece al «azar», de acuerdo con las distinciones de Aristóteles— un estatus objetivo. O bien piensa la naturaleza individual como originándose en el Fondo de inmanencia y encarnando en su actualización la regulación procesual (noción de *xing*);^e o piensa ese mismo curso regulador, que engendra sin discontinuidad, y lo denomina «Cielo» (*tian*) o, puesto que ese engendramiento nace de una polaridad y procede mediante correlación, «Cielo y tierra» (*tian-di*),^f e incluso bajo su aspecto fenoménico «montañas-aguas» (*shan-shui*) —el «paisaje»—; o bien, por último, piensa lo *sponte sua*, «lo que es así por sí» (*ziran*),^g siendo este último término el que se impuso finalmente a finales del siglo XIX, tanto en Japón como en China, para traducir globalmente la noción europea. Con todo, si, por su parte, Europa ha podido pensar «la naturaleza», como término único, es debido a que la ha opuesto a la técnica (*techné/physis*) al mismo tiempo que, desde Aristóteles, la ha concebido bajo el modelo de esta última (aun a riesgo de que ésta, a su vez, como hacer humano, deba imitarla); al instituir la homológicamente frente a la iniciativa de un sujeto que percibe-actúa, la convierte a la vez en objeto de saber y de dominio. Europa sacó provecho de ese reparto muy, quizás demasiado, cómodo: la naturaleza es cognoscible por principio y, por tanto, también dominable, mientras que todo lo insondable se encuentra condensado y bloqueado —económicamente— en la figura de «Dios»; como es bien sabido, la explotación de la naturaleza se

llevó a cabo, en el caso de la ciencia moderna europea, vinculada a Dios y garantizada por él.*

Desligado de lo «sobrenatural», «la naturaleza» se ve circunscrita a reflejar las leyes erigidas por nuestro espíritu y a dejarse regir objetivamente por ellas; ansiosa por establecer la universalidad y la necesidad, la filosofía se propuso como tarea prioritaria, durante la época moderna, pensar las condiciones de posibilidad de semejante objetividad remitiendo todo el contenido dado por los sentidos al poder de vinculación propio a la facultad de representación ejercido a través de las formas lógicas del entendimiento: con ello constituye toda la diversidad de la imitación sensible en verdadero «objeto» de experiencia. Avanzadilla teórica, heroica (heroica por todo lo que de desgarramiento ha necesitado), y con la que se ha fraguado «Occidente», a lo que debe su éxito. Aún es posible apreciarlo mejor a partir de China. Pues, en China, la distinción natural/sobrenatural no es explícita, o al menos no funciona como línea de fractura a pesar del desarrollo continuo de su pensamiento, o no conoce más que el favor de pensadores sin una gran posteridad y que han quedado

* La idea de Dios garantiza, en Descartes, la posibilidad de una ciencia objetiva de la naturaleza al menos de cuatro maneras que se aprecian mejor cuando se perciben desde China: 1) Su idea, como la de un ser completo e independiente, es «la más distinta», por tanto, procura el fundamento de lo que puede ser conocido de un modo óptimo y, por consiguiente, sirve de ideal a la verdad; 2) Confiere, en un plano subjetivo, un fundamento estable, identitario, al pensamiento, y permite pasar del régimen variable de la opinión al constante de la ciencia (además, Dios, al saberlo todo infinitamente, funda en el hombre la posibilidad de un saber infalible indefinido); 3) Del hecho de que Dios no engaña, puede ir de la idea de Dios al conocimiento de las cosas materiales, y, de las leyes que Dios ha establecido en la naturaleza, me encuentro con que esa noción está también impresa en mi alma; 4) La «incomprensibilidad» del ser de Dios para el hombre despeja el estudio de la naturaleza de las causas finales y de la proyección antropomórfica y psicologizante que lo obstruían: se consigue tener así vía libre para el saber puramente explicativo y deductivo de la física.

aislados (como Wang Chong, en el siglo I de nuestra era): así, no hallamos ninguna objeción, o sólo cierta reticencia, al hecho de que los fenómenos que componen el paisaje se abran por sí mismos a lo «insondable» a través del juego de su polaridad (*bu ke ce*; ^h pero de ellos se sigue igualmente el hecho de que China no haya desarrollado prácticamente ninguna ciencia física). Por el contrario, consideramos proféticamente (quizás demasiado ventajosamente) a Bacon y a Descartes «dueños y poseedores de la naturaleza». Pues esa elección, heredada de los griegos, en la que Europa se ha visto comprometida durante los últimos siglos ha llevado efectivamente a cambiar el mundo; pero ¿no ha tenido más que efectos *íntegramente* esclarecedores? O, más bien, al disipar las tinieblas del «oscurantismo», ¿no se han condenado a la sombra o han aplastado bajo su objetividad, volviéndolos inutilizables, otros modos plenarios de coherencia? En definitiva, ¿no se han recubierto y sepultado otras estructuraciones posibles de la conciencia que se reactivan en la modernidad de manera única, a su modo, genialmente, pero de forma aislada y por efracción, en la pintura o en la poesía?

Enunciarlo así es peligroso y cualquier desenterramiento de esta clase resulta sospechoso, ya que el pensamiento europeo ha sido construido de tal manera que, tan pronto como nos salimos del ámbito científico y técnico, nos vemos condenados a su reverso, a lo irracional y lo intuitivo, a lo extático y lo místico. Se repite cada vez el sumario iniciado por Hegel frente a Schelling: fuera del concepto, que es al mismo tiempo la herramienta y el producto de ese gran edificio del Sujeto-objeto, ¿la empresa resulta entonces borrosa –*Begriff*– o es incluso posible ganar algo? Siempre correremos el riesgo de quedar atrapados en esa expresión fofa «sin objeto», defectuosa y falsamente poética, que ya he denunciado antes (y dispuestos como estamos a tratar del «paisaje» sin constituirlo desde un punto de vista objeto-perceptivo, ¿acaso no es-

tamos cada vez más cerca de ese precipicio?). Y es que ¿cómo volver, no ya hacia atrás sino por delante de semejante escisión, para permitir que reafloren, más acá de esa encrucijada teórica que ha sido la nuestra, esas inteligibilidades que la ciencia ha engullido y que ha terminado por eliminar, sin caer no obstante en algo que nunca dejará de presentarse en lo sucesivo más que como una inconsistencia del pensamiento?

La fenomenología lo ha intentado e incluso lo ha convertido en su ocupación. Pero no estoy seguro de que haya logrado escapar siempre, desde el momento en que se descuelga del dominio de la ciencia (tras Husserl), a una poetización forzada: resulta tan difícil deshacerse *de lo interno* a nuestro discurso, no ya en la imaginación sino en las operaciones mismas del pensamiento, en esas comodidades teóricas, o al menos no continuar sobreentendiéndolas (tanto más por cuanto nuestra relación originaria con el mundo sigue siendo, en la fenomenología, una relación esencialmente perceptiva); y es que, a pesar de un profundo trabajo de metaforización, su lenguaje se encuentra indefectiblemente marcado por el sello de esas demarcaciones. Pasar por China sería, pues, otra manera de hacerlo; y así, al menos, contamos con el sostén de otra lengua y de otro texto, producidos efectivamente en una «alteridad» total, hasta el siglo XVIII, y sin ningún parentesco objetable o sospechoso con «nosotros». Cuando ya no resulta posible contar con los puentes que comunican discretamente nuestras lenguas entre sí, cuando se sale a la fuerza de lo que se denomina justamente una «familia» de lenguas, la tarea de traducir, como en el caso del chino al francés, nos confronta no ya a lo diferente, sino a eso que no se deja integrar de forma inmediata, que nos cambia de mano, en definitiva, y se da milagrosamente algo parecido a una nueva «baza»; reaparece la radicalidad (en ese «agujero negro» del paisaje).

4. Al leer esos tratados chinos que abordan a su manera, y de acuerdo con sus convenciones, las relaciones entre la pintura y el paisaje, experimentamos una sensación extraña: se altera hasta la aprehensión más cotidiana de nuestra relación con el mundo y, en efecto, al mismo tiempo, lo que elucidamos en esas formulaciones lo reconocemos también como algo nuestro. No es tanto un sentido distinto lo que descubrimos en esos textos chinos donde vemos deshacerse las elecciones implícitas que no cesan de guiar bajo mano lo que ha constituido, para nosotros, la organización lógica y lo que podríamos denominar la sintaxis (particular) del pensamiento —desorganización y perturbación de las que, en verdad, no nos percatamos más que por acomodación progresiva y reducción del exotismo—: en el pliegue de la frase más nimia, y sin levantar la voz, es donde se ve convulsionada, en su efecto de fundamento, esa relación sujeto-objeto. Así, habiendo alcanzado este punto, tras haber penetrado pacientemente en los efectos de coherencia que tejen infatigablemente esos tratados de pintura, no podemos tomar con tanta facilidad el «espíritu» de un paisaje por una simple proyección metafórica de nuestra mente; el tema de la comunión con la naturaleza no permite ya que lo confundamos con un *topos* romántico; o, al leer a propósito de Zong Bing, que los montes le «responden» como un eco, ya no es posible sospechar sólo en una personificación retórica.

Si, aprovechando el contraste reflexivo con el que nos hemos comprometido, intentamos reconstruir las líneas de fuerza que subyacen, en los teóricos chinos de la pintura, semejante inobjetibilidad del paisaje, es porque nos guían las siguientes dos orientaciones. La primera, que acabamos de comenzar a ver, es que si la forma «fundante» pertenece a lo espiritual, el paisaje debe trascender eso que nosotros hemos tenido que concebir, de acuerdo con la ciencia europea, como algo que sólo concierne a lo material, a la extensión y a lo físico. A partir de la dinastía Song, la siguiente sentencia se convirtió en una suerte de

adagio: «Por lo general, sabemos sólo que el hombre posee un espíritu», «pero ignoramos que todo lo que existe», más allá de él, a título de realidad mundana, «posee también [una dimensión de] espíritu» (L. B., p. 75). La vocación del paisaje, afirma Shitao, consiste en servir-ofrecer-presentar lo «espiritual animado». El «espíritu» así concebido no es una instancia sino una operación (de aspiración-decantación) por medio de la cual todo lo real llega a existir; y a lo cual debe, al advenir, el ser fuente de efecto. Opera en todo proceso de actualización, ya sea de las formas o del pensamiento.

La otra exigencia es que el paisaje sea tratado en pareja; no hay ya objeto percibido y sujeto perceptor sino correlación e intercambio entre los polos —anfitriones «aceptador/aceptante»—. Expresado de otra manera, lo que confiere efectividad a un paisaje es que el mundo no se aborda como negativo de la conciencia de sí, es decir, como aquello de lo que ésta se separa radicalmente para poder dirigirse a ello en tanto que puro «ante» —en tanto que *ob-jectum*—. Al final de su capítulo sobre el paisaje (capítulo 8), Shitao lo expresa del modo más rotundo y como si se tratara de la culminación de su propio itinerario: «Yo, antes de haber llegado a los cincuenta años, aún no me había iluminado en el paisaje. No porque hubiese tratado el paisaje como algo mediocre, sino porque permitía que el paisaje existiera independientemente y por sí mismo». Ahora «el paisaje me ha encargado hablar en su lugar...». Pero conviene entenderlo correctamente: no dice que uno se exprese a través del paisaje, como cabría esperar de acuerdo con una concepción no ya mimética sino expresiva de la pintura, afirma más bien que es el paisaje el que se expresa a través de uno. La vocación del pintor consiste, en sentido propio, en ser su intermediario. Pues, si hemos visto ya que el proceso figurativo comienza con anterioridad al hombre, incluso con los trazos naturales, sabemos también que el hombre se encuentra en el seno

del mundo «ahí» donde el mundo toma conciencia de sí mismo por medio del lenguaje y se explicita. El paisaje se ha «alumbrado-metamorfoseado en él»: «el paisaje y yo nos reencontramos en espíritu» (y no el paisaje «con mi espíritu», como traduce occidentalmente Ryckmans); y entonces los «trazos», lo sabemos muy bien, son llamados a «transformarse» por sí mismos.

Si muchos pintores, de entre los más grandes, lo han afirmado también en Europa (Cézanne, por ejemplo) y a menudo en términos asombrosamente similares —no supongo que la experiencia difiera—, ¿hasta qué punto no están forzando el lenguaje y resultan realmente comprensibles?* Como mucho lo aceptamos cuando se trata de gritos de desesperanza, o de entusiasmo, que acordamos al genio en el arrebató de su creación, y porque sabemos, desde Sócrates, que el artista es torpe a la hora de pensar lo que hace. De lo contrario, resultaría enfático y, por ello, poco creíble. Sin embargo, el letrado chino lo desarrolla sin ambages ni temblores: «De forma general, en lo que se refiere a la pintura de paisaje, conviene alcanzar la naturaleza emocional del paisaje. Si se logra, la montaña alcanza entonces por sí misma la tensión en la forma que la hace capaz de englobar

* «Los grandes países clásicos, nuestra Provenza, Grecia e Italia tal y como los imagino, son aquellos donde la claridad se espiritualiza, donde un paisaje es una sonrisa que desprende una inteligencia aguda»; «[...] la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está aquí... (señalaba la llanura verde y azul), la que está aquí... (se golpeaba la frente) ambas deben amalgamarse para durar, para vivir con una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte, atended un poco... la vida de Dios. El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Lo objetiviza, lo proyecta, lo fija en mi lienzo.» «El otro día me hablabais de Kant. Quizás me disponga a farfullar pero me parece que yo sería la conciencia subjetiva de ese paisaje y que, a su vez, mi lienzo sería su conciencia objetiva» (en Joachim Gasquet, *Cézanne, op. cit.*, pp. 132-135).

(No habría pensado en buscar esos testimonios en el libro de Gasquet de no haber constatado antes que representan una referencia continua en Merleau-Ponty, en su *L'Oeil et l'Esprit*.)

y de ampliar, de alzarse y de sumirse»: como si la montaña «brincara», «se sentara», «reclinara la mirada y la volviera a levantar», etcétera; «naturalmente, la naturaleza emocional de la montaña equivale a (viene a ser) mi naturaleza emocional» (Tang Zhiqi, *C. K.*, p. 113). Resulta conveniente recordar en este punto que la misma palabra china (*qing*) significa tanto la disposición interior como la disposición exterior, tanto la emoción (*qing-gan*) como la situación (*qing-kuang*);^j se encuentra igualmente abierta a los dos y los vincula. Del mismo modo, resulta habitual desarrollar como sucesión de tales equivalencias: «en lo que concierne el ser constitutivo de la montaña», «la roca es su esqueleto, el bosque su vestimenta, la hierba su cabellera, el agua su sangre, las nubes que la ciernan su aire, etcétera» (*C. K.*, p. 252). A pesar de que se haya convertido en un cliché de esas expresiones, no se trata de una simple metaforización, es preciso ver en ello la perduración del sentimiento de que tanto lo uno como lo otro, la montaña y el hombre, proceden efectivamente de la misma realidad; y que, tanto uno como el otro se sumergen igualmente en ese fondo para existir en el que, por consiguiente, se reabsorbe y neutraliza toda secesión, e incluso toda escisión, de un sujeto en relación con el paisaje. Ha llegado el momento de asumirlo. Los chinos denominan ese fondo común del que nace toda actualización, del que extraen su respiración, el «hálito-energía»: el *qi*.

5. El pensamiento chino nos descubre, en efecto, que en todo el entramado de órganos y de funciones que nos constituye, y a partir del cual el hombre intenta edificar la coherencia, es posible realizar otra elección que la que hicieran en su momento los griegos a la hora de orientar nuestra relación con el mundo y definir, a partir de ella, lo que constituye inicialmente la realidad. Pues hay dos modos en los que mi existencia se encuentra continuamente conectada con el afuera: respiro *y* percibo. Ahora bien,

o bien se privilegia la mirada y la actividad de percepción, y en eso consiste la elección griega que conduce a concebir lo real prioritariamente como un objeto de conocimiento, de manera que el espíritu se eleva de la sensación visual a la construcción de esencias y la visión se deja rectificar, estructurar y superar por la razón; o bien nuestra concepción del mundo se funda no ya sobre la actividad de conocimiento sino sobre la respiración, y en eso consiste la elección china: del hecho de que en vida inspiro-expiro, por medio de la entrada-salida (dentro-fuera), deduzco el principio de una alternancia reguladora de la que deriva el proceso del mundo. «¿El espacio entre el Cielo y la Tierra no es acaso comparable a un gran fuelle?», se pregunta el *Laozi* (§ 5). «Vacío, no está aplastado» y «cuanto más lo movemos, más exhala»; pero «cuanto más se habla», menos se sabe... En consecuencia, no resulta sorprendente que los chinos hayan concebido la realidad original no ya según la categoría del ser y a través de la relación entre la forma y la materia (los chinos no han concebido la «materia»), sino en tanto que «hálito-energía», en tanto que *qi*^k (氣 que luego deviene 气): de acuerdo con la etimología del término, consiste en el vapor que se exhala y se eleva (por encima de una cocción de arroz).

¿Cómo aceptar plenamente, y no sólo bajo una modalidad hiperbólica o a título de imagen, que el paisaje —«montañas-agua»— fundamenta en sus formas lo espiritual, o que el hombre se descubre en perfecta simbiosis con él, si no se percibe primero al hombre y al paisaje como productos del *qi*, en tanto que hálito-energía? Para ello debemos cambiar de «física»; uno de los primeros pensadores de la dinastía Song, contemporáneo del gran auge de la pintura de paisaje en China, dio con los términos más generales para expresarlo:⁴

4. Zhang Zai citado de manera ejemplar por Zhu Xi en el *Jin si lu*, capítulo 1, § 43-44.

El hálito-energía se despliega en el Gran vacío

[original

se eleva y desciende, se mueve libre sin cesar:

en eso consiste el desarrollo del vacío y de lo pleno,

[del movimiento y del reposo,

el comienzo del yin y del yang, de lo duro y lo

[maleable.

Flotar y ascender: en eso consiste la limpidez del yang;

bajar y descender: en eso consiste la confusión del yin.

A través de la incitación y la comunicación, la

[reunión y la dispersión,

se forman el viento y la lluvia, la escarcha y la nieve,

a la vez el curso de la multitud de seres

y la unión y la fusión de las montañas y los ríos.

Hasta la hez del vino y la ceniza del hogar,

nada hay que no constituya un aprendizaje.

El aprendizaje de base de los Letrados se articula, hasta la penetración de las ideas europeas en China, a partir del antiguo *Clásico del cambio* (*Yijing*): todo en el universo tiene origen en el mismo hálito-energía que, gracias a la regulación interna de sus dos factores constitutivos, *yin* y *yang* (en eso consiste el *li*), desemboca en todas las manifestaciones de existencia y en la diversidad infinita de seres, el hombre incluido, así como en su relación y cohesión en el seno del paisaje. Pues, por un lado, en su evolución incesante, el hálito-energía se condensa y se coagula (bajo el factor *yin*), y, haciéndose visible por su opacidad, forma los seres constitutivos, «engendra los hombres igual que engendra las cosas» tal y como precisa el comentarista (Zhu Xi); e inversa pero correlativamente, al desnaturalizarse, al decantarse y airearse (bajo el factor *yang*), se vuelve límpido-invisible, se propaga a todo lo existente a través de su vacío animado y lo desliga. En eso consiste el «espíritu» o, más bien, al tratarse de dos modos indisociables de una misma realidad

(el *qi*), en eso consiste la dimensión de espíritu, ya sea la del hombre o la del paisaje.

Cuando el pintor chino considera el ser constitutivo de la montaña, permanece atento a esa pulsación energética que converge en las configuraciones del relieve: el hálito-energía circula sin discontinuidad a través de las líneas de fuerza del paisaje, detectadas por el especialista en geomancia, y a través de los circuitos energéticos que revela el acupuntor en el interior del cuerpo humano (el término es idéntico: *qi-mo*). En función de las alternancias que le son propias, elevándose y descendiendo, impulsándose o asentándose, la montaña revela la gran respiración del mundo; y el pintor, al comunicar con ella a partir de su hálito vital, la aprehende por medio del movimiento alternante de su pincel —gracias a la variación de lo vacío y lo pleno, la pintura respira también—. A este respecto, Jing Hao definió con una fórmula decisiva no ya lo que constituye la esencia del paisaje, sino aquello de donde nace su consistencia y a lo que debe su dinamismo: al estar todas las formas atravesadas, en su propio interior, del mismo hálito-energía (*T. H. L.*, p. 251), la «imagen-fenómeno» del binomio «montañas-aguas» se concibe como «un engendramiento recíproco», el de las tensiones energéticas que recorren las formas y las animan (*ibid.*, p. 256).

Una roca, una nube: incluso entre la roca y la nube, entre la robustez de la primera y el carácter aéreo y evanescente de la segunda, no deben verse dos materialidades diferentes sino tan sólo una diferencia de concreción. «Las nubes surgen de los valles ocultos en el seno de las montañas y ésta es la razón de que se llame a las rocas raíces de nubes»; del mismo modo, cuando en verano vemos las nubes amontonarse alrededor de las cumbres con formas extrañas, «es porque las nubes nacen de las rocas»: «de la humedad de la roca emana un vaho ligero que, al condensarse forma vapores y, a su vez, estos va-

pores, al acumularse, forman nubes» (Tang Dai, *C. K.*, p. 249). Que la roca sea denominada «raíz de nube» no es, por tanto, una figura retórica, ni siquiera una imagen poética, sino la traducción de esa ósmosis que, por medio de la circulación del hálito vital, comunica a todos los seres entre sí y los vincula desde su interior. Lo que antes hemos convenido en verter a nuestra lengua como resonancia espiritual (*qi-yun*), es precisamente la resonancia interna de ese hálito-energía: al emanar de la diversidad de formas y al desplegarlas desde su interior, destaca su dimensión límpida-invisible y las abre al fondo indiferenciado del *qi*.

Al contrario, lo que en el pensamiento europeo ha caracterizado al objeto, y lo que funda su posibilidad, tal y como lo construye la percepción por superación de la profusión inefable de la certeza sensible, es que posee «propiedades», a la vez que le pertenecen determinaciones diferentes (*Eigenschaft*) bajo las cuales se descubriría al fin, sirviéndole de Aquí común o de medio, la universalidad simple, idéntica a sí misma, de la «sub»-stancia o de la «cosidad». Ya se trate de un pedazo de cera o de un cristal de sal, de Descartes a Hegel, son definidos colectivamente como pura materia y establecen lo Uno de la esencia más allá de eso múltiple;⁵ y, en su movimiento hacia lo universal, gracias al hecho de que son al mismo tiempo determinaciones sensibles y determinaciones de pensamiento, procuran la base sobre la que, durante la modernidad, se irá construyendo la física separando radicalmente el análisis de las propiedades de los cuerpos de la dimensión moral y psicológica. *Res extensa/res cogitans*: hay materia y espíritu, pero arraigadas aisladamente por la ontología; el «sujeto» que piensa se constituye así más cómodamente, pero, confinado a sí mismo, se descubre

5. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, II; Hegel, *Fenomenología del espíritu*, capítulo 2, «La percepción».

inexorablemente apartado o, más bien, *desconectado* del mundo por más empeño que ponga luego para refundir de nuevo su proximidad. Por el contrario, China no llevó hasta ese extremo dicha separación, y ésta es la razón de que no haya desarrollado una ciencia física; al no haberse consumado la distinción entre lo físico y lo moral, ha pensado la montaña y el agua que forman el paisaje en términos, no ya de propiedad, sino de «virtudes» y de «capacidades» (noción *de*),¹ por las cuales, al igual que ocurre en el hombre, el hálito-energía se despliega y se regula: uno creería que con ello regresamos a un pensamiento instalado en la fase pre-científica, que no ha alcanzado la Edad de la Razón (y de hecho los primeros misioneros cristianos se apresuraron a emitir ese juicio), si no fuera porque en esa concepción se descubren también efectos propios que la reflexión de los teóricos chinos de la pintura esclarecen. Es sobre todo la pintura la que, al concebir la animación de las cosas de un modo alternativo a la simple proyección metafórica y al modo puramente poético —lo poético suele compensar en nuestro caso (subjettivamente) la estricta materialidad de la física (mientras que el discurso chino permanece unido, lo poético y lo físico no se disocian, en su comprensión de lo natural)—, ha fecundado el arte del paisaje.

Al ocuparse de esas «virtudes» o «capacidades» del paisaje, Shitao culmina su obra con un capítulo que se encuentra en el límite de la legibilidad por cuanto perturba y sepulta esa distinción principal por medio de la cual hemos aprendido a abordar el mundo y que conforma nuestra evidencia; si no se realiza el esfuerzo de imaginación necesario, ese capítulo no nos dirá nada —de hecho, Ryckmans apenas lo anota ni lo comenta a pesar de que es, de lejos, el capítulo más extenso del tratado—. Del mismo modo que al pintar, sostiene Shitao socavando esa otra evidencia que, hasta el encuentro con Europa, no afloró en China, el pintor asume una multitud de tareas y misio-

nes: la de «educar lejos de la oscuridad» por medio de la evolución de la tinta, de «certificar la vitalidad» por medio del movimiento del pincel o de «iluminar» por medio del paisaje, etcétera, del mismo modo, la montaña asume del Cielo, en tanto que gran proceso natural, «tareas», «misiones» (*ren:*^m el término es el mismo), que también son infinitas: la montaña «obtiene su ser constitutivo» gracias a su «posicionamiento», «ofrece-presenta su animación» gracias a su «dimensión de espíritu», «muta de manera fantasmagórica» por su capacidad de «transformación», etcétera; la montaña posee tanto la virtud de «humanidad», que educa fuera de la oscuridad, como el sentido del «rito» gracias al cual las montañas se subordinan jerárquicamente entre ellas y se saludan respetuosamente, etcétera. Lo mismo sucede con el agua por su capacidad de «expandirse al infinito» gracias a su virtud, de «mantenerse abajo» gracias a su sentido de la equidad, de provocar la alternancia de sus mareas gracias a su regulación taoica, de brotar y salpicar con fuerza en el aire gracias a su valentía, de dominar sus turbulencias por medio de una perfecta horizontalidad que procede de su sentido de la medida, etcétera. Lo mismo sucede, una vez más, por correlación, entre la montaña y el agua: la vocación de la montaña consiste en «abarcар ampliamente» mientras que la del agua es la de «circular por doquier». Ahora bien, si «las tareas-misiones que deben ser asumidas por la montaña y el agua no asoman», esa circulación y ese abarcar «no pueden desplegarse»; y si éstas no se despliegan, la des-oscurización (por medio de la tinta) y la animación (por medio del pincel) tampoco podrán propagarse.

Por un lado, el pintor y, por el otro, la montaña y el agua, comparten la misma condición de tareas-misiones que deben ser asumidas y éstas, lo hemos visto ya, se encuentran ligadas entre sí; lo mismo que el hombre, la montaña y el agua están «investidas»ⁿ de capacidades ya que proceden de ese Fondo común de inmanencia que es

el «Cielo» y cooperan igualmente en el despliegue del mundo. Así, se comprende de un modo no ya solamente afectivo sino fundamental, es decir, esclarecedor del Fondo, esa formulación en paralelo de Confucio en la que se desarrolla ya el ser del paisaje («montañas-aguas»): el «hombre de bien» halla su alegría [en la] montaña», mientras que el «hombre de sabiduría halla su alegría [en el] agua» (*Analectas*, VI, 21). Las tareas asumidas por la montaña y el agua, por un lado, y por el hombre de otro, son recibidas en propiedad sin que sean «transferibles» de un polo al otro, de manera que el pintor y el paisaje forman una suerte de sociedad y «coinciden en espíritu»: a partir de su fondo, el pintor evoca el fondo de capacidad del mundo que se condensa en el paisaje —en el seno del que se descubre inicialmente implicado y al origen del que aspira a ascender tanto por medio de la pintura como de la sabiduría—. Ahora bien, si así se logra neutralizar toda condición perentoria de objeto a su respecto y se consigue volver a vincular con el mundo por medio del hálito-energía, si el fenómeno de la imagen se desentiende por sí mismo de cualquier esquema ontológico, ¿qué alcance conferir entonces a la pintura? Y, ante todo, ¿acaso es posible hablar aún de «verdad»? Pues, resulta evidente, todo lo que ha sido preciso deshacer en nuestra imaginación teórica que funda la ciencia física para comenzar a penetrar en la posibilidad misma de una connivencia efectiva (y no ya ficticia o forzada) entre yo y el paisaje, no puede conducirnos más que a socavar la idea de una adecuación perceptiva con el objeto —en beneficio de una propagación existencial en el seno del paisaje pintado.

X

DE LA VERDAD EN PINTURA

1. «Un lugar tranquilo, entre cultivos y colinas, donde poder nutrir nuestra propia naturaleza», es ahí donde el hombre desea «vivir siempre»; «pasearse silbando, desenvuelto y libre de obligaciones, entre los manantiales y las rocas», representa aquello que procura «siempre regocijo...». Desde luego, es cierto que esas colinas, esos cultivos, esos manantiales, esas rocas nada tienen de decorado; si bien son *afables*, desanudan y recrean la existencia (*re*-creación: esa palabra que, aunque algo anticuada, ha marcado nuestra infancia). En el capítulo sobre el paisaje —«montañas-aguas»— con el que inaugura su tratado, Guo Xi (en el siglo XI) plantea de hecho el interrogante que aún dudamos si conviene arriesgarse a formular: ¿de dónde nos viene «el amor del paisaje»,^a como suele ser invocado literalmente, y en qué consisten su «contenido y significado»? Guo Xi convierte este interrogante en el eje general de su meditación en tanto que pintor (*Linguan gaozhi*, S. H. L., p. 6). Partamos, pues, de la constatación de esa experiencia humana, quizás la menos comprometida en una construcción ideológica, ajena aparentemente a la elección y a la instauración de un orden de valores e incluso a las diferencias de cultura y de época, y en la cual cada uno de nosotros se reconcilia con la inclinación por la vida y donde hallamos: «pescadores y leñadores, y todos aquellos que viven retirados, ésas son siempre las personas que nos complace frecuentar; el grito de los mo-

nos y el vuelo de las grullas, eso a lo que siempre estamos unidos...». «Siempre», o de manera «constante»,^b ya que se trata, para el hombre, de la expresión de su naturaleza «elemental»: en el seno del paisaje, vuelve a conectar con lo vital y lo fundamental —no hay en él, hablando con propiedad, moral sino higiene, pero ésta vale aquí como ideal («higiene» sigue siendo, entre nosotros, un término débil).

En efecto, ese paisaje se despliega en el límite de dos mundos: por un lado, el mundo «polvoriento» a la vez que «embrollado», rehusado al mismo tiempo a causa de su inanidad y de su estrépito, donde todo aparece con «cadenas» y «candados», y donde el sentimiento del hombre resulta contrariado por siempre; por otro lado, el mundo de los «inmortales», «perdido en los vapores y las brumas», al cual aspira siempre el sentimiento del hombre pero sin que sea posible percibirlo. En esa época de «Gran paz» política, donde se sitúa Guo Xi, el hombre de bien no tiene por qué retirarse completamente del mundo y huir de su tiempo como en el caso de las dinastías corruptas, cuando los vasallos leales trataban de preservar así su pureza. Esa aspiración que nos conduce hacia los bosques y los manantiales, y esa compañía que anhelamos compartir con los vapores y las brumas, sólo se vuelven realidad «en el sueño», cuando dormimos, ya que, durante el día, «nuestros oídos y nuestros ojos están al margen de ese mundo». Pero si encontramos ahora una mano maravillosa que «hace que surja todo eso con abundancia»: sin descender de mi lecho, puedo, sentado, «explorar los valles y los manantiales»; el clamor de los monos y el graznido de las aves «se dejan oír débilmente en mis oídos», y el resplandor de las montañas y el color de las aguas «deslumbran la mirada con sus reflejos». ¿Cómo puede todo ello «no contentar el espíritu de los otros», se pregunta retóricamente Guo Xi, «y no apoderarse, efectivamente, de mi fuero interno»?

Si hay algo que China ha sabido expresar, tanto a fuerza de haberse complacido y de haber comprometido en ello su pensamiento como por no haber construido otro mundo y no haber objetivado el Más-allá, es el modo en que las aspiraciones del hombre podían ser colmadas en el seno del paisaje; éste, a decir verdad, no las colma —como si hubiera espera, tensión y captación— tanto cuanto provoca su relajación. Al haber escogido lo «rústico», por reacción de anticultura (taoísta) contra las complicaciones derivadas de la civilización, y al volver a dar voz a lo fundamental, inaugura un espacio liberador, fuera de lo político, que no es ya lo salvaje sino la sociedad de lo natural; el paisaje no es objeto de percepción sino que colma de antemano nuestras inclinaciones y, median- te ellas, al silenciar los dispositivos arbitrarios, hace que reencontremos «simples» vías de inmanencia. Vuelve a sumergir nuestro ser en sus inducciones legítimas, reestablece sus conexiones originales; por inmersión en sus circulaciones energéticas, innumerables y que se remiten entre sí sin cesar, desobstruye las fijaciones interiores y reestablece la comunicación con todo lo que había sido suprimido, devolviendo su vitalidad a cada órgano. Entre «las rocas y los manantiales», en la cercanía con los seres simples, la existencia se expande y se revitaliza, las fibras del ser se sosiegan, la atención no es forzosa sin que tampoco llegue a perderse, y el espíritu se mueve libremente, sin encallarse ni bloquearse; toda focalización se disuelve, ya proceda del deseo o del pensamiento —«nutrimos» nuestra vida—. Ni siquiera la trascendencia de lo invisible resulta ya inquietante, pues deja de dominar este mundo para abrirlo vagamente hacia lo insondable en la medida en que las formas del paisaje se funden con las brumas en la lejanía; aquellos que, por la costumbre impuesta de la traducción, denominamos «Inmortales», son designados en chino como los «hombres de la montaña» (*xian-ren*),^c que desaparecen al sumirse en sus pliegues nebulosos,

ahí donde se pierde la vista, y que hacen que su «grandeza» sea inagotable y le confieren su plenitud.

Ese mundo del deseo íntimo, que se ha vuelto fluido pero cuyos sentidos permanecen separados, puede ser producido por una «mano». Los traductores europeos lo interpretan así: «Si descubre una mano maravillosa se revelarán de nuevo [esos paisajes]»;¹ o «*Now a good artist has reproduced it for us*».² Pero, lejos de tratarse de la reproducción o de la revelación por medio de la pintura, es decir, en un caso como en otro, de mera duplicación mimética, toda la lógica de esa apertura consiste al contrario en evocar el paisaje pintado como simple prolongación del proceso natural (homogéneamente en él, si se me permite decir). La «mano», se dice aquí, «hace que ello surja con abundancia»,^d de manera que, sin abandonar mi lecho, puedo explorar el paisaje. Se trata, en este punto sobre la traducción, de mucho más que de un mero matiz: el teórico chino de la pintura no comienza por constatar la actividad de un pintor sino que evoca un mundo que responde en todos sus aspectos a nuestra expectativa y que, de hecho, parece que no puede realizarse más que por y en la pintura; mediante ese modo de exposición se pone entre paréntesis toda relación de referencia (entre lo que sería, uno al lado del otro, un mundo real y un mundo pintado), la sola relación comprendida, puesto que se considera que es la única efectiva, es aquella hacia la que se dirige la energía, donde se absorben las capacidades y donde se despliega la existencia. Pues ¿con qué otra pertinencia, fatalmente por añadidura, podríamos contar? La pintura no inventa un mundo para sí, puramente imaginario, ni desdobra un mundo que sería el

1. Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, París, Klincksieck, 1982, p. 84.

2. Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, Londres, Heinemann, 1967, p. 71.

mundo «real» remitiéndonos a él y representándolo, sino que se constituye en paisaje que debe vivirse, completamente dispuesto a la vez para nuestras percepciones y colmando nuestra intencionalidad más anclada (nuestro *ben yi*):^e se despliega en el mundo donde se libera y se expande la vitalidad, donde aún se escucha, atenuado y tamizado, el susurro de los seres y donde la mirada resulta radiante.*

En su obertura a los «Secretos del paisaje» (*L. B.*, p. 592), Wang Wei de la dinastía Tang disolvía ya, en el interior de un desarrollo análogo, toda referencia a un mundo real que la pintura reproduciría:

Originarse en la naturaleza fundamental de lo
[espontáneamente así,
hacer advenir el efecto (función) de creación
[transformación:
sobre una losa de un pie cuadrado
escribir una escena de cien o mil li;
Este-Oeste-Norte-Sur:
como ante nuestros ojos;
primavera-verano-otoño-invierno
nacen bajo nuestro pincel.

* El texto europeo que me parece más próximo al respecto es el de Leonardo, en el Paragone (cf. *El tratado de la pintura*, § 9).

«Si el pintor quiere ver bellas formas para enardecer su amor, tiene el poder de crearlas. [...] Y si desea dar a luz parajes o desiertos, lugares frescos y umbrosos en tiempos de gran calor o lugares cálidos cuando hace frío, pues le basta con darles forma. Así, si desea valles o si anhela descubrir, desde la cumbre de las montañas, vastas extensiones de tierra y contemplar el mar, allá, en el horizonte, está en su poder hacerlo [...]».

Pero Leonardo, tal y como señala Gombrich (en *L'Écologie des images*, París, Flammarion, 1983, p. 22), elabora así la «primera teoría estética completa de la pintura de paisaje» antes incluso de que haya visto la luz, en la pintura occidental, el primer paisaje; y, sobre todo, comienza por nombrar el sujeto del acto creador, elevado a demiurgo: «Si el pintor...».

Se verifican por consiguiente tres cosas: 1) la pintura no se sitúa en contraste con el mundo ya que está deliberadamente desprovista de todo lo que implicaría una ruptura con él y dado que el advenimiento de la pintura se inscribe originalmente en la naturalidad de los procesos; 2) el pintor no pinta un rincón del mundo sino el universo en su totalidad, en el espacio y en el tiempo —las cuatro direcciones y las cuatro estaciones—; 3) la pintura procede no ya de una producción mimética, sino de un engendramiento fenoménico: la escena se realiza por sí misma «como ante nuestros ojos», los diversos paisajes «nacen bajo el pincel»...

Si la pintura de paisaje no se presenta como la representación de lo que sería el objeto de una percepción, sino que se piensa como un mundo para ser vivido, toda relación de referencia tiende a difuminarse; que la satisfacción de las aspiraciones interiores que engendra en nosotros el paisaje pintado es tanto más profunda por cuanto se integra en este mundo y desaparece el punto de vista que se impone sobre el paisaje ordinariamente y, que de esa manera, lo mantiene en una exterioridad, lo hallamos confirmado en las siguientes palabras de Guo Xi: se cuenta que, entre los paisajes («montañas-aguas»), los hay que se atraviesan, que se contemplan, por los que se pasea y en los que se vive; en general, cuando la pintura alcanza cierto nivel, resulta siempre en «obras maravillosas», pero «lo que se atraviesa o se contempla vale menos que aquello donde se pasea o se vive». Pasearse implica más complicidad y disponibilidad que atravesar simplemente un lugar; el peinado de trayectorias no es suficiente y, por la misma razón, habitar exige una inmersión distinta que contemplar. Ahora bien, «en los paisajes que se extienden sobre cientos de *li*, aquellos por donde paseamos o en los que vivimos no ocupan más que tres o cuatro décimas partes, aunque son precisamente éstos los que resulta preciso seleccionar». La distinción

entre lo que sería el paisaje real y el paisaje pintado se difumina en esa dimensión existencial propia de todo paisaje, pues no es en relación a *lo que se* atraviesa o de *lo que se* contempla (se trata aún del objeto, enfrente, a distancia), sino del *ahí donde* nos paseamos, *donde* vivimos cuando el desarrollo del mundo a nuestro alrededor resulta más completo y, por ende, su pregnancia se nos presenta como más intensa; del mismo modo que la aspiración vital, en esa fuente del paisaje, y por conexión con él, se halla colmada.

2. Pero vayamos procediendo de manera gradual, de lo más simple a lo más complejo, de la flor al paisaje. Quien aprende a pintar flores plantará un tallo florido en un hoyo profundo y lo observará desde arriba, sostiene el propio Guo Xi (*ibid.*, p. 13): entonces, «la captará desde todos los ángulos»; del mismo modo, quien aprende a pintar bambúes, tomará un tallo de bambú y, en una noche de luna, contemplará la sombra de la planta reflejada en el muro: entonces, «aparecerá la forma verdadera del bambú». Ahora bien, «quien aprende a pintar un paisaje —“montañas-aguas”— no procederá de un modo distinto»: las montañas y los valles de los «paisajes auténticos», es preciso considerarlos desde lejos «para captar su profundidad» y pasearse por ellos, de cerca, «para captar su superficialidad»; las cumbres y las rocas de los «paisajes auténticos», es preciso considerarlos de lejos «para captar sus líneas de fuerza» y mirarlas de cerca «para captar su materialidad». Por otro lado, la atmósfera nebulosa de los «paisajes auténticos» no permanece idéntica durante las cuatro estaciones: en primavera, es «tierna y suave»; en verano, «rica y densa»; en otoño, «dispersa y delgada»; en invierno, «apagada y sombría». Del mismo modo, de nuevo, los vapores y las brumas de los «paisajes auténticos» tampoco son iguales en las cuatro estaciones: las montañas en primavera, apacibles y atractivas, parecen

«iluminadas por un sonrisa»; en verano, frescas y verdes, parecen estar «impregnadas de agua»; en otoño, claras y puras, parecen «elegantemente ornamentadas»; y en invierno, sosegadas y melancólicas, parecen «adormiladas».

¿Por qué hablar, con tanta obstinación, de la exigencia de lo «verdadero» o de lo «auténtico» (*zhen*;^f ese término servirá para traducir la noción de verdad cuando ésta se importe desde Occidente a finales del siglo XIX)? Si creíamos que la visión china carecía de esencias y que, en su devenir letrado, tal y como acabamos de ver, su pintura se piensa cada vez menos en el interior de una relación de referencia con un mundo «real» (o incluso ideal) que estaría reproduciendo, resulta obligatorio preguntarse si no sería posible descubrir en China otro soporte teórico a lo que ha convenido en denominarse la «verdad en pintura» (por retomar ese título de Derrida, que lo toma de Damisch, quien, a su vez, lo toma de Cézanne: la «deuda...»). Si Guo Xi considera la flor desde arriba para aprehenderla en su disposición más global, emergiendo y expandiéndose a los cuatro costados; si considera la sombra del bambú tal y como aparece proyectada en el muro, decantada de su aspecto pululante y desgajando su configuración como una silueta; o si considera el paisaje a la vez de lejos y de cerca para captar igualmente su «profundidad» y su «superficie», su «tensión» y su «substancia», es porque la pintura china se halla en busca de lo que, bajo la forma de lo anecdótico, conteniendo al mismo tiempo lo uno y lo otro, manteniéndolo junto, tiende y articula orgánicamente lo que pinta: parte a la búsqueda de lo que, por su totalidad, compone un mundo. A través de la figuración particular, trata de reencontrar el desarrollo del hálito-energía desplegándolo de manera que desemboca globalmente en ese «así». En lugar de pintar la cosa tal y como se presenta singularmente a sus ojos, desde un punto de vista dado, constituido en objeto perceptivo, lo sondea y lo experimenta para extraer, a partir de sus po-

los y en todas sus dimensiones, la *com*-postura que le confiere su vitalidad. Por otro lado, si se muestra preocupado por expresar las condiciones atmosféricas del paisaje, o las brumas de las cumbres, de acuerdo con su variación en función de las estaciones, es porque se muestra atento a la dimensión de la distancia y, por consiguiente, a los recursos que ofrecen todos esos casos diversos: en lugar de entregarse a captar la individualidad de la cosa a partir de ella misma y como en sí, desemboca en lo específico y lo promueve a partir de delicadas tipologías que convierte en su paleta. Afirmaremos que, al buscar la aprehensión de la articulación integral que sirve de vector a la circulación energética, el pintor chino, despreocupado por la esencia hacia la que conduciría el objeto, persigue con la pintura el solo principio, interno, de su *con-sistencia* (1); y que, correlativamente, si no concibe la pintura según una relación de referencia mediante la que llegaría a representar, ahonda su aprehensión con un sistema de diferencia: siguiendo una lógica explota a la vez, y de manera fecunda, la composibilidad y la individuación —la primera preserva el contacto con el fondo indiferenciado mientras que la segunda conduce a su pleno despliegue su actualización momentánea—, y no ya por medio de la semejanza objetiva y la adecuación con tal forma exterior y particular instaurada como modelo y fundamentada en el Ser, como se piensa, en la pintura china, el estatuto de la verdad.

No obstante, no se trata más que de una primera aproximación. Si la pintura china no obedece a lo que sería el objeto singular ofrecido a la percepción, sino que decanta lo visible con la pretensión de experimentarlo complementariamente en su tensión y su polaridad («de cerca» — «de lejos», etcétera), tampoco se contenta en modo alguno con la coherencia derivada de la propia pintura, que no responde más que a sí misma y que prescribe a cada elemento su modulación, como es el caso de la pintura mo-

derna (europea) y, sobre todo, de la abstracta. En otras palabras, ¿qué es lo que la pintura china nos hace descubrir efectivamente del mundo, sin representarlo, y qué es lo que nos ofrece «en verdad»? «Que vaya personalmente junto a las montañas y las aguas para aprehenderlas», dice Guo Xi en el corazón de ese pasaje, «y entonces la disposición intencional del paisaje aparecerá».^g La expresión «vaya personalmente», o como se dice ordinariamente en chino «que se ocupe de»^h («sus asuntos», *ji shi*; o de «su tarea», *ji zheng*, etcétera), no apunta tanto a la idea de desplazarse localmente sino, más bien, presentarse a, girarse hacia, que se vuelva disponible, que acceda. Por otro lado, lo que traduzco por «actitud» o «disposición intencional» del paisaje (*yi-du*, *yi-tai*)ⁱ no es tanto la proyección de un estado mental que se referiría al pintor como lo que nos recuerda que el paisaje, en tanto que concreción de hálito-energía, encarna en sus formas lo espiritual y deja pasar en sus líneas de fuerza, como a través de las arterias del mundo, el ritmo cósmico que nos atraviesa igualmente; y también que está investido de «capacidades» y, por ende, que asume «tareas» o «misiones» en el mismo grado que el hombre. La «intencionalidad» en cuestión, y que funda la verdad, no permite que se separe el mundo y el sujeto sino que, por las modificaciones que le confieren variedad y consistencia, las formas del paisaje, nacidas del hálito-energía, el *qi*, son portadoras de *yi*, en tanto que «sentido»-«intencionalidad», secretando a través de la tensión particular que los atraviesa y los despliega en propensiones diversas (*shi* en relación con *xing*),^j cierta disposición de querer ser-querer vivir del mundo. En definitiva, tienen qué decir y por esa razón solicitan al pintor y le encargan que «se exprese en su lugar»; a su vez, ésa es también la razón de que el pintor pueda verse colmado por el paisaje y conecte con él en sus aspiraciones (o nosotros mismos por el paisaje pintado), nutriéndose en ese fondo de inmanencia y expandiendo su vitalidad.

Esa intencionalidad que recorre fenoménicamente el mundo condensando el hálito-energía, que atraviesa las formas de las cosas y propaga los sentimientos de los hombres haciendo que a través de su configuración aparezca el paisaje, es lo que, acabamos de comenzar a verlo, vehiculan prioritariamente las estaciones. «En las montañas primaverales, prosigue Guo Xi (*ibid.*, p. 13), los vapores y las nubes se dilatan en capas ininterrumpidas y los hombres son felices; las montañas en verano son ricas en su frondosidad de follaje sombrío y los hombres están en paz; las montañas otoñales permanecen claras y limpiadas mientras caen las hojas y los hombres se vuelven serios; por último, en invierno, las montañas se encuentran veladas por nieblas opacas y los hombres permanecen silenciosos.» Nada hasta ahora indicaba que se tratara de una pintura; ya sea un paisaje habitado o un paisaje pintado, el efecto suscitado al respecto es el mismo: «ver esta pintura, hace que el hombre engendre esa intencionalidad, como si verdaderamente estuviera en el seno de esa montaña; tal es la intencionalidad que emana del paisaje pintado». La intencionalidad comparece efectivamente debido a que el paisaje invita, incita; ver «los claros senderos entre los vapores azulados» nos conduce a implicarnos y a «atravesar» ese paisaje; ver «el reflejo del sol crepuscular en la superficie del río» nos lleva a «contemplar»; ver los hombres solitarios retirados en el fondo de las montañas nos lleva a «instalar allí nuestra residencia»; ver los manantiales que brotan entre las rocas, al pie de los acantilados lejanos, nos conduce a «pasearnos» por ellos. Al incitarnos a entrar cada vez con mayor intimidad en él, hasta dejarse absorber por completo (de acuerdo con la graduación precedente: atravesarlo, contemplarlo, habitarlo, moverse libremente y pasearse por él), al llevarnos a fundirnos con él y a desplegar su vida, el paisaje (pintado) no se presenta como una pura producción «estética», objeto de una mirada desinteresada, ni se vale de lo que

sería un «hermoso» paisaje, sino que nos hace experimentar aspiraciones vitales que se juzgan como las más fundamentales —se tiene «sed» de esos bosques y de esas fuentes de agua, sostenía precedentemente Guo Xi (*ibid.*, p. 6)— y, por inmersión en sus circulaciones energéticas, se ofrece para apaciguarlas.

«Es como si verdaderamente estuviéramos presentes en ese lugar», se repite a modo de conclusión en ese pasaje. Desde luego, estaríamos dispuestos a aceptar, de acuerdo con ese «como si», que el teórico chino se vale aquí de la ilusión que, desde los griegos, ha reclamado en nuestra tradición la pintura, si justamente él no lo hubiera intentado todo para eliminar la escisión que separa el paisaje pintado del natural y, con ello, no hubiera retirado a la pintura su estatus de artefacto proclamado. La pintura no pretende expresar el objeto presente mediante la perfección de su semejanza, sino de manera que uno mismo *se encuentre presente en algo* (lo que impide que pueda seguir siendo entonces un objeto, sino «montañas-aguas»: el paisaje) que penetramos y nos penetra a la vez, y ello gracias al poder de movilización vital que detenta su configuración. Si nos detenemos un momento para reflexionar, comenzaremos a ver el motivo por el que los Letrados chinos evitaron una reivindicación (o una crítica) del poder de ilusión de la pintura. No se necesitaba nada menos que todo cuanto inventaron los griegos: separar moralmente la mentira de la verdad (la pintura «engaña» fingiendo —*exapatân*—, afirma Platón), separar antológicamente el no-ser y el ser (por su estatuto mimético, la imagen pertenece a las apariencias), requerir la idea retórica de persuasión (de suerte que la representación sea «convigente»),* etcétera. No olvidemos que, tal y como re-

* «Al no ser la pintura», afirma por ejemplo Vasari en el comienzo de su capítulo consagrado a Masaccio, «más que una falsificación de todo lo que existe en la naturaleza, tal y como se nos presenta, simple-

cuerda Gombrich, dos de los factores que condujeron al arte griego a esa «revolución» pictórica que le lleva a perseguir una semejanza cada vez más plausible son la ilustración narrativa de las descripciones épicas y el decorado teatral que descansa sobre una *scenographia* —dos tradiciones que China ha ignorado—. En definitiva, no cabe la posibilidad de la ilusión en el arte más que si se procede abiertamente a un desdoblamiento de planos (lo «real» —sea cual sea su estatuto— y su imagen) y se plantea un mundo de esencias que esa imagen puede simular (el *eidōs* que se vuelve *eidolon*).

3. Que uno se sienta efectivamente presente en el paisaje (pintado), que se sienta invitado no sólo a contemplar el reflejo del río bajo las luces del atardecer, sino también a salir a pasear entre los manantiales y las rocas, allí, al pie de los acantilados, se debe a la capacidad de *con*-sistencia del paisaje en la que nos sumerge la pintura, tanto multiplicando sin fin los ángulos de vista como asociando complementariamente todos los opuestos —a la vez lo próximo y lo lejano, lo claro y lo oscuro, lo patente y lo latente, lo visible y lo oculto (Guo Xi, *ibid.*, p. 13)—. Los tratados consagrados al arte del paisaje, como el de Guo Xi, describen minuciosamente el inventario de ese compuesto. Sabemos ya que no existe un punto de vista ideal, ni siquiera recomendable, para contemplar la montaña, sino que, vista de cerca es de una manera, al tomar

mente por medio del dibujo y de los colores», es «la hechicera más sorprendente: por medio de las falsedades más evidentes sabe persuadirnos de que es la verdad pura» (Jean-Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*).

China nos permite calibrar por su distancia hasta qué punto la reflexión sobre la pintura ha estado dominada en Occidente por la articulación verdad-mentira-convicción («engaños que persuaden nuestros ojos», de Poussin a Picasso: «El artista debe conocer el medio de convencer a los otros de la veracidad de sus mentiras», *Propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 17).

cierta distancia es de otra y, a mayor distancia aún, vuelve a ser de otra (de cara, de costado, de espalda, cada vez se trata de otro «así»: al mismo tiempo que pinta una montaña, el pintor pinta «igualmente» un gran número de montañas, cf. Guo Xi, p. 14, y *supra*, capítulo 14). Por desgracia, cuando pintan la montaña, los malos pintores (de ahora), confiesa Guo Xi, se contentan con «tres o cinco cumbres»; cuando pintan el agua, bastan «tres o cinco olas» (*ibid.*, p. 18): no expresan la inagotable diversidad que logra que, por conjunción de aproximaciones y recursos, el paisaje englobe sus variaciones energéticas y nos absorba en él. Si pintar un paisaje consiste en pintar un sistema de la plenitud, sostiene a continuación ese pintor, se necesitan figuras humanas «para indicar los caminos», cabañas y templos «para indicar los lugares importantes», arboledas y bosques para dividir, a través de la aparición-separación, «lo próximo y lo lejano», torrentes y desfiladeros para distinguir, a través de la continuidad y la discontinuidad, «lo profundo y lo superficial»; del mismo modo que, al pintar el agua, se requieren remansos y puentes «para satisfacer las actividades de los hombres» y salir así al encuentro de su intencionalidad, etcétera.

Pero para que se dé la coexistencia aún se necesita que no haya confusión. Si su composibilidad eleva el paisaje hasta el extremo de la variedad, confiriéndole su plenitud, si bien la intencionalidad incita a moverse libremente en ese «mundo» siguiendo sus irrigaciones energéticas e invita a «habitarlo», el pintor-teórico de la pintura debe mostrarse también atento a la individualidad en cuanto a naturaleza y aspecto que sólo puede conferir la existencia. No ya porque se trate de una especificación propia del objeto, sino porque al proceder minuciosamente, por diferencia de caso, conduce —como lo hace continuamente el proceso del mundo— del Gran Vacío de la energía indiferenciada hasta la actualización más sutil, «plena», de lo concreto. De ahí otro inventario, simétrico al de la completud, el de la

divergencia; a las enumeraciones de la primera le responden las distinciones de la segunda. Los tratados chinos de pintura, durante el período clásico, se dividen entre esos dos registros, asociativo y selectivo, por medio de los cuales se organiza el paisaje en su Totalidad singular. Ya he explicado más arriba el motivo: al no subsumir lo diverso bajo una generalidad esencial, el teórico chino lo ordena construyendo un sistema de variación que sirve como esquema a la diferencia (ése es también el caso de las figuras hexagramáticas del *Clásico del cambio*, *Yijing*); y eso es también lo que hallamos en la abundante literatura china de tratados prácticos, tanto los de estrategia como los de «artes marciales», así como en los de escritura y pintura: variedad de configuraciones de «terreno», por ejemplo, en estrategia (cf. las «nueve variables» del *Sunzi*: terreno «de bajada», o «de comunicación», o «aislado de todo», o «cerrado», o «mortal», etcétera; o «de dispersión», o «ligero», o de «enfrentamiento», o de «convergencia», etcétera); variedad en las formas de la montaña en las artes del paisaje (la montaña «se erige eminente» o «se iza arrogante», o «se abre generosamente», o «se acucilla», o «se extiende», o «maciza», o «vigorosa», etcétera); en las formas del agua («profunda y serena», o «blanda y lisa», o «vasta como el océano», o «arremolinada», o «aceitosa y resplandeciente», o «emergente», o «chapoteante», etcétera); en las formas del viento («rápido», o «violento», o «límpido», o «informe», etcétera); en la de las nubes («ligera», o «pesada», o «flotante», o «concentrada», etcétera). Cuando aborda la pintura de la montaña, Guo Xi comienza por contrastar dos opuestos complementarios (*yin* y *yang*) que designan las dos extremidades entre las que se distribuye todo lo posible (*ibid.*, p. 17): al sudeste, la tierra es muy baja, las aguas de la lluvia la lavan y la desnudan, el suelo es fino y las aguas poco profundas, las cimas y los acantilados abruptos y las cascadas vertiginosas... —el monte Huashan se iza no ya desde la superficie de la tierra sino desde sus

entrañas—; al revés, al noroeste la tierra es espesa y fértil, las aguas profundas dibujan meandros, las cumbres se renuevan formando cadenas ininterrumpidas... —el monte Songshan emerge de la superficie del suelo y no de las entrañas de la tierra—. En su tensión entre ambos, «el ser constitutivo» de la montaña es el sistema de sus posibilidades, y lo que en cada caso hace las veces de «verdad» es el grado de variación entre estos polos.

En su inventario minucioso de lo diverso, el buen pintor es aquel que, a fuerza de dilatar su experiencia, es capaz de incluir mayor cantidad; los chinos llevaron muy lejos el arte de la nomenclatura y de la tipología; incluso los tratados más breves consagrados al arte del paisaje adquieren la forma de una lista detallada: un rellano en la punta de una cumbre se llama *dian*; un encadenamiento de cumbres se llama *ling*; cuando se produce una anfractuosidad, se denomina *xiu*; una pared escarpada se llama *ya*; una roca que cuelga se denomina *yan*; una cima redondeada se llama *huan*, etcétera (cf. Wang Wei, *L. B.*, p. 596; Jing Hao, *T. H. L.*, p. 256; Han Zhuo, *S. H. L.*, p. 66). Sobre todo a propósito de los fenómenos meteorológicos, las formas y las transiciones recopiladas se prestan a los matices. Así, en lo que se refiere a las nubes, las hay flotantes, la nubes que emergen del valle, las nubes frías, las nubes nocturnas; después de las nubes vienen las brumas: la bruma matinal, la bruma lejana, la bruma fría; tras las brumas vienen los vapores: vapores matutinos, etcétera (Han Zhuo, *ibid.*, p. 80-81).

Pintar consiste en escoger cada vez en el seno de un sistema dado que se encuentra sutilmente ramificado. Pintar un árbol, por ejemplo, es pintarlo en función de una tipología de lugares: aquellos que crecen en los acantilados escarpados tienen las ramas enredadas, los que crecen en la vertiente de las colinas se izan altos y rectos; los que apuntan hacia el cielo tienen multitud de copas, los que se encuentran próximos al agua tienen una

gran cantidad de raíces, etcétera (Rao Ziran, *S. H. L.*, p. 225). Al igual que la montaña o el agua, el árbol no se pinta como tal y no existe más que a través de un catálogo de diferencias. Pero si no existe la representación del árbol que se halla ante nuestros ojos, o al menos cuya determinación conduce al infinito, queda catalogada sin embargo en esas rúbricas una observación minuciosa; y, por muy lejos que estemos de la mirada del pintor europeo que escruta pacientemente, indefinidamente, el «ser-ahí» de la cosa, interrogándola en su ser con el fin de extraer su secreto, la pintura china aprehende, con la ayuda de esas tipologías, todo un sistema discreto de coherencia.

4. Si existe una línea de investigación pictórica en Occidente que haya puesto a prueba nuestra concepción de la verdad y haya focalizado en ella la búsqueda de una representación objetiva, esto es, que haya descompuesto y reconstruido rigurosamente el objeto; que, por ello, haya revolucionado la pintura provocando sucesivamente una conquista y después un fracaso del pensamiento, es sin duda alguna la perspectiva que se denomina «lineal» y que, durante el Renacimiento, pasa de la ciencia de la visión a la ciencia de la representación. Con ella la pintura europea culmina la verdad de la percepción, reduciendo la visión a un mecanismo de proyección cuya construcción conduce a que la imagen en perspectiva coincida exactamente con la que procura la visión natural: por medio de ella, los objetos y el espacio real se encuentran representados en el lienzo según la exacta determinación matemática de su forma, así como de su dimensión y posición; la imagen pictórica es al fin «fiel»; en ella, la ilusión resulta perfecta. Por lo menos —pero ese por lo menos abruma— si un solo ojo está abierto y, situándose en la cúspide de la pirámide formada por los rayos visuales (y cuya base es el objeto que se va a representar), mira el cuadro a partir del mismo centro de proyección que el adop-

tado por el pintor, a la misma distancia, y se mantiene completamente inmóvil...

Muchas fueron las coacciones que llevaron a la pintura moderna, a partir de Cézanne, a rebelarse contra lo arbitrario de ese montaje. «El Renacimiento (en pintura) confunde la puesta en escena y la composición», juzga con severidad Braque; y la verosimilitud alcanzada por ésta «no es más que un espejismo».³ De hecho, un sabio como Alberti descubre en la perspectiva la base de un naturalismo científico que despeja la visión del espacio de toda hipótesis religiosa, o tan sólo simbólica, y si, efectivamente, al aferrarse a la geometría y al aplicar las leyes ópticas la construcción en perspectiva responde con el mayor rigor a las exigencias de la ciencia clásica europea, hasta el punto de convertirse en los constituyentes de base de su *episteme*, el pintor moderno se dedica a romper con el mismo rigor esa concepción física que considera ha esterilizado nuestra experiencia del espacio. Y es que pretende restaurar al espacio su disponibilidad original concibiéndolo como una potencia infinita para engendrar planos y vectores, favoreciendo con ello las co-presencias por medio de una libre circulación de la mirada, así como desplegando sistemáticamente los ejes y las virtualidades; al desorganizar el artificio impuesto por el hábito, moldeado en la geometría euclidiana, la ambición sigue siendo la de la epoptía religiosa pero enfocada ahora hacia lo inmediato de la sensación y llevándola hasta el vértigo: pintor es, ante todo, quien alcance a vaciar su mirada de las construcciones del espíritu y quien, en última instancia, al rechazar toda acomodación tranquilizadora, se arriesga a «ver».⁴

China se mantuvo durante mucho tiempo a distancia de ese campo de batalla de la verdad por no haber conoci-

3. Georges Braque, *Le Jour et la Nuit*, *op. cit.*, pp. 15, 40.

4. Cf. el hermoso análisis de Maurice Merleau-Ponty en «Le langage indirect», *loc. cit.*, p. 72 y ss.

do ni la codificación abstracta del objeto perceptivo a partir de las leyes de la perspectiva ni, por ende, el regreso de lo que la ciencia clásica ha reprimido, reclamando en la época moderna una experiencia liberadora y puramente relacional del espacio que nos hiciera «olvidar» las cosas, como dijera Braque, para no considerar más que las «relaciones». A pesar de haberse desarrollado de una manera sostenida durante milenios, a decir verdad la pintura china no parece haber desconfiado ni siquiera de la trama de la disputa. Si, en efecto, la perspectiva, tal y como la define cualquier tratado de geometría descriptiva, es la ciencia que enseña a representar los objetos tridimensionales sobre una superficie de dos dimensiones, de manera que la imagen en perspectiva coincide con la que proporciona la visión directa y esa tridimensionalidad constituye el objeto de la percepción, entonces semejante búsqueda no podría despertar el interés de los pintores y los teóricos chinos, ya que no es el volumen de los cuerpos lo que les ocupa y ni pretenden expresar fielmente, por medio de la imagen en perspectiva, la estructura del objeto perceptivo (llegan incluso, lo hemos visto antes, a confundir escultura y pintura); sino que comprenden la «verdad» de la pintura a partir de la capacidad del pintor para dejar pasar el hálito-energía, portador de intencionalidad, a través de la mínima figuración. «¿Qué entiende usted por semejanza (exterior) y qué entiende usted por verdad (*zhen*)?», pregunta el aprendiz en uno de los tratados chinos de pintura más hermosos que precede de un siglo al de Guo Xi (Jing Hao, siglo X, *Bifaji*, T. H. L., p. 251). El anciano responde: «La semejanza consiste en alcanzar la forma y dejar escapar el hálito-energía»; la «verdad» se produce «cuando el hálito-energía y la materialidad son igualmente florecientes»;^k pues, cuando el hálito-energía «se pierde en el nivel de la imagen-fenómeno», «se da la muerte de la imagen» (y de su «fenómeno»).

Y, si la perspectiva implica construir toda la visión a partir de un centro único, en la cúspide de la pirámide vi-

sual, de la que emana la determinación geométrica tanto del punto de fuga como de la línea de superficie y la línea de horizonte, esa exigencia contradice manifiestamente todo lo que Guo Xi nos dice a propósito de la multiplicidad de los puntos de vista que confiere consistencia a la configuración y contribuye a sumergirnos en el paisaje. En su preocupación por la tipología y por los numerosos sistemas de variación, distingue en relación con la montaña *tres* perspectivas que se completan (de lo contrario, la montaña, al perder su plenitud, sería «superficial», o «próxima», o «baja»; *S. H. L.*, p. 24). La montaña posee tres «lejanos»: elevar la mirada de la parte baja de la montaña hacia la cumbre se denomina lo «lejano alto»; escrutar sus fondos desde la parte frontal de la montaña se denomina lo «lejano plano». A falta de una construcción proyectiva común, cada una de esas perspectivas posee su tonalidad y atmósfera propias: el aspecto de lo lejano alto es «límpido y luminoso», el de lo lejano plano es «claro y sombrío a la vez». Y, siguiendo esa catalogación: en el caso de lo lejano alto, las formas se tensan y se izan «vertiginosas»; en el caso de lo lejano profundo, la intencionalidad se expresa «por medio de un escalonamiento de planos»; y, en el de lo lejano plano, se expresa por fusión y «disipación en lo confuso». De acuerdo con esos tres tipos de lejano, las figuras de los personajes son «claras», o «finas y segmentadas», o «vaporosas y evanescentes».

Distinguir lo cercano de lo lejano es, en efecto, una preocupación del pintor chino; pero dicha distinción no descansa en modo alguno, como sí sucede en el caso de la perspectiva albertiana, sobre una división geométrica del espacio que se proyecta escalonando en función de las diagonales de un enlosado, por intervalos decrecientes, las cantidades hacia el horizonte. Para que el paisaje adquiriera profundidad y uno pueda sentirse invitado a recorrer sus senderos y sus cimas, conviene tan sólo que las montañas lejanas no estén «trabadas» con las montañas

cercanas, ni que las aguas lejanas lo estén con las aguas cercanas (cf. Wang Wei, *L. B.*, p. 596); y, para ello, lo más cómodo y lo más natural será, lo hemos visto ya, hacer desaparecer y reaparecer más lejos, más allá de los bosques y de las colinas, vehiculando con esa alternancia la respiración del mundo, los senderos que zigzaguean entre los montes, o los ríos que dibujan indolentes un curso de agua sinuoso (cf. Jing Hao, *T. H. L.*, p. 257).

En esa ocultación gradual hacia lo lejano, las proporciones entre las figuras no se calculan a partir de un patrón común (y por división de la línea de base del rectángulo del cuadro en tantas partes patrones como pueda contener), según implica la construcción matemática de la imagen en perspectiva, sino que permanecen relativas a los elementos del paisaje. Siguiendo el inventario de los diversos modos de variación, Guo Xi establece las cosas a grandes rasgos y sólo por escalonamiento relativo.* Y es que, en la degradación de las figuraciones que procuran profundidad al paisaje, lo esencial consiste en llevarlas, por medio de una confusión progresiva de las formas, hasta lo borroso de lo evanescente, entre presencia-ausencia, y abrir así el paisaje a su fondo indiferenciado; lo lejano se expresa mediante la evaporación y la dilución («cuanto más cerca, la tinta es más oscura», «cuanto más

* La montaña posee «tres grandezas», sostiene Guo Xi (*ibid.*, p. 24): la montaña es más grande que el árbol y el árbol es más grande que el hombre. Si la montaña no es varias decenas de veces más grande que el árbol, no puede tratarse de una gran montaña; y si el árbol no es varias decenas de veces más grande que el hombre, no puede tratarse de un gran árbol. Es posible establecer una comparación entre el árbol y el hombre mediante la frondosidad de sus hojas y entre el hombre y el árbol mediante el tamaño de la cabeza, de manera que cierto número de hojas pueden ser equivalentes a una cabeza humana.

Procurar una dimensión fija a los elementos del paisaje (la montaña, un *zhang*; el árbol, un *chi*; el caballo, un *cun*; y el hombre, un *fen*) no resulta satisfactorio, señalan los teóricos posteriores, cuando se aplica de una manera rígida (cf. Rao Ziran, *S. H. L.*, p. 224).

lejos la tinta es más pálida»). De acuerdo con una antigua fórmula secreta del arte de pintar (y que será retomada en los tratados de poética que aspiran también, cada vez más, a diluir el sentido abriéndolo hacia lo indeterminado):⁵ «vista desde lejos, la montaña no tiene arrugas; el agua, vista desde lejos, no tiene olas; el hombre, visto desde lejos, no tiene ojos».

Así, ya sea «de lejos»—«de cerca», lo mismo que «de frente»—«de lado», o mediante «concavidad-convexidad», se expresa el relieve hasta su más nimia figuración de lo trazado (*ao-tu*: «hueco»—«inflado»); se trata siempre de dos dimensiones opuestas y complementarias que, por su polaridad y su correlación, confieren consistencia al paisaje desplegándolo no ya en *plano*, erigiendo la escena y extendiéndola hasta el infinito, sino en *tensión*, jugando simultáneamente en esos dos sentidos: tanto atrayendo la mirada hasta la materialización concreta que produce la actualidad de lo visible como conduciéndola hasta la lejanía indefinida, donde lo visible es reabsorbido. El paisaje se pinta ofreciéndose y retirándose a la vez; se experimenta, afirma Guo Xi (*ibid.*, p. 25), a través de esa concomitancia entre lo que «viene»—«se va»:

De cara, los barrancos y las montañas, las arboledas y los bosques perfilan curvas y se enredan: por medio de esa disposición el paisaje viene a nosotros, no nos cansamos de su detalle y el ojo se complace en su búsqueda de cerca; de lado, el plano lejano que despliega ininterrumpidamente las cadenas de montañas se aleja disipándose: uno no se cansa de ese alejamiento y el ojo permanece abierto a lo extremo de la inmensidad.

Entre lo cercano y lo lejano, aspirándolo de acuerdo con esos polos de lo que aparece-desaparece, y sin que

5. En especial, Wang Shizhen, *Daijingtang shihua*, capítulo 3.

la presencia se deje focalizar, el paisaje es aprehendido en ese doble movimiento, conjunto, de avance y de retiro, que lo hace respirar; lo peor, entonces, sería encuadrar el espacio, como ocurre con el tablero albertino, y separar sus planos. Por mucho que se desarrollen por división en «planos» sucesivos (en primer plano, la tierra; en segundo, los árboles; en tercero, la montaña) o en «secciones» divididas (la escena abajo, la montaña arriba y, por lo general, los árboles entre ambos), todos esos métodos excesivamente escolares son denunciados por Shitao (capítulo 10) en la medida en que obstaculizan lo esencial: al fragmentar el paisaje, impiden que sea atravesado de un lado a otro, y que comunique continuamente, a través de él, el mismo «hálito-energía» que se encuentra en el origen de toda actualización y que es el único que puede, generando vectores de intencionalidad, elevar las formas del paisaje a la dimensión de «espíritu».

La perspectiva construye el objeto perceptivo desde las líneas trazadas a partir de los extremos del cuadrilátero que forma el cuadro al modo de una «ventana abierta», sostiene Alberti, «por la que podamos contemplar la historia».⁶ Por su parte, la pintura china no ha sido construida como un «cuadro», con las diagonales convergiendo hacia un mismo punto de fuga, sino que privilegia el montaje en rollo que desenrolla el paisaje de acuerdo con un proceso en transición continua (cf. sobre todo Shen Zhongqian, *C. K.*, p. 358). Del rollo vertical, por ejemplo, la mitad inferior, con sus rocas, sus bosques, sus cabañas, sus senderos y sus arroyos, encarna la «abertura» progresiva, al modo del auge primaveral que se despliega hasta el verano; mientras que la mitad superior, con la culminación de los trazos en las cumbres, su vaciamiento por medio de las nubes y los bordes lejanos, encarna la «clausu-

6. L. B. Alberti, *De pictura, De la peinture*, traducción francesa de Jean-Louis Schefer, París, Macula, Dédale, 1992, p. 115.

ra», al modo en que el otoño repliega la vitalidad natural hasta el fin del invierno; y, a una escala menor, no hay ningún detalle de la figuración que no «abra» y «cierre» a la vez —que no cierre lo trazado precedente y no abra lo trazado que le sigue, al modo de la «expiración-inspiración de cada instante»—. Mientras que el cuadro representa el cuadro geométrico construido por y para la mirada, el rollo, por su alternancia respiratoria, invita a otra aproximación que sería no ya la de la mirada sino la del «recogimiento». Los dos términos resultarían antitéticos al respecto. Para ello habría que empezar por concebir éste frente a aquél y, como ya hemos visto anteriormente acerca de lo espiritual, sacarlo primero del idealismo banal y poco riguroso del que lo extraigo.

XI

MIRADA O RECOGIMIENTO

1. Se cuenta que Cézanne tenía los ojos enrojecidos, como inyectados de sangre, a fuerza de fijarlos en las labranzas polvorientas y en las rocas lívidas de Sainte-Victoire: «están tan pegados al punto contemplado que me parece que van a sangrar»;¹ para procurarles un descanso a tanto desgaste, dirigía la mirada hacia los bordes de los ríos Marne y Fontainebleau. El pintor «fija» con la mirada, efectivamente, como si tuviera pensado producir una súbita y total suspensión —la célebre «suspensión de la imagen»— en la película continua de las cosas; como si pudiera salvarlas tanto de la distracción de la mirada como de su dispersión de las cosas a fuerza de poner y volver a poner sus ojos sobre ellas, desde el lienzo al motivo, para elevarlas hasta la esencia, tal y como son por fin. En uno de los autorretratos que nos legó, Chardin aparece con la visera muy calada para bloquear mejor su mirada bajo ese tejadillo y permitir que los valores se establezcan netamente: para distinguirla de los indefinidos «aspectos» de la cosa. Se denominará «prospecto» (Poussin) a esa manera atenta de mirar para, ajustando el ojo con el razonamiento, extraer la cosa de su informalidad, desgajarla, erigirla, desplegarla en «propiedades» y plantearla en tanto que objeto. Pues éste, insisten, es portador de un «secreto», el de una

1. Joachim Gasquet, *Cézanne*, París, Bernheim-jeune, 1926, reeditado por Cynara, 1988, p. 101.

intimidad de ser que la mirada puede descubrir. De esa voluntad heroica, llevada hasta el «suplicio», es de donde nace precisamente el pintor. Al inmovilizar la mirada sobre un objeto, querría acceder a lo que se considera más banal, pues basta para ello abrir los ojos, pero él sabe cada vez mejor, conforme avanza la pintura, que resulta imposible de tanto que lo cubrimos con nuestras aproximaciones y lo imbuimos de nuestras proyecciones: llegar a «ver». No ya ver el árbol, el rostro, el perro, de acuerdo con una suerte de tipo más o menos estable que se transmite culturalmente y que fluctúa fantasmáticamente entre el cerebro y los ojos, sino, como decía Cézanne, ver «ese» árbol de ahí, «ese» perro, *vuestro* rostro.

De ese poder soberano otorgado a la vista, de esa *virtu visiva* según denominación de Leonardo, distinguimos al menos dos elementos de los que comenzamos a sospechar, a partir de China, que no son evidentes. El primero es que, en Occidente, hemos concebido la pintura en función de la sola actividad del ojo (conducido por la razón), ese ojo que se volverá concéntrico a fuerza de mirar y de trabajar, cuyo más mínimo defecto, según Cézanne, «echaría todo a perder». «Pero es que Monet es un ojo», sostiene para cortar de golpe todas las objeciones.² El segundo elemento es algo que todos sabemos —«lo sabemos muy bien»—, pero de lo que justamente por ser tan familiar, por ser algo que ha pasado tan comúnmente a nuestra lengua, nos resulta difícil tomar conciencia: que, en el trasfondo de la pintura, el pensamiento europeo no ha dejado de privilegiar la vista como vía de acceso a lo real hasta el punto de que no se conciba otro medio para acceder a él. Al ojo se le consideraba la «ventana del alma» (por estar esta última cerrada en la prisión del cuerpo) antes incluso de que la pintura se convirtiera, para Alberti, en la ventana abierta a la perspectiva del cuadro. Soñando siempre con un amanecer claro y con

2. *Ibid.*, p. 146 y ss.

grandes desvelamientos, la razón europea no pudo concebir de otra manera más que en función del órgano de la vista tanto el surgimiento de la certeza, que se impone por sí mismo, como el acceso último, inmediato, a la verdad: tanto eso que sirve como piedra de toque a sus operaciones internas y aparece como indudable (la e-«videncia»), así como lo que, en el modo óptimo, incluso absoluto, del conocimiento sería la manera más íntima de abrirse a las cosas y de relacionarse con ellas (la in-«tuición»). Aún habiéndose esforzado durante tanto tiempo en desprenderse de lo sensible por medio del pensamiento, la filosofía occidental sólo concibió un desenlace a su actividad puramente espiritual *a través de* y en *el seno de* la visión. Descubrimiento, revelación, epoptía: «En la esfera supra-celeste» el alma «ve» (*kathora*). «Tiene ante sus ojos la justicia en sí, ante sus ojos la sabiduría» (*Fedro*, 247d); tal y como sostiene san Agustín a continuación, en el viaje de los bienaventurados, el alma ve la Forma de Dios, *Forma Dei*. Desde luego, la filosofía europea se ha esforzado estéticamente en desconfiar de lo visible pero en aras de *ver* mejor lo invisible.

Existe una relación recíproca entre la elección que hemos hecho en Europa de concebir la naturaleza (o la esencia) bajo un modo objetivo y en lo que hemos convertido la vista, «señor de los sentidos» y «príncipe de las matemáticas», sostiene Leonardo, el órgano privilegiado del conocimiento. De acuerdo con el paralelismo entre el pintor y el poeta, o la visión frente al verbo, o los signos naturales del primero frente a los signos artificiales del segundo —que impregna toda la época moderna—, el mérito de la pintura consiste en reproducir la naturaleza con una realidad objetiva que las palabras no alcanzarán jamás. Ya comenzamos a verlo en el caso de la perspectiva: en la cúspide de la pirámide visual se encuentra el ojo y su base proyectiva constituye el objeto.³ Pero lo mismo

3. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, § 7.

ocurre con la pintura holandesa, donde, a pesar de que el arte de la perspectiva se desarrolló menos que en Italia, se identificó la pintura con el propio ojo antes que concebirla como un mundo visto. Cuando decide denominar la imagen de la retina no ya *imago* sino *pictura*, Kepler asocia aún más íntimamente pintura y visión.⁴ Tampoco la pintura es la imagen de la visión, sino que la visión es, previamente, la imagen de la pintura. *Ut pictura, ita visio*: siendo la percepción visual un acto de representación en sí, se sigue de ello que ver es (ya) dibujar; y es esa imagen, no ya en perspectiva sino óptica, o dicho de otro modo, ese mundo «pintado» en la retina, lo que pinta el pintor holandés.

Concentrada en la mirada y, con el propósito de adquirir más objetividad, remontando hasta la formación retiniana de la visión, la reflexión europea sobre la pintura se preocupó poco de lo que sería su condición de posibilidad, no por fijación de un afuera sino por depuración en lo «interno». Por recogimiento deberá entenderse aquí, en primer lugar, frente a la mirada, la conjunción de esos dos significados: recogimiento *de* sí mismo, liberado de las inoportunidades y las impurezas, y recogimiento *en* sí (del paisaje). Se trata de ese ángulo del recogimiento a partir del cual el arte letrado chino decidió, cada vez más explícitamente, en el curso de los siglos, abordar y pensar la pintura; es a lo que exhorta Guo Xi, entre otros, cuando evoca «la mano maravillosa» que hace surgir ante nuestros ojos un paisaje donde vivir y que colma nuestras aspiraciones. Ese paisaje sólo adquiere valor en función de nuestra disponibilidad interior: «Si uno lo afronta con el espíritu de los bosques y de los manantiales, su valor es elevado»; pero si lo abordamos desde una mirada «arro-

4. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, traducción francesa de Jacques Chavy, París, Gallimard, 1990, p. 67 y ss.

gante» y «derrochadora», «su valor baja» fatalmente. Pues, abordándolo con un espíritu ligero y frívolo, «¿cómo no emborronaría la mirada (espectáculo) espiritual y no mancillaría el viento límpido?». Traducimos indistintamente «mirada» o «espectáculo» (*guan*^a expresa tanto lo uno como lo otro), pues, en la relación trabada, el «objeto» no está completamente dissociado de lo que estaría mirando el sujeto perceptivo; ni corresponde enteramente al ojo el poder de iniciativa y de dirección respecto a la cosa vista, supuestamente reducida a la pasividad (para que no sea despertada de su sueño eterno más que si accedemos a prestarle nuestra «alma» y por personificación). Pero si se toma en serio, en lugar de ver en ello una facilidad poética (¿acaso ésta no la propicia aún más?), el paisaje «incita» y conduce por sí mismo al «encuentro», como expresa comúnmente la noción china (*xing-hui*);^b al tiempo que desvío mi atención hacia ello, se comenzará a aceptar que la calidad de la relación se debe inseparablemente a la de esos dos miembros; y que, tal y como acaba de afirmarse, no es posible experimentar la «limpidez» o la «pureza» del viento (*qing*)^c que atraviesa desde afuera el paisaje más que a partir de la «limpidez» o de la «pureza» del hábito-energía que me irriga también desde adentro y se transforma en espíritu.

Dejémonos intrigar aún más por la fórmula en lugar de pasar por encima de ella, y, con el fin de explorar lo que perturba tan discretamente al paisaje, retrocedamos a las posiciones ocultas de nuestro pensamiento. En la pintura de paisaje, se pregunta el pintor-teórico chino mediante un paralelismo, ¿cómo no emborronar la mirada/espectáculo ni mancillar la pureza-limpidez del viento? De hecho, lo que conduce semejante formulación hasta el límite de la inteligibilidad, desde el momento en que la traducimos a una lengua europea, se debe globalmente a que en Europa hemos concebido la moral —y ello cada vez más (hasta el punto de que lo hemos olvidado)— separada de los fenómenos

y las transformaciones del mundo (confinados en lo objetivo); a que la naturaleza ya no es concebida más que como materia y fuerza, a que hemos disociado definitivamente las leyes físicas y las leyes morales, y a que ya no hablamos de la pureza del viento como lo hacemos (aunque quizás ya ni siquiera lo hacemos) de la pureza del alma o del «corazón»: ya no *imaginamos* que esos dos órdenes puedan estar comunicados, pues esa posibilidad ha quedado para siempre sepultada bajo la ciencia. Al contrario, los chinos conservaron el sentido de una misma capacidad de depuración-decantación del hálito-energía que no cesa de animar y que promueve continuamente el mundo, «fuera» y «adentro» a la vez; su moralidad, junto con los elementos del mundo (en primer lugar la montaña y el agua: el «paisaje»), permanece anclada en lo «natural». Cuando se afirma que el letrado chino concibe la pintura de acuerdo con una exigencia moral antes que a partir de un poder de visión, se debe entender lo siguiente: no juzga tanto la pintura con su moralidad, como si el tema abordado o el modo en que se trata debiera resultarnos edificante, sino que considera ante todo que, al ser la pintura algo que nace *sponte sua* de un «encuentro espiritual» y de «un acuerdo silencioso» con el mundo, sólo las conciencias que se han despojado de la «vulgaridad» y han «elevado su sensibilidad» tienen efectivamente acceso a ella. Si, entre los Seis principios de la pintura, el primero de ellos, al contrario de lo que sucede con el resto, no puede enseñarse es porque depende de la calidad innata de la persona: «Si la capacidad moral de la persona es elevada, la resonancia espiritual de su pintura no puede dejar de serlo» (y «si esa resonancia espiritual es alta, la pintura estará necesariamente atravesada de vida y de movimiento», Guo Ruoxu, p. 31; cf. *C. K.*, p. 271); en ese sentido, la pintura contiene la «impronta» de la nobleza o de la bajeza de su autor, es su «firma».

Pero ¿qué se le pide al pintor del Renacimiento en Europa? Ante todo que posea el sentido de la geometría,

nos advierte Alberti; y, en segundo lugar, que haya frecuentado a los oradores y a los poetas para enriquecer su *inventio*. Más allá del estudio, del trabajo, de la concentración que se le exige, aunque compensados por el placer, no se pide a su moral más que lo necesario para disfrutar de una honesta reputación y para complacer a su clientela, sin que se espere de una depuración de su fuero interno la calidad de su pintura (si Leonardo recomienda soledad al pintor, es sólo para que éste pueda meditar mejor su obra). Como supone la ciencia de la perspectiva, el pintor se convierte en un erudito antes que en un artesano; y, por medio de una paradoja que no lo es más que en apariencia, ante todo es en la época moderna, a partir del momento en que la pintura no se sostiene ya sobre una naturaleza preestablecida ni se entrega con tanta serenidad a la objetividad de la mirada, cuando la moral se insinúa, de algún modo, en ella. Pese a que el término está claramente en desuso, entonces comienza a hablarse de la «virtud» del pintor y no ya solamente de su talento, de su entrega al trabajo o de su genio; en lugar de apoyarse en exceso sobre la verdad, el pintor se contentará con invocar su «sinceridad» (Matisse) y ello, sin que se deba al culto del individuo, como ha demostrado Merleau-Ponty,⁵ sino, al contrario, porque la pintura reclama al pintor, mero ser sin importancia, que evite intervenir en eso que lo asalta y que debe expresar. De lo contrario, corre el riesgo de infiltrar en ello su «pequeñez», incluida la de su razón... No doblegar el motivo a uno mismo, sostiene Cézanne, sino inclinarse a él —dejar que nazca y germine en uno mismo—: dicho de otro modo, «silenciar», saber permanecer disponible y «ser un eco perfecto».

2. Al hilo de los desarrollos del *Zhuangzi*, que toma el relevo a las lacónicas fórmulas del *Laozi* para ilustrar la

5. Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect», *loc. cit.*, p. 79.

conversión del Sabio hacia lo natural, hallamos la evocación más fascinante de la disponibilidad interior —sólo ella permite aprehender el mundo—. Aunque quizás aprehender sea ya demasiado insistente, demasiado hegemónico y demasiado apremiante; hay aún demasiada iniciativa y «embargo» en ese término. Demasiada apetencia. Pues más bien se trata de dejar advenir —e incluso, hablando con propiedad, tampoco «se trata de»: hay aún en ese «tratar» un exceso de distancia, de ruptura y a la vez de intención—. «Cuando ya no ocupamos» nuestro yo, «en nuestro yo», afirma el *Zhuangzi*, «las formas y las cosas aparecen por sí mismas»^d (capítulo «Tian xia», p. 1094). A todas luces, «ocupar» circunscribe y se atribuye un territorio, separa «eso que» se ocupa de «eso que» no se ocupa, instaurando así algo de permanencia y de rigidez. Si el *Zhuangzi* nos enseña la desocupación de sí mismo, no es porque el «yo» sea odioso y sea necesario huir de él o negarlo por ascetismo, sino porque conviene escapar de la consistencia del sujeto, deshacerse de ella y «olvidarla» —tal es su principal operación filosófica que lleva a cabo sistemáticamente—, de manera que para conocerlo y manipularlo no tenga que plantear, ante sí, el mundo como objeto; para retomar los términos precedentes, deshaciendo la posibilidad de una naturaleza (como objeto), nos vuelve a sumergir (nos vuelve a conectar) en lo natural (como proceso). A partir del momento en que dejamos de agredir al mundo con nuestras investigaciones, insiste en decirnos, y dejamos de trabarlo con nuestras divisiones y nuestras codificaciones, de oponerlo en función de nuestras disyunciones, de contraerlo según la crispación de nuestros deseos y de invadirlo con nuestros temores y aspiraciones, [el mundo] «se ilumina» por sí mismo. No «lo» conocemos, pero el mundo «[se] esclarece». No sólo franqueamos todos los utillajes del espíritu que conoce, sino que nos liberamos también del deseo de conocer: pues es ese voluntarismo lo que, por sí mismo,

abruma y oscurece; es ese deseo de verdad lo que, por sí mismo, nos bloquea. Al renunciar a toda posición de «ocupante» (no hay ya ni «yo» ni «el otro»), al no orientarse ni dirigirse en consecuencia (ya sea en un sentido o en otro), [se está] en disposición de abrazar [el mundo] en todos los sentidos —sin «dirección» u «horizonte» (*wu fang*)—^e y de acuerdo solamente con la transformación implicada. «Su movimiento es como el agua», prosigue el *Zhuangzi* (p. 1094), «su inmovilidad es como un espejo»; «responde como el eco, evanescente como si no estuviera ahí y sosegado como si fuera puro...».

En el principio mismo de la pintura, en China, se encuentra ya esa disponibilidad del pintor —*dis*-ponibilidad significa que la disposición interior permanece abierta a cada nuevo «así», tal como aflora «de sí mismo» (*ziran*), y es fluyente—. Por el efecto de difusión-difracción de ese *dis*-, se opone a la inflexibilidad y a la unilateralidad de toda «posición», siempre más o menos delimitante y encastada. El no-objeto del paisaje consiste, pues, en que éste procede de una ósmosis silenciosa entre lo de afuera y lo de dentro («encuentro espiritual», «acuerdo tácito», afirman a porfía los tratados), con anterioridad a toda percepción atenta y concertada. Expresado en otras palabras, el paisaje no es abordado por el pintor en tanto que sujeto perceptivo, sino por medio del ser-distendido de su personalidad, al que sabe acceder sin apresurar ni regir, ya que de ello, de la materialidad de las formas, se desprende una dimensión de espíritu —creo que *distendido* es el término preciso (de acuerdo con el valor *des*-hacedor de ese *dis*-, al igual que se ha hablado más arriba de *des*-pintar, *de*-terminar, *des*-representar)—: el paisaje no se alcanza (y no se pinta) más que a través de una *dis*-tensión global de la persona y no por medio de la focalización de la mirada; lo que se *des*-tiende da paso, a través de ello, a la tensión del mundo. Lo *recoge* en sí. Los tratados de pintura, y Guo Xi es el primero en hacerlo (*S. H. L.*,

p. 27), lo desarrollan abundantemente en esos términos: el pintor debe llegar a nutrir en su interior una disposición «amplia»—«relajada»—«alegre» y su intencionalidad debe permanecer «harmoniosa»;^f debe hacer que nazca en él un espíritu de donde brotan en abundancia «el desahogo y la rectitud», «la ternura y la confianza», y las disposiciones de los hombres «que ríen o que lloran», al tiempo que todas las posiciones y configuraciones de las cosas «se disponen naturalmente en su fuero interno»: sin percatarse tan siquiera de ello, aparecerán bajo su pincel. Al no verse perturbado por ninguna preocupación, el espíritu amplía por sí mismo su «base» y puede «abrirse»^g (*ibid.*, p. 36); al contrario, si la disposición interior está «comprimida»—«agobiada»—«áspera»—«obstruida», y se fija en un «ángulo particular», ¿cómo sería posible entonces describir «los aspectos de las cosas», así como expresar «los sentimientos de los hombres»?

En contra de la mirada que fija y escruta atentamente el objeto, la resonancia espiritual que confiere «vida» y «movimiento» a las figuraciones y que, como tal, es la primera calidad de la pintura «tiene su raíz en el espíritu que se mueve libremente» (*you xin*;^h Guo Ruoxu, p. 34). «Se mueve» porque está en su elemento, como el pez lo está en el agua o como el hombre lo está en el *tao*, afirma el taoísta, y ya no con sus ojos fijos: el teórico de la pintura recurre a ese término que sirve para titular el primer capítulo del *Zhuangzi* con el fin de expresar el vagabundeo despreocupado de quien, libre de toda meta, no padece ya conminación u obligación alguna y se realiza en esa fluidez de manera que la disponibilidad evocada se analiza desde dos ángulos principales, de despreocupación y de acuerdo ambiente. Por un lado, el pintor «se vacía completamente» en su fuero interno de suerte que «los vapores y las nubes y todo el resplandor del mundo, en concierto con el hálito-energía que entre el Cielo y la Tierra no cesa de provocar la vida», «albergan reuniéndose» y

que, bajo el pincel, «emergen formas extraordinarias» (Li Rihua, *L. B.*, p. 131): difícilmente podría describirse mejor que en esas líneas la no-objetivación de lo pintado. Mientras que si «las preocupaciones mundanas nos inquietan y no se culmina la purificación interior», ya podemos permanecer todo el día ante las colinas, o pasarnos la jornada copiando una pintura: jamás obtendremos sin embargo nada más que una obra de artesano.

La otra exigencia, complementaria, es la de un espíritu «desenvuelto» (*cong rong zide*,ⁱ Tang Zhiqi, *C. K.*, p. 110). Pero ¿qué significa sentirse desenvuelto? ¿Podemos obtenerlo de un pensamiento común, a-teórico? Es más, ¿no estamos privados de poder pensarlo desde el momento en que no entra en el registro de valores morales o de facultades psicológicas, entre las que se reparte el ordenamiento que lleva a cabo la filosofía? Pues se trata de algo a la vez situacional e infra-subjetivo. Uno debe instalarse «frente a una ventana clara», «en una mesa limpia» (y también en un estudio cálido en invierno y fresco en verano, espacioso al mismo tiempo que profundamente retirado...): si los teóricos chinos no rechazan la idea de componer una higiene de la pintura es porque saben que esos detalles, tan prosaicos, producen de hecho un acondicionamiento discreto aunque decisivo (el del sentirse-distendido), anterior al poder mismo de la visión y del pensamiento, y que nuestra negligencia a su respecto bastaría para echarlo todo a perder.

Paralelamente, esos mismos teóricos, y Shitao en primer lugar (capítulos 15 y 16), alabaron también la exigencia de purificación interior que produce la pintura. «Cuando el hombre resulta ensombrecido por las cosas acaba comerciando con lo mundano»; y, «cuando es utilizado por las cosas, pone a prueba su espíritu»: todo ello le lleva a un trazo minucioso y penoso que le destruye. Del mismo modo, al permitir que su tinta y su pincel se ensombrezcan con lo mundano, acaba confundido y azora-

do; finalmente, no logra que su espíritu se vuelva «alerta». Y, sin embargo, ésa es la alacridad que contiene el trazo. «Yo», sostiene elegantemente Shitao, «al dejar que las cosas sigan su oscuridad propia de cosas» y que «lo mundano se comprometa con lo mundano», evito con ello poner a prueba mi espíritu; y como mi espíritu no pena, «se produce entonces la pintura». Al despojarse de lo polvoriento del mundo y al liberarse de su opacidad y acaparamiento —esas formulaciones lacónicas, impregnadas de budismo, consiguen enunciar no psicológicamente (ni místicamente) una superación interior—, el espíritu del pintor, desesclavizado y despejado, regresa a su alacridad innata y se reencuentra con la espontaneidad de los procesos naturales. Gracias a su «limpidez» ya nada lo perturba, se constituye él mismo en fondo de inmanencia: «hago que la tinta evolucione como si ya estuviera hecho y manejo el pincel como sin actuar». Cuando el espíritu, «desanudado», «es como el Vacío original», entonces, «sobre la estrecha superficie de apenas un pie cuadrado [de la pintura], se rigen el Cielo y la Tierra, las montañas-aguas y todos los seres».

Resulta preciso entender correctamente la expresión: desde el momento en que el espíritu no pena y no es presa del trabajo, «se produce entonces la pintura». «Se produce la pintura» cuando lo trazado emerge por sí mismo gracias a la completa disponibilidad que alcanza el pintor por medio de su recogimiento. Mientras que la tradición europea, apegada a la mirada, ha celebrado la pintura como una labor infinita, hecha de duda y de empeño, y la ha vivido como una lucha y como un enfrentamiento en el que, para encontrar una salida, se recurre a la invención del pintor y a su genio (Plinio hablaba ya del *ingenium* de Timanto) —más aún en la época moderna, cuando pintar consiste en resolver un problema reconducido a cada instante (al menos antes que, por inversión, la rapidez no se erija en criterio de la obra de arte o que el

ansia esté bien vista)—, la tradición china se complace en concebir el ideal de la pintura, incluso de la sabiduría, en el orden de lo «natural» y de lo que no está forzado ni exige ser inventado. El pintor chino no afronta la pintura como un problema y, por tanto, al contrario que el pintor europeo, tampoco parte en busca de soluciones; menos aún concibe la pintura como un combate sin fin, ni cada nuevo cuadro como una batalla que debe ser librada,* a decir verdad ni siquiera considera que su pintura implique dificultades. A su juicio, no hay más pintura verdadera que la que se produce por sí sola; en otras palabras, si la pintura es efectivamente «difícil», reconoce Guo Xi (*S. H. L.*, p. 27), se debe a todo lo que ésta necesita de madurez y elevación interior, de distensión y de desahogo, para acceder a la facilidad de ese *dejar* que la pintura «advenga».

3. De las dos anécdotas del *Zhuangzi* que se citan con frecuencia en los tratados de pintura, y que sirven de apoyo a la reflexión, la primera dilucida la disponibilidad interior mientras que la otra esclarece la capacidad de concentración, dos cualidades que van siempre de la mano. El príncipe Yuan del país de Song quería que lo pintaran en un mural y a tal efecto se presentaron una gran cantidad de oficiales que, tras haber recibido las instrucciones y haber ejecutado un saludo de reverencia, se colocaron ante la tela «humedeciendo sus pinceles y preparando sus tintas»; eran tan numerosos que «la mitad de ellos se quedó fuera». Entonces, un oficial se presentó después de la hora conve-

* «*Las manzanas* de Cézanne también es una pintura de batalla. Una línea, un color, un cuadro, una perpetua batalla. El espíritu adora la pereza...» (Picaso, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 174). Leemos algo similar en la *Vida de Rafael* de Vasari: «Sería posible detallar los hermosos descubrimientos de ese artista tan inventivo para expresar los sentimientos de las personas...»; «A pesar de su aplicación y sus esfuerzos, jamás llegó a resolver mejor que Leonardo ciertos problemas difíciles.»

nida, distendido y sin premura; tras haber recibido las instrucciones y haber ejecutado la reverencia pertinente, se retiró a su casa. Sorprendido, el príncipe envió a alguien para que le informara de lo que hacía: el individuo se recogió sus vestimentas y se sentó con las piernas separadas, desnudo hasta la cintura. En definitiva, había empezado a ponerse cómodo, «desenvuelto». «Ésa es la persona idónea, exclamó el príncipe, se trata de un verdadero pintor» (capítulo XXI, «Tian Zifang»; citado por Guo Xi, p. 27; Guo Ruoxu, p. 34; Rao Ziran, p. 224, etcétera). De la segunda anécdota se recuerda sobre todo la conclusión. Confucio ve salir de un bosque a un jorobado que atrapaba cigarras con la punta de una pértiga con la misma seguridad que si las recogiera del suelo. «¡Qué habilidad!», exclamó Confucio; «¿Acaso poseéis una vía, un *tao*, para lograrlo?» «Mi vía consiste en lo siguiente», respondió el otro: «durante cinco o seis meses, me he ejercitado en mantener dos bolas, la una encima de la otra, sobre mi pértiga. Cuando lo conseguí, todavía fallaba con algunas cigarras; cuando logré mantener tres, tan sólo fallaba una vez sobre diez; y, cuando por fin llegué a mantener cinco, atrapaba las cigarras como si las recogiera del suelo». Entonces, «mantengo mi cuerpo inmóvil como un tronco de árbol fijado a la tierra; mantengo mi brazo inerte como una rama de árbol seca»: «por muy vasto que sea el universo y por muy numerosas que sean las cosas que en él se hallan, no conozco nada más que las alas de las cigarras; ni me giro ni basculo, y no cambiaría las cigarras ni por todas las riquezas del mundo: ¿cómo podría, pues, no atraparlas?». Dirigiéndose a sus discípulos, Confucio (aunque se trata del Confucio de Zhuangzi) comenta entonces: «si se activa la aspiración de nuestro fuero interno sin permitir que se divida, alcanzaremos entonces, por medio de la concentración, el espíritu» (capítulo XIX, «Da sheng»; cf. Fang Xun, p. 24).

«Mi padre, Guo Xi», sostiene su hijo (p. 12), «podía dejar de lado durante varias semanas una pintura que ha-

bía comenzado antes, sin tan siquiera echarle un vistazo; el deseo no le dominaba. Cuando se sentía incitado a pintar, olvidaba el resto; en cuanto se producía el más mínimo trastorno, dejaba su obra sin preocuparse por ello... El día en que decidía posar su pincel sobre el papel, tenía que hacerlo junto a una ventana luminosa, en una mesa limpia; quemaba incienso, disponía cerca de sí unos “pinceles excelentes”, una “tinta maravillosa”, se lavaba las manos y limpiaba la piedra en la que diluía la tinta, lo hacía todo “como para recibir un huésped de gran categoría”: “con el espíritu desocupado, la intencionalidad se determinaba y se ponía a la obra”» (Guo Xi, *ibid.*; cf. Guo Ruoxu, p. 34; Rao Ziran, p. 223). Esa relación de disponibilidad-determinación en que la primera conduce a la segunda y, a su vez, esta última está a la medida de la otra, parece ser el puente nodal que hace posible la pintura: la vacuidad a la que accede un espíritu que se ha liberado de toda preocupación (*xian*)ⁱ permite una concentración de intencionalidad tal que conducirá por sí misma el trazo. Tal y como muestra el pensamiento chino del modo más general, tanto en el ámbito de la sabiduría como en el de la estrategia, si se disponen las condiciones adecuadamente, el efecto previsto (pero no perfilado, pues eso «perfilado» sería demasiado directo) deriva entonces por sí solo, a título de consecuencia y sin que ese resultado pueda ser distinto; al estar el efecto implicado previamente (con anterioridad al proceso), ya no es necesario perseguir su obtención, como es el caso de nuestros pensamientos de la finalidad, de suerte que todo riesgo se disipa eliminando al mismo tiempo el desgaste y la resistencia. No hay enfrentamiento. Ésa es la razón de que el pintor chino no tenga que «penar», dudar, ni siquiera trabajar: «una vez que he accedido a semejante grado de disponibilidad, admite Guo Xi, encuentro la fuente»; entonces, las reflexiones interiores «no se agotan» y el pincel ya no se «enreda» (Guo Ruoxu, p. 34).

Cuando en Europa mencionamos el «espíritu» (o la «conciencia», o el «alma»), entendemos una instancia que poseemos en propiedad y por esencia y que, en su uso, no depende más que de sí misma, de manera que nos otorga una iniciativa de puro sujeto que dirige trascendentalmente sus facultades. Ésa es la razón por la que no hemos prestado atención a lo que constituiría una higiene de la creación: el espíritu es un puro espíritu, de por sí, por principio, como «cosa», piensa —*res cogitans*—; pensar es la operación deliberada cuya potencia posee. Cuando no podemos dar cuenta del hecho de que se vea tan repentinamente inclinado a concebir y a crear, invocamos cómodamente (mitológicamente) lo divino (las Musas...), anterior al Yo-sujeto y más Sujeto que el sujeto. Ya sea para concebir la actividad del yo o del mundo, los chinos se mantienen ajustados a los procesos; en lengua china esa idea se expresa mediante el binomio *jing-shen*:^k «depuración-(dimensión de) espíritu». Y es que, en lo que se refiere al «espíritu», no se trata tanto de una facultad dada como de una operación, siendo ese espíritu el resultado de un proceso de afinamiento-decantación: el término chino *jing*, que denota esa operación, designa inicialmente el grano «escogido», la flor de arroz desmenuzada, de ahí su sentido de «fino», «sutil» y, más ampliamente, de producto derivado de un refinamiento o de una destilación (la «esencia» de un perfume, el «espíritu» del vino, el esperma, en definitiva, todas las formas y todas las modalidades de la quintaesencia). Si tenemos presente esa diferencia resulta posible interpretar mejor el siguiente enunciado de Guo Xi (*ibid.*, p. 10): «es preciso dedicarse a afinar-decantar (*jing*) para unificar eso»; pues «si no afinamos (no decantamos), la capacidad de espíritu (*shen*) no estará concentrada». A partir de ello, la operación de refinamiento-decantación (*jing*) y la capacidad de espíritu (*shen*) se encuentran recíprocamente vinculados: 1) del mismo modo que es preciso afinar-decantar eso para

que se concentre la capacidad de espíritu, 2) es necesario que esa capacidad de espíritu «se consagre por completo» (a su obra) para que el carácter refinado-decantado (de la obra) «se manifieste». Recurriendo a la vieja expresión francesa «quintaesenciar» (para significar que se lleva algo a su quintaesencia) que traduce el término *jing*, resultaría lo siguiente: quintaesencio eso para concentrar mi capacidad de espíritu y, gracias a la concentración de espíritu con la que prosigo mi obra, aparece a su vez la quintaesencia de esa obra.

Pero ¿en qué consiste «eso» cuyos recursos descubro en mí afinándolo y decantándolo? ¿Qué es propiamente lo que yo «quintaesencio»? Se comprenderá que ese referente vago, o mejor dicho, que se ha dejado sin definir, no apunta más que aquello que, tanto en mí como fuera de mí, forma indefinidamente la realidad: el hálito-energía, el *qi*. Si China estaba de algún modo predispuesta a concebir una higiene de la creación se debe a que no ha pensado de manera independiente el alma y el cuerpo, sino como el resultado de un mismo hálito-energía que forma los cuerpos al coagularse y que, al depurarse, al afinarse y decantarse, forma el espíritu. En el principio mismo de la disponibilidad, y por tanto al inicio de la pintura, se encuentra la «regulación» del hálito-energía (*li qi*) que el pintor acoge en sí. Es conveniente, pues, prestar mucha atención a esa condición de la que deriva toda obra, tal y como lo confirma Guo Xi a continuación: «Si se acumula un hálito-energía indolente» (que conduce a la inercia) y entonces uno (se) «fuerza», los trazos del pincel serán laxos y flácidos y carecerán de decisión: ese defecto se debe a que no nos hemos dedicado a «afinar-decantar»; y, «si se acumula un hálito-energía confuso», de suerte que nos «nublamos», las formas se oscurecerán y se volverán fastidiosas y les faltará impulso y alegría: ese defecto se debe a que el espíritu no se ha «consagrado hasta el final» a esa obra para dar a luz a la quintaesencia.

4. Se dirá que de semejante concentración nace la capacidad del pintor para «fundirse completamente» con lo que pinta, incorporando en ello su «vida»... Con todo, desde el momento que retomo ese pensamiento en francés, la expresión una vez más se vuelve vacilante y se hunde, bajo esas palabras que la confinan al pensamiento débil, desarticulando lo que le confería su pertinencia en chino; de todas formas, me temo que en nuestro caso hemos alcanzado el límite del lenguaje, o al menos de la lógica, y que estemos condenados por tanto a lo enfático. Pues el tema de la «fusión» en/con lo que ya no es un objeto, cuando el «sí mismo» no se plantea a distancia como sujeto perceptivo, lo cual no puede sino resultar sospechoso para la razón europea (de ahí que se muestre tan torpe a la hora de expresarlo), no nos es desconocido del todo aunque cae desagradablemente, más allá de la celebración romántica, en el éxtasis y la mística; y ese «caer» no podrá ser remendado mientras no seamos capaces de ofrecerle un asidero «teórico», digámoslo en estos términos, como el que le procura el *Zhuangzi* al pensar cómo el hálito-energía que me actualiza se descubre connatural al del mundo y puede fundirse en él (comienzo del capítulo 2, «Qi wu lun», y comentario de Guo Xiang). Por medio de una distensión global de la persona que llega hasta la disolución [de sí mismo: *ta yan*],¹ en primer lugar por medio del cese y el «olvido» de las facultades de intelección, ya no nos encontramos «frente a» nada al disolverse todo punto de «vista» sobre un «copartícipe» (que, a partir de los comentarios, se interpreta como el mundo o el cuerpo): la clausura que provoca el individuo (que se interpreta, a la luz de los comentarios, como el mundo o el cuerpo): la clausura que produce el individuo al abolirse, deriva –por encima de cualquier palabra o noción– de la capacidad energética que se dispone a recoger, y ése es precisamente el sentido efectivo, no subjetivizado, del *recojimiento* chino; en su efusión respiratoria (*er xu*),^m el

hálito-energía del Sabio se mezcla completamente con el hálito-energía en constante renovación del mundo, a tono con él. El *Zhuangzi* no puede escudriñarlo más que evocando la música.

¿No se trataría más de *escuchar* antes que de ver? Ver proyecta agresivamente la atención hacia fuera, mientras que escuchar recoge hacia el interior. Para el discípulo que, de acuerdo con la cuestión acostumbrada, pregunta al Maestro acerca de cómo progresar, la indicación procurada en el *Zhuangzi* consiste en una «abstinencia» purificadora que no concierne al rito, a la alimentación o a la bebida, sino que se trata más bien de una «abstinencia» del «espíritu», entendida como disposición de espíritu constituida, más o menos fijada y que rige cómodamente el mundo en función de su punto de vista; pero también que, por ello mismo, ya no se encuentra en disposición de «escuchar» el mundo (capítulo 4, p. 146). Al ascender al nivel de la concentración interior, explica el Maestro taoísta, resulta conveniente no escuchar más con las orejas sino hacerlo con el espíritu; no escuchar más con el espíritu sino hacerlo con el hálito-energía, el *qi*. Y es que, tal y como precisa el texto, las orejas «se limitan a oír» y en lo que se refiere al espíritu «se limita a conformarse»: el espíritu no es capaz de conducirnos más que a una adecuación objetiva con el mundo exterior, a una suerte de acompañamiento riguroso con las formas y las determinaciones de las cosas, y gracias a ello el espíritu puede representárselas efectivamente. Pero, al remontar a la fase más original y al mismo tiempo no apropiada, ni fijada, del hálito-energía, entonces, de modo «vacío», disponible, es cuando enlazamos con las realidades exteriores y cuando penetramos en una relación, no ya de conocimiento sino de connivencia, con ellas.* En su desarrollo

* La crítica del conocimiento objetivo es, en efecto, asumida explícitamente por Zhuangzi (inicio del capítulo 6, pp. 224-225). Pues el

continuo, el hálito-energía, que se despliega en las realidades exteriores al tiempo que se despliega en nosotros, revoca las demarcaciones entre ellas y nosotros haciendo que se comuniquen desde el interior. El *tao*, la «vía», concluye Zhuangzi, no es más que esa «condensación de vacío», a la vez en y por el vacío, de acuerdo con el cual las cosas, de un modo libre, es decir, sin padecer más la conminación del espíritu, se *recogen* en nosotros (pero que ya no es un «nosotros»).

En efecto, el discípulo, Hui, extrae de inmediato la siguiente constatación: «Aún no soy capaz de poner eso en funcionamiento», ya que, «de hecho», todavía soy «yo mismo», por mí mismo (*zi*). En la fase del «escuchar» con/según el hálito-energía, el sujeto individualizado ya no existe más. «Si lo hubiera alcanzado, ya no sería yo mismo»; o, más bien, «ya no habría yo, Hui». La figura de un yo-sujeto se disuelve lógicamente en el curso de ese proceso de recogimiento, tal y como lo celebra el poeta Su Dongpo a propósito del pintor Wen Tong (Yu Ke), sin que veamos en su lenguaje nada que sea forzado o flotante (a pesar de que así aparezca fatalmente en la traducción):

*Cuando Yu Ke pinta bambúes,
ve los bambúes sin ver a los otros hombres;
¿cómo se limitaría a no ver a los otros?
Destrabado, se libera también de su persona;
su persona, en concierto con los bambúes, se transforma:
emana inagotablemente frescor y limpidez.*
(L. W. Y., p. 230)

conocimiento es una «fuente de confusión»: no sólo la vida se consume queriendo extender un conocimiento que, por principio, es infinito, sino que sobre todo éste depende de su objeto para ser adecuado; así, aquello de lo que depende como objeto, en ese mundo en transición continua y que se hunde en lo indiferenciado, «no está determinado» y, por tanto, su búsqueda resulta vana.

El pintor comienza por «ver», pero ese ver inicial, o más bien desencadenante, no se prolonga en una mirada (en una «prospección») y se deja absorber: la clausura que constituye la personalidad se deshace (la expresión procede del *Zhuangzi*), puesto que ésta entra en un proceso de transformación junto a lo que ordinariamente se presentaría como objeto de la percepción (y «desde que *Zhuangzi* no está ya en este mundo», concluye retóricamente Su Dongpo, «¿quién conoce semejante concentración de espíritu?»). Así, afirma comúnmente el letrado chino, resulta imprescindible retornar a la disolución-desidentificación del sujeto neutralizando la mirada para certificar la condición de posibilidad de la pintura. Dado que la montaña es principalmente «calma-inmóvil», se afirma a modo de ejemplo (*C. K.*, p. 241), al pintarla conviene «sumergirse igualmente en la calma-inmovilidad»; quien pinta la montaña debe compartir el estado de «espíritu» de la montaña. Así, a propósito de Zhang Zao se nos informa (Fu Zai, *T. H. L.*, p. 70) de que se ponía a pintar de pronto en un estado de furia con tal grado de concentración que las formas emergían como relámpagos; había renunciado al arte y su intencionalidad se confundía con la transformación original, aquella de donde nace constantemente el mundo (*yuan hua*):ⁿ todos los seres se encontraban «en el tesoro de su fuero interno» y no ya «ante sus oídos y sus ojos».

5. Pero ¿acaso no pinta el pintor con los ojos? ¿Qué significa ese *lao* («pintar con los ojos» como se dice «escuchar con el oído para la música»)? ¿Es suficiente para convertir a la pintura en una actividad visual? La cuestión, al menos en lo que se refiere a China, no puede evitarse, ya que, tal y como afirman cada vez con mayor claridad sus teóricos, por medio de una experiencia existencial mucho más vasta, y de acuerdo con un proceso de maduración que comienza con anterioridad a la mirada y la neutraliza,

es como adviene la pintura.⁶ «Si se quiere avivar su creación-transformación»,^o sostiene Guo Xi a propósito de las montañas (*ibid.*, p. 17), no hay nada más «espiritual» que «amarlas», nada más «quintaesencial» que «dedicarse» a ellas (*qin*),^p nada más «grande» que «saciarse paseándose por ellas» y «contemplarlas en abundancia»: «de una manera detallada, eso se dispone y se ordena en el pecho» y «sin que el ojo vea la seda y sin que la mano tenga conciencia de la tinta y del pincel», en completo abandono y libertad, en la despreocupación interior y la oscuridad, «nada hay que no sea mi pintura». Resulta digno de señalar el hecho de que «contemplar en abundancia» (*yu kan*)^q no intervenga más que en último lugar en ese proceso de asimilación, en su fuero interno, del ser constitutivo de la montaña: éste se capta mediante la impregnación progresiva y global —difusión y decantación— hasta el momento en que el pintor, al tomar de pronto su pincel, puede expresarlo de manera irresistible sin tener que penar o tan siquiera dudar. ¿Qué «aviva»? El hecho de que se trate no ya de las características de una montaña individual, cómo se exponen y se analizan a la vista, sino tal y como se dice al comienzo, de la «creación-transformación» de la montaña, supone que el pintor alcanza una integración tal de lo que constituye la consistencia de la montaña que tiene acceso, con anterioridad a sus formas, a su lógica de advenimiento y, por consiguiente, a su fondo de inmanencia que esas formas movilizan energéticamente (ese fondo «co-nace» la montaña, en el sentido de nacer con ella, sostenía Claudel). Ésa es la razón de que la «maduración de la mirada» que nace de esa inversión conduzca a expresar la montaña, no ya en sus cuali-

6. Cuanto más se aleja el pensamiento letrado de la semejanza formal, más reduce el papel atribuido explícitamente al ojo: a mi juicio, se produce una evolución al respecto manifiesta a partir de las primeras formulaciones de Zong Bing (en los siglos IV y V), donde se recomienda «ponerse de acuerdo con el ojo» (pero, también, tal y como se añade de inmediato, «coincidir con el espíritu»).

dades de objeto, sino de acuerdo con su dimensión de proceso (en formación-variación) y en la «grandeza» de su composibilidad, es decir, sin representarla.

Planteemos ahora la cuestión en su mayor generalidad: ¿qué separa precisamente la apprehensión de la «creación-transformación», ya sea de la montaña o de cualquier otra cosa, de su representación como objeto visual? El más nimio brote de bambú, nos dice Su Dongpo (*S. H. P.*, p. 218), contiene en sí todo el desarrollo de los nudos y de las hojas del bambú; que esté obligado (más tarde) a perder su vaina o a crecer recto como una espada, todo ello, lo posee ya al nacer. Así, si, ahora, al pintar bambú lo pintamos «nudo tras nudo» añadiendo «hoja tras hoja», «¿cómo sería posible encontrar ahí de nuevo un bambú?» Y es que, sostienen los chinos, la realidad no se compone de otra cosa más que de procesos en regulación; pintar un bambú consiste no ya en pintarlo de acuerdo con el inventario de sus propiedades, tal y como son captadas por el examen perceptivo, sino en pintar el proceso coherente por medio del cual, hasta en sus partes más pequeñas, un bambú deviene bambú —adviene bambú— y se despliega como tal. Pues, para pintar un bambú, prosigue Su Dongpo, es preciso antes lograr que «se forme el bambú en nuestro pecho» para luego, «tras haber tomado el pincel y haberlo contemplado prolongadamente», «ver qué es lo que se desea pintar» y, cuando la maduración es ya enorme, ir entonces a su búsqueda como el ave se lanza sobre su presa. Con todo, bastará con que «nos relajemos aunque sea un poco», por desconcentración, para «perderlo todo». El recogimiento en sí, «en su pecho», de lo que constituye la estructura generativa del bambú precede a la mirada. En el curso de ese proceso de integración, el «ver» no logra surgir de la presencia ni descubrir nada sino que se actualiza a través de él una lógica de inmanencia (gracias a la cual el bambú deviene bambú) que el pintor ha asimilado y madurado ya con anterioridad durante el tiempo que comprendía su impulso vital —a tra-

vés de la distensión y la disolución de sí— en/con lo que constituye el impulso vital del bambú.

Cabe preguntarse si el pintor chino no ha trabajado nunca sobre el motivo. «He buscado con ahínco las cumbres más extraordinarias para hacer su esbozo», confiesa Shitao al final de su capítulo sobre el paisaje (capítulo 8); y es verdad que el letrado chino, como lo ilustra abundantemente Pierre Ryckmans, adora viajar llevando consigo tinta y pincel para esbozar en su camino cumbres, árboles o nubes. Entonces, ¿no le lleva todo ello a representar? Creo más bien que con ello el pintor trata de enriquecer su experiencia, a la vez morfo- y eco-lógica, de las formas y de las cosas, de modo que pueda desarrollar ese sistema de la variación que le permita luego producir, según su mayor diversidad, en función del abanico más amplio de posibilidades, un conjunto de árboles o de cumbres confiriéndoles así el máximo de *con*-sistencia (cf. Tang Dai, *C. K.*, p. 256). De acuerdo con los valiosos intentos de identificación a los que se ha dedicado Pierre Ryckmans,⁷ es evidente que las montañas que Shitao menciona con el fin de desplegar su sistema tipológico de la montaña («Pilar del cielo», «Estrella brillante», «Cinco ancianos», etcétera), poseen nombres emblemáticos susceptibles de atribuciones diversas cuya designación resulta incierta (capítulo 9). No es sorprendente que Shitao escriba a continuación: «pero en el momento de hacer evolucionar la tinta sobre el papel y de manejar el pincel», «¿por qué esperar además», traduzco palabra por palabra, «la vista de las cumbres (y de sus ondulaciones)?» Tras haber esbozado abundantemente con su mano, y haberlo asimilado en su espíritu, la infinita riqueza configuracional y estructural de la montaña (de sus «formas» y de sus «ondulaciones»), qué necesidad hay de «ver» además (lo cual sería anecdótico) esa montaña con sus ondulaciones, se pregunta Shitao. Desde el momento en que un trazo surca el papel, prosigue Shitao,

7. Shitao, *Les propos sur la peinture...*, op. cit., pp. 72-74.

«los trazos siguientes se encadenan»; desde el momento en que el primer principio es adquirido, «los siguientes se añaden». Esto es, desde el momento en que se comienza a pintar, y como la lógica interna al trazado figurativo se basta plenamente, todo suplemento de la vista no lograría más que entorpecer el auto-despliegue de la coherencia: «al examinar el ir y venir de un solo trazo, se accede a la esfera de una gran cantidad de principios (de coherencia)»; y, por la sola explotación de esa coherencia interna a lo trazado, la forma y el impulso del paisaje —«montañas-aguas»— se encuentran igualmente «determinados».

Sin embargo, esa duda a propósito de la función primordial de la mirada en el caso de la pintura china ¿no provocará el distanciamiento y la agitación, hasta en su fundamento, del edificio entero del objeto? Y, en primer lugar, ¿en qué medida el rollo colgado del muro se «contempla»? En uno de los primeros textos que, a mi juicio, aborda esta cuestión (Zong Bing, siglo IV, *L. B.*, p. 583), se afirma:

*Manteniéndome retirado regulo mi hálito-energía:
apurando mi copa y haciendo cantar a mi cítara
despliego pinturas y las encaro a distancia;
sentado, exploro los horizontes más lejanos del mundo...*

No se dice en ningún momento «contemplo», como se suele traducir con frecuencia, sino más bien retirado a distancia, en secreto, recogido, me coloco frente al rollo, soy su copartícipe y respondo (*you-dui*).^r Esa expresión servirá, luego, para evocar comúnmente la relación que el aficionado mantiene con la pintura.* Guo Ruoxu, entre otros, inaugura así su importante tratado (p. 1): cada vez

* El sentido de colocarse «frente a» (*dui*) con el que se instaura un cara-a-cara meditativo con la pintura es muy bien explicado por Fang Xun (p. 41): cuando, «frente a la pintura de los Antiguos», «permanecemos pensativos-silenciosos meditándola indefinidamente de-

que me siento en la habitación vacía y silenciosa, suspendo bien alto contra el muro blanco un rollo y, todos los días, «permanezco frente a él», «respondiendo», «recogido»: colmado, ya no soy consciente de la grandeza del cielo y de la tierra ni de todas las implicaciones de las cosas; menos aún soy perturbado por las eventualidades favorables o desgraciadas del mundo del poder y del beneficio, o especulo sobre mis posibilidades de éxito, sobre los peligros del fracaso, en la esfera de la «urgencia»... Es preciso señalar dos elementos de este exordio: primero, que la pintura letrada no está destinada a una exposición continua, como lo están nuestros cuadros, sino que es escogida y desenrollada en función de la ocasión, según el momento (y contribuyendo a la calidad del momento), por uno mismo o por las amistades. Por otro lado, no hay ninguna referencia al ojo, menos aún una reivindicación de la actividad perceptiva, sino, dado que la pintura no «describe» (objetos), es por medio de la coherencia interna que el paisaje (pintado) despliega un dispositivo energético en cuyo interior el espíritu, afinándose-decantándose, se deja absorber.

jándonos llevar por el espíritu», «se produce la serenidad de la pintura»; la serenidad de la pintura se da cuando, «frente a la pintura (respondiendo a ésta), no aparece ya ninguna presencia inquietante».

XII

PINTAR NO ES DESCRIBIR

1. En un trabajo por lo demás muy esmerado, el traductor francés del *Shitao* interpreta así el comienzo del capítulo 12, «Bosques y árboles»: «Cuando los antiguos pintaban árboles, los representaban en grupos de tres, cinco o diez, los describían en todos sus aspectos, cada uno de acuerdo con su carácter propio [...]».¹ Pero si se lee exactamente lo que afirma el texto chino, el resultado es el siguiente: «Cuando los antiguos trazaban árboles, en tres, o cinco, o diez, lo hacían de manera que, en un sentido o en el otro, ya fuera *yin* ya fuera *yang*, cada uno tuviera un aspecto propio [...]». En el texto chino no intervienen ni la noción de representación ni tampoco la de descripción que el traductor francés se ha visto obligado a introducir, en apariencia con el fin de alisar la formulación y explicitar mejor el sentido integrándolo en nuestra expectativa y haciendo que su traducción sea más fluida. Con ello, obvia los carices adversativos por medio de los cuales se considera que adviene la figuración como si se tratara de idiotismos sin importancia; por el contrario, nombra las operaciones implicadas —«representar», «describir»—, que todo acto de pintar, pues lo que se pinta son desde luego árboles, sobreentiende lógicamente y que, por consiguiente, sería preciso reestablecer nocionalmente.

1. *Shitao, Les propos sur la peinture...*, op. cit., p. 95.

Me pregunto si, una vez más, con el pretexto de facilitar la comunicación calcando el sentido original sobre nuestras concepciones (que se han vuelto mundiales gracias al éxito inapelable del aparejo teórico occidental), no se estará sepultando una diferencia sobre la que, al contrario, sería interesante arrojar luz tanto para constatar su radicalidad, desplegando su fecundidad, como para poder abrir así otras vías a la pintura. Resulta conveniente, pues, sacudir esa perezosa «evidencia» que no se deja inquietar. Lejos de indicar o incluso de sobrentender la idea de que la pintura reproduce árboles, extrayendo formas o aspectos del mundo natural para llevarlos a la tela o al papel, con lo que la pintura duplicaría la naturaleza o, al menos, comenzaría con ello su operación, la perspectiva que desarrolla Shitao al comienzo de ese capítulo consiste, más bien, en una lógica interna a la propia figuración que no depende más que de ésta y con la que pretende conferirle el máximo de tensión y, por consiguiente, de efecto: a través de las únicas relaciones de oposición-complementariedad que conforman el sistema —«en un sentido/en otro, ya fuera *yin* ya fuera *yang*»—, cada elemento que se traza adquiere en respuesta al otro un aspecto propio por sí mismo (y no, como traduce Ryckmans, «su» carácter propio, remitiendo con ello a una naturaleza-esencia). La continuación del desarrollo confirma que en la pintura de los árboles todo está efectivamente conducido y concertado con vistas a producir un dispositivo dominado por las tensiones energéticas: «[...] mediante emergencias-retiros, de arriba abajo, vida y movimiento son conducidas a su extremo. Cuando trazo pinos, cedros, viejas acacias o enebros, mi método consiste en agruparlos en tres o cinco: su impulso es el de los héroes que se levantan y bailan, bajan y alzan la cabeza, se reclinan o se alzan rectos, ondulantes y equilibrados».

No hay en ello «representación» en la medida en que la figuración no se enfoca según lo que sería su capacidad

de remitir a (árboles «en la realidad»: la «naturaleza»): lo que motiva al pintor chino no es hacer (nuevamente) presente un «algo» —puesto que su figuración no hace las veces de—; no trata de sacar un «así» estable y definitivo y elevarlo más allá de su indefinición de cosa, revelándoselo a sí mismo. Por la misma razón, tampoco tiene lugar ninguna «descripción», ya que la exigencia que domina en este caso a la pintura, y la lleva a pintar aún más, no es la de expresar completamente, de acuerdo con ese «des-» de la ultimación, descendiendo hasta el último detalle de manera a la vez más minuciosa y convincente, hasta «engañar» al ojo («trampantojo» o, más bien, «trampamente», como corrigiera Picasso). De lo que se trata en ese agrupamiento de árboles es de incrementar y condensar, desarrollando y variando sistemáticamente el juego de polaridades, el potencial vital que esa figuración está llamada a encarnar.

Del hecho de que la pintura estuviera ligada a la representación de cosas vistas —*res visas repraesentare*—, como lo afirma explícitamente Alberti (el término aparece ya en Plinio, XXXIV, 88), el pintor renacentista deducía metódicamente, realizando su fin último, todas las operaciones que constituyen a sus ojos el acto de pintar: no sólo las cosas pintadas y quien contempla la pintura deben situarse en el mismo plano y, para ello, deben pertenecer a una misma definición del espacio —a lo cual tienden, de acuerdo con las prescripciones de Alberti, la ventana abierta por el cuadro y la perspectiva—; ante todo, del hecho de que la cosa vista ocupe un lugar, el pintor deberá comenzar por «circunscribir» ese lugar delimitando la superficie mediante el contorno de su forma:² ésta se define por su referente al tener un modelo como una existencia previa en la naturaleza y no ya por el sistema de tensión en el cual es aprehendido y que le hace advenir, animándola y desplegándola a la vez, como

2. L. B. Alberti, *De pictura*, II, 30.

es el caso del pintor chino. Al estar dados ya por la naturaleza los elementos figurativos, los colores y los movimientos, el pintor albertiano los reúne de acuerdo con las necesidades de la composición y produce equivalentes (*imitari*, dice precisamente Alberti) cuya pertinencia debe ser verificable en todo momento: basta con reflejar la naturaleza en un espejo, maestro y guía del pintor, como afirma Leonardo, para confrontarlos.*

Si bien la experiencia europea de la pintura no se reduce únicamente a ese período, nos es forzoso constatar que una pintura como la de los Maestros del Norte, que no conoce el predominio de la «historia», a la cual se ve condenada la imitación por la concepción de la pintura según Alberti y que, por consiguiente, se encuentra mejor situada para iniciar una pintura de paisaje, no ha hecho sino desarrollar aún más, casi para compensar ese interés mínimo por la narración, el arte escrupuloso de la «descripción». Es incluso esa pintura la que culmina el arte de «describir». Si, antes que constituirse según el punto de vista único de la perspectiva, cada objeto expone la mayor cantidad de superficie posible, lo hace con el fin de ofrecerse aún más a la vista y para que, al multiplicar así sus aspectos, pueda ser restituido hasta en sus detalles más minuciosos, en la totalidad de su presencia, hasta en su matiz más mínimo e incluso sin más arbitrariedad. En la época en que los eruditos holandeses, herederos de Bacon, esperan de la observación los milagros de las creencias y las interpretaciones, y consideran por tanto que la comprensión de la naturaleza procede de la sola pero

* Nadie es más claro que Alberti a la hora de resumir esa vocación de la pintura para representar los objetos: «El trabajo del pintor es circunscribir y pintar en una superficie por medio de las líneas y de los colores todos los cuerpos dados de tal manera que a una distancia determinada, y para una posición determinada del radio central, todo lo que uno ve pintado presenta el mismo relieve y el mismo aspecto que los cuerpos dados» (*De pictura*, III, 52).

exacta representación de lo que recibe la retina, y cuando nuevos instrumentos (el microscopio o el telescopio) despliegan bajo la mirada, por el juego de sus lentes, otros horizontes cercanos o distantes que el espíritu no conocía ni sospechaba, el pintor confía tanto a la «mano leal» como al «ojo fiel», artesanos concienzudos, la tarea de restituir con el mayor grado de rigor la identidad de las cosas elaborando cada vez un retrato individual. Incluso si la representación nunca pudo ser una réplica exacta por lo que de proyección y de simbolización contiene siempre (tal y como señala Gombrich, entre otros), somos conscientes sin embargo de hasta qué punto el arte moderno fue determinado en gran medida por una ruptura con semejante orientación. En la descripción, ese «des», excesivamente cómodo, indica una pérdida: no tanto por el hecho de que sea detallista sino porque contiene, en sí mismo, lo representante-objetivante; al contrario, por todo lo que de renuncia contiene en sí ese «des» consumante. Si pintar puede decirse de manera absoluta —«yo pinto»—, describir resulta forzosamente transitivo; requiere que algo sea planteado —supuesto— de antemano en lo que se encuentra de aquí en adelante captado y por lo cual se ve regido el acto mismo de pintar que acaba por ello reducido, estancado y desistido. Sí, describir implica renunciar. Para decirlo como Braque: «Escribir no es describir» y «pintar tampoco es describir».³

A la inversa, *des*-cribir, insistiendo en pintar el *des*-del deshacer, como se propone el pintor letrado y como se ha dicho anteriormente a propósito de *des*-caracterizar, *des*-terminar, *des*-representar (o también *dis*-tender), es lo contrario de ese describir que, al estar en busca de una adecuación cada vez más rigurosa, consume-esclaviza volcado a expresar (ilusoriamente) la verdad perceptiva en relación con el objeto: ese *des*-pintar permanece alusivo ha-

3. Georges Braque, *Le Jour et la Nuit*, op. cit., p. 15.

ciendo que alternen lo vacío y lo pleno, manteniéndose en el esbozo que toma y devuelve, «toma» de las formas y «devuelve» al blanco de la seda o del papel, evitando consumir conservando lo pintado hundido en la indiferenciación de la que emana y de la cual obtiene su animación, a la que debe también su respiración. En otro capítulo de su tratado («Yin-yun», capítulo 7), Shitao nos brinda una fórmula que deja ya entrever hasta qué punto libera los diferentes elementos que componen el paisaje del estatus que de ellos cabría esperar en tanto que objetos representados. Esta vez ni siquiera habla de pintar la montaña, o de pintar el agua, en una relación directamente transitiva, sino de pintar «en lo que se refiere a la montaña» o «en lo que se refiere al agua»:ª la montaña o el agua, o los árboles, o los hombres, son propuestos a la pintura no ya en tanto que formas y seres propios, sino como fuentes-soportes de tensión que el pintor tiene que explotar en función de sus modalidades diversas; la relación establecida no es ya de determinación sino, al contrario, de *de*-substantialización, en donde gracias al poder de emisión-propagación, tan sólo el efecto dinamizador extraído de uno de los elementos debe ser tomado en consideración:

Pintar en lo que se refiere a la montaña, confiere
[espiritualidad;

pintar en lo que se refiere al agua, confiere
[movimiento;

pintar en lo que se refiere a los árboles, confiere vida;

pintar en lo que se refiere a los hombres, confiere
[superación.

Ya se trate de la montaña, del agua, de los árboles o de los hombres, los componentes del paisaje se pintan no por su carácter propio, que remite a una esencia, sino por el impulso descosificador que cada uno de ellos, según sus propios recursos y en su relación de complementariedad

con el resto, está en disposición de desgajar: en lugar de servir a un objetivo de representación, contribuyen al dispositivo configuracional –energético-espiritual– en que, según me parece, consiste precisamente el paisaje del letrado chino. Éste no describe lo concreto (natural-material), sino que, antes bien, pinta concreciones (en decantación-transformación); pinta vectores de vitalidad y no objetos visuales. Al pintar esos elementos que componen el paisaje, expresa la resonancia interna al hálito-energía que los atraviesa y del cual cada uno de ellos no es más que una individuación; y esa resonancia que emana de la tensión de las cosas, y que está liberada de la semejanza, *desgaja* por sí misma –volveré a ese término más adelante– una dimensión de espíritu.

2. Un mapa se despliega como tela de fondo de la *Alegoría de la pintura* de Vermeer y, dominando ese título emblemático e inscrito en mayúsculas para servir de lección al maestro, aparece la palabra: *DESCRIPTIO*. De hecho, uno de los rasgos que vinculan estrechamente la pintura holandesa con el arte de describir, y ello referido al paisaje, es la relación que ésta mantiene tradicionalmente con la cartografía. Nunca antes en toda la historia de la pintura, según nos dicen los especialistas en la época,⁴ esos dos ámbitos estuvieron tan imbricados. Los cartógrafos son pintores (el arte de Goltzius establece un puente entre ambos), al igual que muchos pintores no son indiferentes a las técnicas de la agrimensura; el *landschap* (paisaje) designa tanto lo que medía el geómetra como lo que representaba el artista, la práctica del *mapping* y del dibujo une a ambos. En los paisajes cartografiados, los edificios, las ciudades con sus campanarios, los molinos de viento, las arboledas y hasta los más nimios

4. Cf. en especial el hermoso capítulo de Svetlana Alpers, en *L'Art de dépeindre...*, op. cit., p. 209 y ss.

pliegues del terreno significan puntos de referencia que forman el plano del lugar y son por tanto minuciosamente trasladados; el cuadro de «paisaje» es su trazado.

Cómo no establecer entonces una línea de separación que se remonta hasta el principio del arte del paisaje teniendo en cuenta que, desde uno de los primeros tratados chinos de pintura (Wang Wei, en el siglo IV), el pintor letrado impone ostensiblemente una distancia con lo que sería una representación cartográfica y que, en lugar de concebir la pintura en la prolongación de la descripción coro y topográfica, comienza por desligarse de ella (*L. B.*, p. 585). El error de quienes se ocupan de la pintura, afirma ese pintor a modo de preámbulo, es que no se preocupan en el fondo más que «del aspecto y de la disposición». Dicho en otros términos, no atienden más que a la conformación física. Sin embargo, lo que los Antiguos entendían (con razón) por pintar no consistía en «elaborar un plano de las ciudades y de las fronteras, distinguir las regiones y las prefecturas, indicar los montes y los relieves, trazar los lagos y los arroyos», esto es, en establecer el mapa representante, por sus referencias, de un lugar determinado, ya que ello sería adherirse a datos estériles, superficialmente objetivos, mientras que la vocación del paisaje consiste, lo sabemos ya, en «enraizarse en la forma», en «fundir» en ella lo espiritual (*ibid.*). Si la vista se deja limitar por un horizonte particular, el paisaje resultante está «limitado», pierde la globalidad funcional que lo hace existir y no permite ya el libre juego de interacciones, «en un sentido o en el otro», horizontalmente y verticalmente, del que proceden sus «transformaciones». Lo que a los ojos de los chinos distingue al paisaje pictórico de la cartografía y lo vuelve indescriptible es, ante todo, que es indelimitable: al abrir indefinidamente sus formas evasivas, hace que a través de él «descienda» una dimensión de «espíritu»; es decir, que si el pincel «copia»-«describe», es (*supra*, p. 169) el «ser constitutivo del Gran vacío original»

lo que entonces reproduce. En el espacio reducido del papel, las montañas más imponentes se comunicarán esquemáticamente mediante el mínimo de trazos de escritura: una curvatura del trazo equivaldrá al monte Hua, y esos rasgos figurativos del paisaje serán expresivos como los de la sonrisa que esbozan los diversos componentes de un rostro —«cejas-frente-mejillas y mandíbulas»— e irradian *entre ellos* semejante emanación. En la concepción energética de los chinos, un fenómeno llega a existir no ya en tanto que cosa, menos aún como algo en sí, sino que, gracias a la tensión que lo atraviesa y de la cual se desgaja, nada se limita definitivamente a su concreción: de «un acantilado aislado del que brota su exuberancia», concluye Wang Wei (*ibid.*), ¿no diremos también que «produce nubes»?

La tensión energética a través de la forma que tiende a pintar el pintor chino no se debe tanto a la reproducción morfológica de sus contornos como al hecho de que ese paisaje nace de la reducción de una inmensidad (noción de *shi* en relación con *xing*;^b cf. también Zong Bing, *L. B.*, p. 583); el paisaje es cósmico. Si, de acuerdo con las propias palabras de Shitao, el paisaje consiste en una forma en tensión, lo es porque encarna «la forma-tensión del Cielo y de la Tierra» en su mayor ex-tensión (capítulo 8). Siendo la medida del Cielo la «altura» y la «claridad», al igual que la de la Tierra es la «amplitud» y el «espesor», si la pintura no contiene esa doble medida del Cielo y de la Tierra en todo su trazado, el pintor no podrá hacer variar el paisaje hasta su dimensión insondable (la expresión de Shitao conduce al límite de lo que se puede decir con palabras: «no podrá modificar-transformar lo insondable del paisaje»). Más aún, desplegando esa «dimensión del Cielo», es como el pintor logra hacer que varíe la dimensión de espíritu que emana del paisaje; del mismo modo, desplegando esa «medida de la Tierra» es como logra que circule el hálito-energía que atraviesa, como si se tratara de su «pulso», las arterias del relieve.

Pero ¿de dónde procede semejante capacidad, en el sentido propio de acumular (lo infinito) antes incluso que del poder y la facultad? Y ¿cómo es posible confinar tal inmensidad, imposible de ceñir, en la exigüidad de una pintura? Si tratamos de escrutar esa enormidad del paisaje, nos dice Shitao, la de un territorio que se extiende sobre miles de millas (*li*), donde las nubes se acumulan a una distancia de decenas de miles de millas, «cumbres que se encadenan y cimas que se suceden», limitándola con el ojo, «ni siquiera los inmortales podrían rodearla volando»; pero «al sondearla mediante un solo trazo de pincel», podría encarnar esa infinidad y participaría, por ese solo trazo, en la «promoción-transformación» del mundo. Conviene entender bien esa diferencia: el paisaje es inabarcable por muy perseverante que sea la atención que en él ponga el ojo, pero resulta «sondable» mediante un único trazo de pincel ya que contiene en sí la plenitud del Fondo indiferenciado del que emerge, que, con anterioridad a las individuaciones ulteriores que particularizan lo trazado, posee aún, en potencia, todas las variaciones posibles reabsorbidas en su unidad. Ese primer y único trazo de pincel carece rigurosamente de límites. Ésa es la razón de que sólo él esté a la «medida» del Cielo y de la Tierra, de que forme parte de su inmensidad. Al poseer ese único trazo de pintura, sostiene rotundamente Shitao, puedo «enfilear» desde el interior, en un mismo movimiento y sin que haya discontinuidad entre ellos, la «forma» y el «espíritu» que componen el paisaje.^c

3. Pero ¿cómo se pasa de lo uno a lo otro, de la forma al espíritu, sin que sea preciso abandonar la materialidad del primero para acceder a lo infinito del segundo, lo cual perturba la metafísica? ¿Qué es lo que produce «paisaje» y hace que de sus formas visibles se desprenda, por pura exhalación-emanación, el espíritu (haciendo que la forma, por su tensión, *devenga* en espíritu)? Eso «espiritual», sos-

tiene el pintor chino, no requiere de otro mundo y ni siquiera implica una ruptura, sino que, al contrario, es lo que, a través del mundo, lo pone en «comunicación» desde el interior y lo mantiene en interacción. Las formas del paisaje no son solamente evasivas, abiertas hacia lo invisible mediante la indefinición de las lejanías y la medida inconmensurable del primer trazo, sino que se liberan también entre sí, recíprocamente, de su opacidad cosificante; una libera a la otra respondiéndole y la saca de su embarrancamiento, y de la polaridad de ambas nace energía. Expresado de otra manera, técnicamente, la tensión en el seno de las formas del paisaje no procede sólo de que contienen en sí la inmensidad sino también, y sobre todo, tal y como la figuración de los árboles había empezado a demostrar, del hecho de que se requieran, se soliciten y se desplieguen por oposición-complementariedad. Al componer un paisaje, Wang Wei (en el siglo VIII) desdeña la cosa vista fuera de la pintura (*L. B.*, p. 592). Pero en el curso de su evocación, los elementos del paisaje se ordenan en función de la sola lógica interna a la figuración, y sin que pese sobre ella una relación de referencia, todo se engendra y se ensalza mutuamente, de un trazo al siguiente. Si no representa, no reproduce ni transporta del mundo hacia la pintura, es porque para lograr que adven-ga la pintura en tanto que mundo, le basta producir la polaridad: pues el «mundo» nace —adviene, «hay»— siempre de una relación de polaridad, *yin/ yang*.

Para que en el seno del paisaje la relación entre sus polos se realice en su plenitud y se genere el potencial energético que lo tensa y lo anima, Wang Wei sigue una doble lógica que destacaba ya, en la relación de esos dos trazos constitutivos, continuo y quebrado (— y - -), el *Clásico del cambio* o *Yijing* en los albores de la civilización china. Por un lado, la del refuerzo de lo mismo (cuando, en el seno de la propia figura del *Clásico del cambio*, dos trazos, *yin* o *yang*, se siguen y se confortan, = = o ==).

Así, «sobre los acantilados escarpados», afirma Wang Wei, es conveniente situar un «árbol extraño»: el efecto, por su desdoblamiento, será más intenso. O en el caso de la tranquilidad que invita al reposo del paisaje:

*El embarcadero de la gabarra: conviene solamente
[que esté en calma;
las idas y venidas de los hombres: es preciso que sean
[escasas.*

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

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

En una escala mayor, para que un paisaje despliegue completamente la polaridad que lo dinamiza, resulta conveniente que figure a la vez lo próximo, lo familiar y lo habitado (con senderos, aldeas, embarcaderos) tanto como lo abrupto, lo extraño y lo impenetrable (con acantilados voladizos y barreras infranqueables). Nos equivocáramos por tanto si expresáramos ese paisaje pictórico bajo una modalidad narrativa-descriptiva, como es a menudo el caso de los traductores de esos «Secretos de la pintura», y para reanudar con la frase linealmente inventiva, de progresión discursiva, de la retórica europea; pues entonces se soslaya el principio de producción y de circulación energética de donde nace la respiración de la pin-

tura: «el estandarte de una cantina de vino está suspendido arriba, por encima del sendero. La vela del navegante está abajo», se traduce por ejemplo como si se tratara de un rasgo pintoresco.⁵ No obstante, convendría traducir ese pasaje respetando su estructuración en polos para, así, dejar pasar a través del paralelismo los dos enunciados que se responden palabra por palabra (ese *a través* es desde luego el modo no ontológico tanto del enunciado como de la pintura), la tensión entre lo de arriba y lo de abajo, lo móvil y lo inmóvil, la tierra y el agua, el sendero y el río, lo izado y lo flotante. Por consiguiente, lo retrazco literalmente (dinámicamente):

El estandarte de una cantina	conviene	al borde del camino	que sea suspendido bien alto;
↑↓	↑↓	↑↓	↑↓
la vela del navegante	es oportuno	en la confluencia de la corriente	que sea tendida bien abajo.

Incluso cuando Shitao afirma que el paisaje es «la forma-tensión del Cielo y de la Tierra», no hay que entenderlo de un modo descriptivo sino, antes bien, haciendo del Cielo y de la Tierra las dos capacidades investidas, opuestas y complementarias, puro *yin* y puro *yang* (Qian y Kun, los dos primeros hexagramas del Clásico del cambio, ☰ y ☷), de donde no cesan de surgir, por interacción, las transformaciones que forman el mundo. Si bien los trazos del paisaje nos parecen unitarios en su globalidad, tales como su «atmósfera», su «configuración esquemática» o su «ritmo», proceden mediante polaridades que Shitao descompone cada vez en series paralelas (capítulo 8): así, la «atmósfera» del paisaje —su «hálito-imagen»— nace de la oposición-complementariedad del viento y de la

5. Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, op. cit., p. 69.

lluvia, de la claridad y la oscuridad; de igual manera, la «organización esquemática» del paisaje —«curvo»/«recto»— nace de la oposición-complementariedad de lo espaciado y lo denso, de lo profundo y lo lejano; el «ritmo» del paisaje nace de la oposición-complementariedad de lo horizontal y lo vertical, de lo hueco y del relieve; o la «concentración espiritual» del paisaje, de la oposición complementariedad del *yin* y del *yang*, de lo blanquecino y lo oscuro; lo «comunicativo» del paisaje, de la oposición-complementariedad de las aguas y de las nubes, de la reunión y de la dispersión; por último, el «despliegue-ocultamiento» del paisaje —el paisaje, recordémoslo, se desarrolla dinámicamente entre el avance y la retirada—, de la oposición-complementariedad de lo «acurrucado» y de lo «prominente», o de la «atracción» y de la «repulsión», etcétera. Más globalmente, a la altura y la claridad del Cielo responden, como hemos visto ya, la amplitud y el espesor de la Tierra; de igual manera, a los vientos y las nubes en el cielo responden las aguas y las rocas en la tierra (las rocas son denominadas «raíces de nube»...): los primeros son factor de «enlazamiento» mientras que los segundos lo son de «lanzamiento».

No veo de qué manera podríamos concebir más sistemáticamente lo que acabo de designar, a propósito del agrupamiento de árboles, un dispositivo de tensiones energéticas, por donde respira el paisaje y de donde procede su vitalidad. Incluso en los elementos más figurativos del paisaje o que consideraríamos más homogéneos, nos dice Shitao, encontraremos siempre una línea de fisura, de donde resulta que hay tanto lo uno como lo otro —que se reparte lo *yin* y lo *yang*— y se produce la tensión entre ellos mediante oposición-apareamiento. Por ejemplo, a título de simple «atajo» y de procedimiento que condensa el efecto (capítulo 11), si los árboles son figurados rectos, las rocas lo serán inclinadas y a la inversa: no es que unos sean naturalmente (morfológicamente) más rectos (o inclinados) que los otros, sino tan sólo que las

posiciones de unos u otros se responden mutuamente oponiéndose. Así, se separará la parte frontal del fondo del paisaje, entre la «escena» y la montaña, y mientras que uno de esos dos planos permanecerá en un estado de envejecimiento-invernal, el otro aparecerá fresco y primaveral: al *yin* se opondrá diametralmente el *yang* (de acuerdo con las figuras del Auge o del Declive, 11 y 12, del *Clásico del cambio*: ☰ y ☷); mientras que la montaña está vacía y permanece sumergida en la indistinción, sin la más mínima forma de vegetación, se añadirá por aquí y por allá, en la proximidad, sauces dispersos o bambúes tiernos, un pequeño puente, alguna cabaña: de esa manera, en el seno de lo *yin* que cubre la tierra, y cuya congelación domina todavía, despunta, en algunos indicios de vida, la renovación del *yang* (☳, hexagrama Fu, el Regreso).

Se verifica hasta qué punto la composición en pintura es deudora, no me atrevo a decir de una retórica (la noción resulta demasiado estrecha y excesivamente europea), pero al menos sí de una forma, a la vez lingüística y semántica, como se ha convenido en denominar al paralelismo en chino; o quizás convendría retomar, con anterioridad a esa constitución lingüística (de la frase o de la pintura), la estructura misma de la lengua y de su gramática tal y como apuntan explícitamente en Europa las prescripciones de Alberti y que han sido aclaradas, tomando cierta distancia, por los teóricos contemporáneos (entre otros, Michael Baxandall y Jean-Louis Schefer). Pues, al igual que aquellos que enseñan a escribir, nos dice Alberti, enseñan en primer lugar los caracteres de los elementos para luego aprender a componer las sílabas y, más tarde, las palabras y las expresiones —lo cual sólo es válido, por supuesto, en el caso de las lenguas alfabéticas, de las cuales se distingue la escritura ideográfica china—, también el pintor deberá proceder gradualmente del punto a la línea y luego a la superficie, para, después, convertir las superficies en extremidades, las extremida-

des en cuerpos y los cuerpos en «historia», con lo cual culmina el arte de pintar. Más allá de la morfología de las superficies, la composición de las figuras, ya sea a la escala de miembros o de cuerpos, respeta las reglas acordadas, en especial las de género y color, y depende de las funciones asumidas en la acción, de igual modo que los nombres, los adjetivos y los verbos de una frase latina están sometidos, en su declinación o conjugación, a la sintaxis. Esos cuerpos se componen también retóricamente entre sí de acuerdo con los principios de la abundancia y la variedad, lo uno compensando a lo otro (*copia-varietas*) con vistas a emocionar y encandilar (*movere-delectare*) y formar así un relato.

Es preciso asumir que el paralelismo desempeña en China, por sí solo, un papel estructurante igualmente poderoso en el arte de la composición, si se considera que ese paralelismo, tanto pictórico como lingüístico, no se limita a efectos de equilibrado y de antítesis, de yuxtaposición, de contraste o de compensación (que también conoce la retórica humanista, en su período oratorio, o la pintura albertiana con su juego de sombras y luces y su reflexión sobre los colores); pero también que, al desplegar sus polaridades, mediante oposición-complementariedad, lo uno no adviene y no existe más que *en relación con el otro*, y ese paralelismo produce entonces una estructura orgánica y funcional, autosuficiente, por medio de la cual es engendrado el mundo. En lugar de inspirarse en la relación partes/todo, fundamento de la morfología europea que conduce de la letra a la palabra (en la gramática) o del átomo al cuerpo (en la física), o del punto a la superficie (en la pintura), el pintor chino compone correlativamente y de manera dinámica: no ya por «simetría», de acuerdo con el viejo término griego que establece un vínculo de dependencia entre la armonía de nuestras dos operaciones cardinales de análisis y de síntesis, sino en función de una lógica reguladora y circulatoria (respiratoria), que engendra la

pintura tanto como ésta engendra un mundo: energéticamente.

4. Dado que cada elemento del paisaje no depende sólo de los otros por acuerdo, incluso por atracción, según las leyes de la afinidad, como se espera de toda composición, sino que, al igual que en el orden de lo vital, la inspiración se encuentra implicada en el principio de la expiración y lo mismo ocurre recíprocamente, no existe ni se despliega propiamente más que en relación con el otro; dado que la naturaleza de cada elemento es constitutivamente —intrínsecamente— relacional, y no ya posteriormente, a semejanza de como se nombra una «cosa» en chino —este-oeste» (*dong-xi*)— o un «paisaje» —«arriba-abajo», «móvil-inmóvil», «montañas-aguas» (*shan-shui*)—, el pintor chino, al menos el pintor letrado, es decir, el pintor consciente de las exigencias de su pensamiento, no pretende describir. Y es que describir implica reconstituir aditivamente el aspecto de una cosa acompañándola de un extremo al otro de su extensión y, con ello, desligarla temporalmente de las otras confiriéndole una existencia autónoma —carne, loza o terciopelo— y encerrarse con ella en su secreto. ¿Acaso no quedan ya esencia ni cualidades de las cosas, algún en-sí posible, foco nostálgico de ipseidad, en que la mirada del pintor se adentrara hasta perderse, pero con la misión de traerlo a la luz y revelarlo al regresar de más allá de las apariencias como quien vuelve de otro mundo? O, para referirnos a lo que nos ha servido de punto de partida, ¿no hay una esencia del árbol, por ejemplo, de esa masa rugosa que se hunde en el suelo y en el que se incrusta enroscándose al tiempo, de esa densidad-oscuridad de la materia y de su largo despliegue cilíndrico? O, si se decide abandonar las cualidades secundarias por las apariencias, ¿acaso otros atributos no conservan para sí el mismo derecho de *inherencia* o no se mantiene por encima de ellas la *sub-stancia*, y acaso no

constituye ésta, al servir de soporte al objeto, un concepto a priori, «concepto-matriz», como sostiene Kant, del pensamiento?*

Cuando, al seguir un sendero sinuoso, el joven pintor que evoca Jing Hao (siglo x) al comienzo de su tratado (*T. H. L.*, p. 250) cruza una alta puerta rocosa y se adentra en un paisaje de brumas donde sólo asoman pinos centenarios, no es en todo caso esa rugosidad, o esa compacidad, o esa impenetrabilidad y densidad lo que, a título de aspectos y cualidades, intentaría expresar de su encuentro con los árboles; ni siquiera destaca lo que, si bien compone la substancia, sería la «madera-materia», *hylé*. Se detiene en primer lugar ante un gran pino debido a que su tronco de corteza envejecida similar a las escamas, que «cabalga el vacío», se eleva con un movimiento en espiral como para «apoyarse en la vía láctea»: es de nuevo el «impulso a través de la forma» (*shi*),^d que evoca «el cuerpo estirado de un dragón», lo que se pretende captar; y los otros árboles de alrededor no dejan de organizarse a sus ojos de acuerdo con diversas polaridades: «ya sea» que sus raíces tortuosas surgen de la tierra, «ya sea» que, reclinados, bloquean un gran curso de agua. Ya sea curvado o recto, vertical/horizontal, tierra o agua..., el paralelismo de la frase, oponiendo y correlacionando sis-

* En este punto es donde la pintura-pensamiento de China sacude efectivamente en su fundamento la lógica europea:

«[...] por mucho que del concepto empírico de todo objeto, corporal o incorpóreo, se descarten todas las propiedades que muestra la experiencia, no se podrá restarle sin embargo aquella por medio de la cual es pensada en tanto que *substancia* o *inherente* a una substancia» (*Crítica de la razón pura*, Introducción, § 2).

La inherencia y la substancia forman parte, para Kant, y ello a pesar de su crítica a la metafísica, de las categorías del entendimiento y, por ello, son conceptos universales y necesarios del espíritu; con todo, su pertinencia se disuelve —y considero que esta cuestión es fundamental para la filosofía— en el pensamiento chino de la «cosa» («este-oeste») y del paisaje.

temáticamente las anotaciones, comienza a formar un mundo:

*Inclinándose hacia las orillas — levantándose en las riberas
desgarrando el musgo — agrietando las piedras.*

Cuando ese joven pintor vuelve al día siguiente para llevar a cabo el trazado, no creo que sea para dibujar según la naturaleza como se ha supuesto a veces,⁶ sino, más bien, para ejercitarse en esos esquemas diversos —incontables («diez mil»)– de vitalidad; lejos de referirse a la verdad de una semejanza que remite a su modelo, la «verdad» que alcanza este pintor proviene, como lo precisa a continuación el autor del tratado, del hecho de que «la energía vital se expande entonces de la mano de la materialidad» y se transmite a través de ella: sin lo cual, lo sabemos ya, con la pérdida del hálito-energía se produce la «muerte» de la imagen en tanto que fenómeno.

Ulteriormente, en los manuales más técnicos, la pintura de los árboles formará parte de los primeros aprendizajes, ya que la estructura del árbol se presta ejemplarmente al juego de polaridades y dado que en él se aprende con comodidad a expresar la forma.* Esas polaridades de donde emergen el auge y el desarrollo son también, en lo que se refiere al árbol, las de lo «denso» y lo «ralo» (lo «abun-

6. Cf. Pierre Ryckmans, en *Shitao, Les Propos sur la peinture...*, op. cit., p. 74, nota 10.

* La figuración del árbol conduce, en efecto, estructuralmente a la expresión de la alternancia; pero si el árbol, o su figuración, se despliega inicialmente (intrínsecamente) mediante polaridad, se distingue del simple «movimiento» en el que culmina el arte de la representación de acuerdo con Alberti: «Que las ramas se plieguen y se curven también, tanto arqueadas hacia arriba como inclinadas hacia abajo, que broten y penetren, que se retuerzan como cuerdas» (*De pictura*, II, 45). Alberti no se interesa en la composición de agrupaciones de árboles, tema privilegiado por su condición de oposición-complementariedad del pintor chino.

dante» y lo «disperso»: si lo de arriba es denso, «es preciso que lo de abajo sea ralo», y «si lo de la izquierda es ralo, es preciso que sea denso a la derecha», etcétera, Fang Xun, pp. 44-50); o lo «saliente» y lo «entrante», el «vacío» y lo «pleno», lo «regular» y lo «irregular», lo «trabajado» y lo «desdénado»; o incluso lo «recto» y lo «curvo» (en lo que se refiere al tronco), lo «blanquecino» y lo «oscuro» (en lo que concierne a la «verificación» de las hojas), lo «reclinado» y lo «izado» (en lo que concierne a las ramas: «cuerpos de ciervo» o «patas de cangrejo»). De igual modo, cuando se inicia la composición y se pintan dos árboles agrupados, conviene que uno se hunda en la tierra mientras que el otro se gira hacia el cielo, que uno se contorsione y que el otro se mantenga derecho, que uno se incline hacia la izquierda y el otro hacia la derecha, que uno tenga la copa chata y el otro puntiaguda, que uno tenga las raíces a la vista y el otro no, e, incluso, que de las dos raíces una se eleve y la otra penetre en el suelo (Gong Xian, *C. K.*, p. 161). Sería posible tener todos esos procedimientos que engendran la oposición-complementariedad por una técnica demasiado maquinal, si se entiende que ésta muestra una verdadera gramática (del paralelismo y de la polaridad) y que se trata mediante ella, en cada trazado, de abrir la vía a la respiración por la alternancia que anima el mundo sin cesar. Si se llega al extremo de prescribir en la pintura de las arboledas la introducción de ramas muertas —y la indicación es demasiado frecuente para ser anecdótica— es para permitir, a través de ese espaciamiento y esa ventilación, que pase y que «comunique» la vitalidad, así como para tensar efectivamente lo «pleno» por medio de la interacción con el vacío que éstas crean.

La conclusión lógica de todo ello es que la «imagen» (fenómeno) se obtiene «siguiendo la tensión en la forma». ^e Por el hecho de que la perspectiva desarrollada por la pintura china sea energética antes que perceptiva-descriptiva, de que apele a un principio de movilización diná-

mico antes que a la representación, se constatará en la manera en que ha sido llevada a asociar a los diferentes aspectos de su creación la antigua noción de principio motor (o de resorte desencadenante: *ji*),^f que, en el pensamiento chino antiguo, y especialmente en el *Zhuangzi*, marca un punto de partida a la aparición de lo viviente (cf. en especial el final del capítulo «Zhi le», p. 625). Gracias a esa impulsión motriz procedente del hálito-vital (*qi-ji*;^g cf. Jiang He, C. K., p. 316), el pintor maneja el pincel sin esfuerzo, hace que se mueva sin penar, de suerte que «el lugar de donde obtiene la fuerza» es «justamente ahí donde no derrocha fuerza» (Fang Xun, p. 73); debe por tanto procurar no dejarse trabar de manera que, gracias a esa impulsión, pueda desgajar de las formas su recurso energético-espiritual que engendra vida y movimiento en lugar de «fijar» y de estancarse en sus «trazos» materiales y tangibles (*ibid.*, pp. 17, 69). Ese dinamismo de lo trazado desplegándose libremente se transforma así en dinamismo del efecto que moviliza el interés: pues ¿de dónde procede, más globalmente, el éxito de la pintura si no es gracias a las alternancias-transformaciones a través de las que se realiza, cuando el pincel no está inhibido (la «incitación que genera la atracción» (*ji qu*,^h *ibid.*, p. 28) no cesa de variar), desplegándose en todos los sentidos, y no es por tanto asignable y «localizable»ⁱ en un efecto particular? Por consiguiente, esa noción de un principio motor de la pintura se aproxima mucho a la del dispositivo de tensiones energéticas, propuesto al inicio, e incluso puede traducirse mediante ésta, ya que se encuentra esclarecido el aspecto tanto de coherencia circulatoria como de disposición matricial y de resorte incitante. Al componer una pintura, nos informa ese mismo teórico desconfiando al respecto de una completa espontaneidad del proceso pictórico (*ibid.*, p. 29), allí donde se dirige la aplicación, hay reglas por doquier; pero, cuando se concluye la obra, ya no se percibe más que un único dispositivo (o matriz) de transforma-

ción (en transformación: *hua-ji*).¹ Al seguir lo que se va encadenando de esa manera, de un extremo al otro del proceso pictórico, y esa noción de movilización dinámica, nos percatamos inmediatamente de que, entre el hálito del pintor que se vuelca en lo trazado y la configuración energética en que desemboca la pintura, el pincel no es únicamente una herramienta que sirve para trazar la forma sino que, ante todo, se trata del canal y de la mediación por la que se vehicula la energía. Así, la pintura china se concebirá de acuerdo con el proceso de manejo del pincel antes que en relación con la perceptividad de la forma.

XIII

TINTA Y PINCEL, FORMA Y COLOR

1. Si este ensayo se ocupa de la pintura, resulta evidente que debería haber comenzado por ahí. Tendría que haber partido lógicamente de aquello que le sirve de posibilidad técnica y de medio, resaltando en especial que, lejos de haber renunciado al color, la pintura occidental no ha dejado de soñar con producir, del fondo de sus morteros, nuevos colores esperando la emergencia de lo desconocido igual que quienes descubren nuevos astros o penetran en nuevos mundos, es decir, explorando apasionadamente los misterios y explotando metódicamente los efectos.* La pintura occidental ha permanecido vinculada al espesor y a la consistencia de la materia colorante (recubridora: en especial la de la pintura al óleo, pues la acuarela ha seguido siendo un género menor), y a ella también se debe esa reciedumbre física y ese efecto de presencia y de densidad del cuerpo de los objetos representados. En contraste, si los primeros textos chinos consideran aún la pintura según la alianza de la forma y del color (Zong Bing, en los siglos IV-V: «a partir de la forma escribir la forma, como a partir del color pintar el color», *L. B.*, p. 583), o si el tercero y cuarto de los Seis principios se ocupan aún respectivamente de ambos, sabemos que,

* «De cualquier forma, antes de morir, quisiera descubrir qué es el color...» (Picasso, *Propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 136).

desde la época de la dinastía Tang, en los siglos VIII-IX, cuando se confirma la vocación letrada de la pintura, es la «aguada de tinta» la que, sobre todo en el caso del paisaje, es «considerada superior» (Wang Wei, *L. B.*, p. 592). Los pintores contemporáneos a éste tomarán conciencia de ello así como de un cambio decisivo: si el principio de «aplicar los colores» según el «género de las cosas» se domina desde la Antigüedad, las «degradaciones de tinta diluida en agua» y su efecto «nebuloso» «conocen su auge en nuestra dinastía» (Jing Hao, *T. H. L.*, p. 257). El letrado chino confiará únicamente a la aguada de tinta, al juego de variación de lo blanquecino a lo oscuro, al «entre el hay y el no-hay», la expresión del carácter evanescente de las cosas en el curso de su emergencia o de su reabsorción, pues, nacidas de la impregnación gradual de la tinta sobre la seda o el papel, éstas se despliegan vaporosas y ese halo las mantiene evasivas. Más tarde, en los tratados técnicos, se distinguirán desde luego seis «colores» (de la tinta), pero se trata del «negro», el «blanco», el «seco», el «mojado», el «espeso» y el «fluido» (Tang Dai, *C. K.*, p. 242; o solamente cinco colores, para ir de la mano de las otras gamas, y considerando el blanco como un color negativo). Esos tres pares forman tres parejas que vuelven a ser opuestos complementarios que se engendran mutuamente y que, por su alternancia entre esos polos, producen ya sea el carácter más condensado, más opaco y más material o, al contrario, más decantado, más vaporoso y más animado del mismo hálito-energía que no cesa de actualizarse formando los seres y las cosas: en función de su dilución, esa degradación de tinta hace que éstos evolucionen por medio de una transición continua desde su concreción física a su dimensión de espíritu.

De nuevo está en juego una distancia, aunque, en esta ocasión, surge de un desvío técnico que hace que la evidencia de la pintura fluctúe ante nosotros: al igual que la tinta no equivale al color, incluso si se «colorea» también

por medio de sus degradaciones, del mismo modo y *paralelamente*, el pincel tampoco equivale a la forma, incluso si sirve para formarla. El hecho de que en China, en esas Artes de pintar, sea el pincel, y no ya la forma, la que se invoca ante la tinta y compone una pareja junto a ella (*bi-mo*),^a confirma de otra manera, como si aún fuera necesario, que la pintura china se concibe cada vez más conscientemente no ya como una operación de representación en relación a unas formas dadas, del modelo al soporte, sino, antes bien, como una operación de actualización y de engendramiento en el que la naturaleza de proceso diferenciante es lo que prevalece a partir de un fondo indiferenciado, en este caso el de la seda o el papel, y del que el pincel es el intermediario más que el instrumento. Los tratados chinos lo manifiestan en sus escritos por medio de sus fórmulas reiterativas: el pincel «concuerta en silencio» con la «creación-transformación», posee el mismo «principio-motor» (el mismo *ji*)^b que el *tao*, la «vía»; y es en su manejo donde encierra la infinita variedad de los fenómenos, al igual que es en su movimiento de donde se dispersan, en la estrecha superficie de lo trazado, los espacios inmensos (Han Zhuo, *C. K.*, p. 43). En ese sentido, el pincel es el canal que transmite el ritmo vital a partir del fuero interno del pintor, de su «corazón», hasta más allá de su brazo, al encuentro con esas materialidades reactivas que son la tinta y el papel. El hecho de que sea un conducto de hálito-energía lleva a la pintura a desplegarse de acuerdo con un proceso de receptividad en cadena: lo trazado «recibe» la tinta que, a su vez, «recibe» el pincel que, a su vez, «recibe» la muñeca que, a su vez, «recibe» el corazón-espíritu, «del mismo modo en que el Cielo inicia y la Tierra culmina» (*Shitao*, capítulo 4). Son todos agentes que se relevan y, de un término al otro, según esos vectores sucesivos, se reconduce la relación de engendramiento por polaridad que une al Cielo y a la Tierra, en la que uno fecunda y el otro acoge: uno, el primero, al igual que el Cielo, despliega su fuerza

de influencia y de impulso (como lo *yang*), mientras que el otro, el siguiente, se abre a su paso, como la Tierra, conduciéndola hacia su actualización y concretizándola aún más.

El hecho de que sea el pincel lo que engendra la forma que está en causa y no ya la propia forma, sustantiva y substancial, confirma lo que a primera vista juzgaríamos poco creíble: la pintura china no aspira ni a reproducir formas ni a que éstas presidan arquetípicamente, en su perfección, todo advenimiento posible o que los descubra y los determine empíricamente, por inspección visual y de acuerdo con el juicio (según el gran equilibrio de la filosofía europea, concerniente a la idea, reconstituida por Panofsky). No existe una Forma ideal, *eidos*, que resplandece en el cielo de lo inteligible y en cuya participación el arte se elevaría a la Belleza (Plotino), ni siquiera se da una forma definitiva que intentaría pacientemente revelar y fijar la mirada del pintor, sacándola de la indefinición de la cosa y para constituir la en objeto perceptivo. «Forma», en chino (*xing*),^c término a la vez verbal y nominal, no se refiere tanto a las formas (preexistentes antológicamente) como a los fenómenos de *trans*-formación, *en trans*-formación; la forma no está desligada del proceso de su advenimiento: «con anterioridad» a la forma se encuentra el fondo indiferenciado-invisible, «posteriormente» está lo concreto que deviene visible individuándose (cf. *Clásico del cambio*, «Xici», A, 12). El pintor chino pinta ese pasaje, o más bien es el movimiento de su pincel en permanente renovación el que, al hacer que afloren las formas, reconduce esa incesante transición. Así, cuando Shitao escribe, de forma definitiva, que la pintura es lo que «forma el cielo y la tierra y todos los seres»^d (capítulo 2), es preciso entenderlo rigurosamente: no sólo afirma, o incluso para nada sostiene, que la pintura «califica las formas de todos los seres del Universo», como se ha traducido frecuentemente reontologizándolo y como si éstas existieran pre-

viamente (cf. Ryckmans, p. 29); más bien, literalmente, pues el término es aquí verbal, la pintura «forma» el cielo-tierra y todos los seres, es decir, conserva en sí su capacidad de engendramiento de manera que les confiere forma trazando sus lineamientos al tiempo que los in-forma insuflándoles en su trazado la energía cósmica.

Si hay algo que desempeña la función de cimiento en la concepción occidental de la pintura, que no ha abandonado nunca y que ni siquiera ha imaginado abandonar, y ello incluso en sus momentos de mayor convulsión, es su definición de la pintura por medio de la forma y el color. Existe toda una tradición al respecto, no tanto por la continuidad ejemplar mediante la que esa formulación ha llegado hasta nosotros, como por el tono tajante, que no deja lugar a la duda y la coloca como condición, de acuerdo con la que se plantea: tal y como sostiene Aristóteles, por las formas y los colores, *schema-chroma*, se define la actividad mimética de la pintura (*Poética*, 47a). El pintor moderno lo lleva más lejos conformándose con resaltar su límite de manera restrictiva: «No sirve más que como medio de la pintura: el Color y la Forma» (Kandinsky). O como sostiene Braque en el mismo sentido (remontándose en la génesis de la creación pictórica): «el pintor piensa en formas y en colores».¹

Si se percibe en esa formulación alguna duda o fisura, por la que se introduciría la Historia, se refiere tan sólo al tipo de relación, de subordinación o de emancipación, que vincula a ambas. Si, en la concepción clásica, la forma se produce de lo inteligible mientras que el color se dirige directamente a los sentidos, el color queda sometido a la forma; así, la pintura forma parte de las artes «plásticas», artes del modelado y del contorno sobre las que rei-

1. Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte...*, op. cit., «El lenguaje de las formas y de los colores»; Georges Braque, *Le Jour et la Nuit*, op. cit., p. 11.

na e impone su disciplina apoyándose sobre las matemáticas el Dibujo todo-poderoso. Incluso Plotino conduce a su extremo esta reabsorción del color en la forma cuando se le ocurre la idea, genial en su radicalidad, de que el color debe su «belleza simple» a una forma que domina la oscuridad en la que la materia está sumergida (*Enéadas*, I, 6, § 3). Los modernos, en sentido contrario (y por ello, al menos en parte, se les considera modernos), liberan el color de la forma y llegan incluso a hacer que éste prevalezca sobre aquélla: un hermoso verano, ante los resplandores solares del Mediterráneo, los fauvistas festejan con júbilo esa superación, aunque para entonces el cubismo ya está llamando al orden de la Forma. En el encuentro de la naturaleza abstracta de la forma, el color, que nace de la materia, constituye una potencia inmediata de reacción y, como tal, es fuente primordial de afecto y de emoción; es el color quien posee la capacidad de poner intuitivamente «en resonancia» el alma humana (Kandinsky). A menos que el color no sea, al contrario, aún más abstracto que la forma. En todo caso, entre forma y color existe un dilema, o al menos una tensión, y a través de esa contradicción fecunda, y hasta inspirada por ella, la pintura persigue su vía: «Matisse: el color – Picasso: la forma».

2. Cuando Kandinsky afirma que Picasso es la forma y que Matisse es el color (o que el propio Picasso apunta hacia Matisse como el polo Sur y se designa a sí mismo como Polo norte), se trata de dos monopolizaciones adversas que aceptan el riesgo derivado de su distanciamiento para aventurarse mejor aún en la Creación y de las que nada permite sospechar que, de esas dos vías abiertas, una sea deficitaria en relación a la otra. Magníficamente erigidas la una en frente de la otra, esas dos posibilidades se fueron haciendo autónomas respecto de la pintura. Por el contrario, en China, cuando se afirma que

tal pintor «posee el pincel pero no la tinta» (Wu Daozi) o bien que tal otro «posee la tinta pero no el pincel» (Xiang Rong), se apunta a la falta, inversa, de cada uno de ellos: en uno, las formas aparecen excesivamente desnudas, mientras que, en el otro, la aguada de tinta acaba embotando las formas; en un caso, «los huesos se imponen sobre la carne» y, en el otro, «la carne se impone sobre los huesos» (Tang Dai, *C. K.*, p. 243). Otro pintor (Jing Hao) es capaz de mantener el equilibrio entre ambos y su «capacidad» es «total». Tras esa preconización del equilibrio y la justa medida, el discurso letrado sobre la pintura vincula esta actividad con la lógica de todo advenimiento afirmando rotundamente su estructura paralela: lo uno no va sin lo otro y, por consiguiente, es la intensidad de la relación trabada entre la tinta y el pincel, y su intercambio recíproco, lo que engendra de sí mismo, por dinamismo interno, el proceso pictórico.

El pintor chino no se cansa de admirar la capacidad de oposición-complementariedad que, al constituirse en polaridad, surge de esos dos factores desde el momento en que los acoge. De acuerdo con la definición más común de semejante bipartición de funciones, el pincel sirve para establecer las formas y su estructuración interna, mientras que la tinta sirve para separar el *yin* y el *yang*, la sombra y la luz (Han Zhuo, *C. K.*, p. 43); dicho más elípticamente aún, uno aprehende la forma y el otro la variación tonal (Shen Zongqian, *C. K.*, p. 329). Entre ambos se reparten lo natural y lo humano, o lo dado y lo adquirido, puesto que la tinta es «recibida» del Cielo-naturaleza mientras que el pincel es «gobernado» por el hombre (*Shitao*, capítulo 2). Lo que justifica ante todo su total apareamiento es que funcionan, no sólo entre ambos sino cada uno por su cuenta, como opuestos complementarios que provocan la variación entre esos polos: al igual que la tinta oscila entre lo seco y lo húmedo, lo blanquecino y lo oscuro, el pincel evoluciona «en un sentido o en otro»,

entre el «vacío» y lo «pleno» (Fang Xun, p. 32); ambos resultan indisociables, como si fueran el «interior» y el «exterior» del mismo proceso (*C. K.*, p. 282). El propio paisaje —«montañas-aguas»— manifiesta el carácter orgánico de su apareamiento: la punta del pincel estructura finalmente los elementos del relieve mientras que la mancha de tinta, al esparcirse, deja entrever vagamente los ríos y los océanos. Es más, si al arte de pintar le corresponde tensar las formas, la función de la tinta consiste en hacer que esas formas «se expandan» generosamente y la del pincel en conferirles «impulso y vigor» (*Shitao*, capítulo 17): mientras que el océano de la tinta «contiene y conduce», la montaña del pincel «domina y dirige».

La correlación entre la tinta y el pincel es tal, y el proceso de la pintura está propiamente tan bien descrito como puro fenómeno que no depende más que de ellos, que se llega a olvidar el «acto» de creación e, incluso, la figura misma del Pintor como autor de su pintura. ¿Acaso no se considera que, cuando ha adquirido por fin el dominio pleno de la tinta y del pincel y ya no está «sometido» a éstos, el pintor chino, como sugiere de hecho Shitao (cf. capítulo 16), ya no requiere «actuar», puesto que cualquier acción no haría sino intervenir torpemente en lo que, para pintar la naturalidad del mundo, debe producirse de acuerdo con el solo juego de sus factores de forma «natural» (procesualmente)? Lejos de reducirse a ser instrumentos de los que se serviría el pintor, como meras herramientas o simples medios requeridos con vistas a realizar el Fin del Arte (retomo en este punto a Kandinsky: no se sirve más que de los «medios» de la pintura: el Color y la Forma), la tinta y el pincel se plantean de hecho, al inicio del proceso pictórico, como instancias-sujetos e incluso es su correlación lo que, por sí, constituye a la vez su principio y su agente. Shitao abre con las siguientes palabras uno de los capítulos de su tratado (capítulo 7):

*El pincel y la tinta reuniéndose,
tales son los dos factores correlacionados del
[engendramiento;
en la medida en que esos dos factores no
[están separados,
así es el fondo indiferenciado;
para entreabrir ese fondo indiferenciado
¿acaso hay alguien además del Primer trazo?*

Si, en el *Clásico del cambio*, se dan esos dos factores correlacionados del Cielo y de la Tierra (*yin/yun*), o de lo masculino y lo femenino, que nacen por «fermentación», bajo su «influencia-transformación», en todos los seres, basta decir aquí homológicamente que la correlación de la tinta y el pincel contiene en sí el auto-despliegue del proceso de la pintura; tal y como deja entrever con bastante claridad, si lo entiendo según las dos grandes categorías que se relevan, en Europa, para caracterizar la actividad del pintor, el pintor chino no se concibe a sí mismo en posición ni de representar ni tampoco de crear, sino, más bien, un proceso de engendramiento figurativo se encuentra comprometido por él. Y es que, en esas interacciones de la tinta y del pincel, las figuraciones nacen de sí mismas tanto más armoniosamente por cuanto el acuerdo entre ellas es más íntimo y menos concertado, el pintor evitará romper el juego de esa polaridad remitiendo su mirada hacia el mundo que pinta a la hora de reproducir objetos; y cuando, al entreabrirse a la confusión original, emerge un primer trazo del fondo indiferenciado para separar factores destinados a la correlación, sostiene reiterada y majestuosamente Shitao, ese único y primer trazo contiene ya implicado en él, en su perfección, la completa culminación de la pintura: ésta no permaneció, pues, suspendida en la idea inaugural de inventiva —entre el ser y el no-ser, con peligro de dar al traste con todo a cada nueva pincelada—, en la que esperaría lo más posible antes de

ponerse a prueba en el fondo virgen, o desafiaría al Azar lanzando sus dados...

Como si se tratara de salvar su concepción de la pintura tanto de la coacción mimética como del Riesgo creador, esos teóricos se apoyan constantemente en la lógica de inmanencia que el pensamiento chino ha intentado elucidar desde siempre. Lo enunciaremos del modo más general: la «producción pictórica»^e es similar al advenimiento *sponte sua* de todos los seres que generan sus formas y sus figuraciones bajo el influjo de la acción recíproca de esos dos hálitos-energías que son el *yin* y el *yang* (Tang Dai, C. K., p. 253). E incluso ese «similar» se queda corto: no se trata tanto de una analogía como de un proceso que es común. No hay más que una sola manera de advenir. De acuerdo con las fórmulas que la clausura del paralelismo equilibra indefinidamente, el pincel, penetrante, es masculino, mientras que la tinta, receptora, es femenina; o bien, el «movimiento» del pincel se entiende como factor *yang*, al igual que el «sosiego» de la tinta se entiende como factor *yin*; ésa es la razón de que el pincel sea superior a la tinta y la domine desplegándola, pues el *yang* es también superior al *yin* (en China, la correlación, al tiempo que establece los polos de una interacción los jerarquiza: el Cielo —el soberano— está arriba / la Tierra —el pueblo— está abajo). Es más, el hecho de que el pincel «se apodere de la energía» constituye el factor *yang*, y el hecho de que la tinta «genere la irradiación» constituye el factor *yin*, etcétera. Pero si el proceso figurativo se engendra en función de esa interacción, ¿acaso no hay ya necesidad de aprendizaje puesto que esa naturalidad (espontaneidad) del proceso no dispensa del esfuerzo y la aplicación? Lejos de oponer lo natural a lo adquirido, sea cual sea el arte que está en juego, los chinos muestran al contrario que, tanto si se trata de acceder a la sabiduría como a la pintura, esa naturalidad y facilidad son el fruto de un adiestramiento asiduo. Tal y como afirma ese teóri-

co, lo natural consiste en la esfera que se alcanza por medio de la transmutación de un largo proceso de estudio y, de igual manera, el esfuerzo en el estudio es la base y el fundamento de lo natural. A fuerza de ir adquiriendo destreza en el movimiento de la tinta y del pincel de acuerdo con las reglas, esas mismas reglas dejan de ser obstáculo hasta que, según una imagen recurrente, las figuraciones se forman en la superficie del papel de acuerdo con el mismo grado de fenomenalidad que en el seno del paisaje: con tanta naturalidad que, cuando el viento «pasa» (como el pincel) y se encuentra con la superficie del agua (como la tinta), «se forman ondas».

3. A buen seguro, nos cuesta aceptar la idea de que la superioridad en el orden de la pintura no se deba tanto a la acuidad extremadamente penetrante de la mirada ni a la elaboración y la concepción del espíritu como, ante todo, a un trabajo de concentración, de afinamiento y de purificación interior. Nos costará aceptar también que su éxito no se decida tanto por la habilidad y precisión de la mano que maneja con la punta de los dedos el pincel y que ha logrado, tras tanta ejercitación, el célebre golpe de lápiz o pincelada, como a un principio de movimiento que comienza antes y que se transmite, sin pérdida de pulsación, del corazón hasta la tensión que anima la forma, cuando el pincel exige el mismo arte de manejo que el hacha o el cuchillo. Las dos anécdotas del *Zhuangzi* que se citan regularmente en paralelo en los tratados del arte de pintar no dejan ninguna duda acerca de la importancia de la gestualidad, vinculada al hálito, que domina completamente la pintura china (Zhang Yanyuan, pp. 24-25; Su Dongpo, *L. B.*, p. 455, etcétera). En uno de esos relatos, un hombre de Ying que ha recibido una salpicadura «parecida a un ala de mosca» en la punta de su nariz le ruega al carpintero Shi que se la quite: éste hace girar su hacha produciendo viento de suerte que la mancha desaparece

del todo sin que la nariz sufra daño alguno y sin que el hombre de Ying tenga tiempo ni siquiera de rechistar (capítulo 24, p. 843). Si el resultado es impecable, ello se debe a que se ha producido sin esfuerzo y sin intención, como si se tratara de un fenómeno natural (el viento), gracias únicamente al acuerdo y a la reacción entre todos los actores (incluido el «paciente» que recibe el efecto). La otra historia, desarrollada en uno de los capítulos más originales del *Zhuangzi* (capítulo 3, p. 119), deja ver hasta qué punto el dominio del gesto se adquiere progresivamente por medio del abandono de lo visual, excesivamente burdo, y gracias a la concentración y la aplicación del espíritu. El carnicero Ding despieza un buey ante el príncipe de un modo perfectamente melódico, como a paso de baile. Al comienzo de mi carrera, explica el carnicero, no podía dejar de ver el buey en su integridad: el cuerpo del buey obstaculiza aún su aprehensión y su atención se sofoca en esa opacidad. Pero, tres años más tarde, prosigue el cocinero, ya no veía todo el buey y, ahora, «conozco mediante el espíritu y ya no miro con los ojos»; «el conocimiento de los sentidos ha cesado y el espíritu desea partir». Al acceder a una aprehensión mucho más fina, decantada, interior, puedo apoyarme en la sola conformación natural y no abordar más que los intersticios: no deterioro las venas, las arterias, los músculos o los nervios, ¡y todavía menos los huesos! Un buen carnicero no emplea más que un cuchillo al cabo de un año, puesto que no desgarrar las carnes; un carnicero ordinario, emplea un cuchillo cada mes puesto que rompe los huesos. Yo he empleado el mismo cuchillo desde hace diecinueve años; ha servido para despedazar miles de bueyes y, sin embargo, su filo sigue estando tan nuevo como si acabara de afilarlo.*

* Cuando, en Platón (*Fedra*, 265c), se evoca el arte del carnicero que sabe observar las articulaciones naturales y se aplica en no romper

Si, en su arte, el pintor puede compararse a esos artesanos, no es debido a la meticulosidad de la tarea exigida, cuando en realidad ésta es rechazada con desdén por la pintura letrada, sino por el hecho de que accede a la capacidad de producir gestos que incorporan completamente en ellos la tensión y la atención del espíritu y porque, a partir de ese momento, quedan libres de toda intencionalidad que pudiera controlarlos desde afuera reaccionando perfectamente a la configuración dada y trabajándola *sponte sua*. Se inscriben como puros fenómenos en el proceso de las operaciones de advenimiento-transformación del mundo natural. Al depender de la sola correlación de factores que pone en juego, el manejo del pincel se libera tanto del esfuerzo como de los empeños, y la pintura no tiene ya ni que pensar en «lo» que pinta cuando pinta. Es preciso distinguir, incluso oponer entre sí, por un lado la «concentración» y la «unificación» del espíritu que libera la atención de toda perturbación y de las cuales procede el efecto, su eficiencia surgida de esa sola inmanencia, y, por otro lado, la aplicación consciente y concertada que malogra el efecto; el trazo más nimio que emana de lo primero confiere «energía de la vida» y «pertenece verdaderamente a la pintura», mientras que todo trazo producido por el otro está tan «muerto» como un trazo «hecho con regla». Traducido literalmente (Zhang Yanyuan, pp. 24-25):

ninguna, el contexto es un proyecto de conocimiento teórico y para dar cuenta del arte de la dialéctica capaz de dividir y detallar en categorías. La atención de Platón se dirige a la relación resultante de partes que se reúnen en el seno de un todo unitario, de manera que no se consideran ni el gesto ni el comercio que se mantiene con la «usabilidad» de la herramienta, como diría Heidegger, *Zuhandenheit*. Por el contrario, al operar en el nivel del vacío circulatorio, más allá de lo pleno de las carnes y los huesos, el carnicero del *Zhuangzi* ilustra un principio de no-usura (del potencial vital): al pasar «a través de los intersticios», el filo «sin espesor» del cuchillo no puede sino moverse libremente y sin desgastarse jamás.

si, al hacer que nuestros pensamientos evolucionen y manejar el pincel, se es consciente de que se está a punto de pintar, «se pierde» entonces en lo que a pintura se refiere; pero si, al hacer que nuestros pensamientos evolucionen y manejar el pincel, la intencionalidad no domina sobre el hecho de pintar, esto es, si no se aplica a la pintura, entonces «se obtiene»: no se está «obstruido» en el nivel de la mano ni tampoco «entumecido» en el nivel del corazón-espíritu y, «sin percatarse de que es así, es así». Se llegará a afirmar que resulta preciso que seamos capaces de «olvidar la tinta y el pincel» (Jing Hao, *T. H. L.*, p. 260) con el fin de realizar una verdadera composición. Es necesario aunar tanto lo uno como lo otro o, más bien, lo uno es la consecuencia de lo otro: cuanto más «atención reverenciadora» se ponga para hacer presente nuestro espíritu, al funcionar éste más por concentración-depuración (afinamiento) que por abstracción-intelección (nacionalmente), más distendidos nos hallaremos, de manera que, de pronto, dejamos caer el pincel sobre el papel (Tang Dai, *C. K.*, p. 242).

¿Qué capta y vuelve exteriormente visible el pintor letrado mediante el movimiento completamente reactivo, y por consiguiente liberado, de su pincel, cuando su espíritu se recoge y «escucha» no ya en función de sus oídos o del espíritu sino de acuerdo con el hálito-energía, si no es el movimiento interior según el que se despliegan por sí mismo los seres y las cosas y que provoca que éstos advengan continuamente y se desarrollen «sin darse cuenta», hasta alcanzar ese «así»? Antes que lo que ya sólo parece, en comparación, la opacidad de sus formas, masas y colores, espectáculo que estorba a la vista. Ésa es la razón de que la pintura china tenga que pensarse no tanto de acuerdo con la categoría del acto, incluida su modalidad superlativa (mitológica) de «Acto creador» (cuando la mano retraza, como simple ejecutante, lo que la vista percibe o lo que el espíritu concibe), como de acuerdo con la

de un auto-desarrollo dinámico (cuando el impulso del pincel responde al auge de lo viviente y el engendramiento alternante de su trazado expresa el curso procesual). Así, se considera que el pintor domina su arte cuando ya no está forzado, ni siquiera guiado, y su gestualidad se renueva completamente por sí misma mediante el solo juego de la oposición-complementariedad, de un extremo al otro de lo trazado, encarnando la inmanencia de la «vía» («Una vez *yin* – una vez *yang*, así es la vía», *tao, Clásico del cambio*, «Xici», I, 5). En ese sentido, si se cuenta que, en el caso de tal maestro, su arte del pincel se embelleció tras haber escuchado, una noche, las aguas tumultuosas de Jia-ling, o que el impulso del pincel en el caso de otro pintor se hizo más vivo tras contemplar a la Dama Gong Sun bailar la danza de la espada (Guo Xi, p. 17), es porque con esas anécdotas se apunta eminentemente a la idea de que todo engendramiento de lo trazado, en el arte de la pintura como en el de la escritura, depende ante todo de la integración de un ritmo vital y no tanto de una capacidad para representar: de la figuración de una transformación continua de las formas de acuerdo con la expansión que las anima, y no ya con la reproducción de formas ideales o percibidas, dadas o inventadas, siempre definitivas, perfectas, para la contemplación. En definitiva, todo ello confirma que la pintura en China depende más de una aprehensión cinético-energética que de una percepción estética.

Como prueba de esto último, considérese el hecho de que las flaquezas detectadas en la figuración de las formas se conviertan en defectos cuyo origen se sitúa siempre, a fin de cuentas, en una incapacidad dinámica del pincel (cf. el análisis de Guo Ruoxu, que será retomado constantemente por el resto de teóricos, p. 34). Si lo trazado es «rígido» («como una tabla»), ello se debe a que la muñeca es débil y el pincel está entumecido de manera que falta completamente la capacidad de tomar y dejar,

de poder aprehender la forma y hacerla evasiva alternativamente, lo cual desemboca en configuraciones de cosas que permanecen fatalmente planas y comprimidas por esa incapacidad de girar y fusionar los trazos. En el mismo sentido, si lo trazado es «grave», ello se debe a que en el seno de la evolución del pincel se alberga alguna duda en la que el corazón (espíritu) y la mano «se encuentran enfrentados», de suerte que, en el momento de la confluencia de los contornos de la figuración, surgen ángulos y puntas que representan errores. Más aún, si cuando resulta conveniente relajar «no se relaja», como si hubiera ahí algo que «congestiona» y «obstruye», el «curso» de lo trazado no podría por sí mismo difundirse.

Al leer el *Shitao*, una de las primeras cosas que me sorprendió fue que, en ese tratado admirablemente conciso y construido con tanta precisión, el autor hubiera decidido consagrar todo un capítulo a los «Movimientos de la muñeca» (capítulo 6). ¿Qué relación mantenía esa discreta muñeca, situada al final del brazo y considerada impasible, con el Arte? Me pareció que si constituía indudablemente un objeto de descripción y de teorización, y que semejante capítulo tenía en efecto su lugar entre la sección consagrada a la Tinta y al Pincel (capítulo 5) y la consagrada a su Funcionamiento correlacionado (capítulo 7), era debido a que la muñeca encarna la articulación clave que comunica al gesto su influjo vital; y que si Shitao dedicaba su atención no ya a la mano que coloca delicadamente el toque de color o se mueve bruscamente, sino en primer lugar a la «muñeca», era porque ésta, en su función de inducción, es la que gobierna lo trazado mediante la oposición-complementariedad: entre la pulsación interior del corazón-espíritu y la mano dirigiendo exteriormente el curso del pincel, la muñeca es la confluencia reactiva que por su poder de reacción confiere la máxima amplitud a las variaciones del gesto. Si la muñeca «recibe la conminación de lo pleno», sostiene Shitao, permite «sumirse y atra-

vesar», del mismo modo que si «recibe la conminación de lo vacío», permite «volar y danzar en un despliegue alegre»; o si recibe una conminación de rectitud, permite pintar con la «punta oculta» perfectamente en el eje, del mismo modo que si recibe una conminación de inclinación, permite desplegar completamente el trazo de una manera oblicua; más aún, si recibe una aceleración, la libertad del movimiento «confiere impulso» y si recibe una ralentización, la cortesía suscitada deja entonces «lugar al sentimiento», etcétera. Al prestarse a la variación de lo «duro» y lo «blando» (de lo *yin* y de lo *yang*), o de la concentración y de la distensión, de lo apretado y de lo aflojado, la muñeca basta para infundir, en el seno de lo trazado, la alternancia que anima a los seres y a las cosas, y precisamente de su capacidad de regulación es de donde nace su respiración.

No resulta sorprendente que sea entre esos dos términos, el corazón (espíritu) y la mano, del interior hacia el exterior, y ligados por la muñeca, donde se haya situado en China la actividad pictórica y no entre el ojo y la mano, vinculados recíprocamente por las extremidades físicas («de una mano leal y de un ojo fiel», como reivindicaba el pintor holandés), como tampoco, en un estrecho bucle teórico, entre el Ojo y el Espíritu (como cuando Merleau-Ponty da cuenta del arte de Cézanne). El trabajo de la pintura es el producto de un porte bien ritmado, no de una contemplación-ejecución que afronta lo irrepresentable de una manera heroica o cuanto menos obstinada: ni genio (de la idea) ni proeza (del tacto), sino armonía del movimiento (y armonía entre las capacidades) que hace que las cosas «vayan». Cuando confecciono una rueda, explica el carretero del *Zhuangzi* (capítulo XIII, p. 491), si voy demasiado lento, el trabajo es agradable pero no es sólido, mientras que si voy demasiado rápido, el trabajo es penoso y resulta una chapuza («no encaja»); no debo ir ni demasiado lento ni demasiado deprisa, «obteniendo en

el nivel de la mano», «de manera que haya concordia entre eso y el corazón (espíritu)». El hecho de que los teóricos chinos de la pintura, retomando indefinidamente ese motivo, lo presenten también en el orden inverso en nada cambia el asunto: la «obtención» se produce en ese caso en el nivel del espíritu-corazón y la «respuesta» en el nivel de la mano que sigue al primero (Shen Gua, *L. B.*, p. 43; cf. Su Shi, *S. H. P.*, p. 219; Fang Xun, p. 56, etcétera). Lo importante, para que haya engendramiento, ya sea de la curva de la rueda o de la figura sobre seda o papel, no es la conformidad externa, sino el hecho de que un influjo regulado se transmita desde dentro y que sólo actúe la reactividad.

4. Por consiguiente, si la Tinta y el Pincel plantean un problema de alcance filosófico, ello se debe a la correlación que hace que éstos evolucionen con tanta facilidad desde el momento en que el pintor sabe explotar todo su poder de propensión. No es necesario que los dirija concibiendo-afanándose, aunque tampoco que se deje conducir por ellos como si la iniciativa les correspondiera únicamente a éstos. Ni activo ni pasivo, la lengua china no opone de hecho esos dos modos. Si se pregunta por su función de sujeto, el pintor chino se muestra entonces menos como autor, por su intervención, y se instaure en condición de posibilidad por la capacidad a la que accede a la hora de conectar entre ambos tantos otros factores de inducción: del paisaje recorrido de los intercambios continuos entre sus polos, a su impregnación en la interioridad separadora y a la incitación que de ello se deriva; así como de la movilización de esa intencionalidad a la mancha de tinta que se expande bajo el influjo del pincel y por el relevo de la muñeca a merced de la textura del papel. De esta manera es como, en un intento por expresarlo de la forma más resuelta, desvinculada y menos orientada, una práctica cultural que se considera tan común como la pintura se

descubre de pronto marcada, hasta en el principio de su producción, por una opción particular que «conciérne lo real»: ello se verifica no sólo en lo que sería la inspiración de la pintura, en sus temas y en sus estilos y en eso que se denomina ampliamente el «lenguaje» pictórico, sino también en el modo en que se concibe y se realiza eso que prefiero continuar denominando aquí, siguiendo el término chino y para no caer en la trampa de la categoría del acto (y de la creación), como su proceso o su «vía», *tao*. La pintura muestra decisiones (ocultas) del pensamiento; muestra su singularidad en funcionamiento. E incluso, a ese respecto, la pintura china proporciona un caso de experimentación privilegiado, pues, por mucho que se diga que esa conjunción de la pintura y del pensamiento pertenece a la esencia misma de la pintura (hasta el punto de que es la esencia de la pintura), se reconocerá igualmente que la tradición pictórica de China resulta particularmente oportuna, en lo que la concierne, para esclarecer semejante conjunción y para explicitarla. Tal es, al menos desde el punto de vista de una investigación que tiende a remontar más acá de las construcciones de la filosofía (y de su fabricación ontológica del «objeto»), su comodidad incuestionable.

Esto se debe al menos a tres razones que es preciso considerar de inmediato: 1) la visión china de la «vía», mediante inmanencia y regulación, ha permanecido estable durante más de dos milenios, a pesar de que por supuesto ha sido modificada históricamente (la penetración del budismo, llegado de la India, condujo no ya a abandonarla, sino, antes bien, por reacción, a elucidarla aún más); 2) la práctica pictórica china fue sometida a la reflexión de manera muy temprana y continuada dado que el pintor es un Letrado cuya vocación primordial es escribir (de ahí la impresionante y rica literatura crítica); 3) el carácter monista y totalizador de la concepción china de la «vía» implica la integración de la diversidad de prácticas y

experiencias, que, con el fin de alcanzar una mejor comprensión del modo en que se logra superar en ese arte el discurso chino sobre la pintura, no ha dejado nunca de querer explicitar la relación que mantiene la práctica pictórica con esa «visión» global de la realidad. Pero mientras ésta resulta difícilmente aprehensible, tanto a causa de esa globalidad que la rodea como de los enunciados en los que se moldea, la pintura nos es dada como un desvío sensible —e incluso experimental— que nos permite aproximarnos a ella. Y es que, por una vez, esa visión del mundo queda demostrada inmediatamente por el solo hecho de que se trata de la pintura, es decir, del movimiento del pincel con el que yo puedo esbozar en todo momento trazos y figuraciones que se extienden ante mis ojos. No nos contentaremos con reconstruir la lógica nocional de ese pensamiento «particular» de China (todo pensamiento es particular pero no se muestra más ante la mirada de otro), de una manera que, aunque sólo sea por la diferencia entre las lenguas, conserve inevitablemente (y a pesar de los esfuerzos de erudición) algo de montaje o de incontrolado, sino que la constataremos y la verificaremos en sus efectos; la percibiremos en la gestualidad que reclama y que podemos ejercer. Con ello, experimentamos cómo una comprensión del fondo de lo real en tanto que hálito-energía, y no ya de acuerdo con la categoría del Ser (o bajo la influencia de la noción de Dios), conduce a la producción de una alternancia respiratoria en el seno de lo trazado que no es solamente un modo de figuración sino el lugar de donde procede la «vida». Del mismo modo, experimentamos también cómo esa energía vital constituye, decantándose y afinándose, la capacidad de «espíritu», tanto en el mundo como en mí, si bien lo «espiritual» en pintura no debe confundirse con una representación de lo invisible, absorbida por lo simbólico, sino como el producto de la interacción de la tinta y del pincel desde el momento mismo en que éste, al no estar

entumecido sin que se muestre reactivo, desprende una «resonancia» de lo trazado convirtiéndolo en algo que permanece alerta y desligado.

Shitao captó por medio de un maravilloso paralelismo la calidad espiritual que se deriva de la reactividad recíproca de los dos factores que se encuentran en correlación en la pintura, la tinta y el pincel:

La tinta, al impregnar el pincel, mantiene alerta la
[animación;
El pincel, al hacer evolucionar la tinta, conduce a la
[dimensión de espíritu.
(capítulo 5)

Expresado negativamente: sin el «desoscurecimiento» de la tinta no habrá animación alerta, al igual que sin «vitalización» por medio del pincel tampoco habrá dimensión de espíritu. El «espíritu» (o la «vida») nace conjuntamente de lo desligado —que desobstruye (mediante el pincel) y despacifica (mediante la tinta)— del trazado. Juguemos de nuevo, con el fin de extraer de semejante apareamiento lo que de matricial contiene, con el gran acoplamiento de la montaña y del agua, del «pico» y del «océano»: en el seno del océano de tinta, «instauremos establemente», por decantación de su masa, el afinamiento vaporoso que hace que emane el espíritu; al igual que, bajo la punta del pincel, «hacemos emerger rotundamente», por lo afilado del trazo, el engendramiento vigoroso que certifica la vida (capítulo 7).

Pero ¿cómo saber si lo que designo así, globalmente, fuera de mí, como paisaje —«montañas-aguas»— posee la misma estructura energético-espiritual que la que pongo en funcionamiento mediante el solo juego de la tinta y del pincel? Dicho de otro modo, el pensamiento chino chocaría necesariamente, a propósito de la pintura, y puesto que constituye una vía de exploración de los fenómenos, con el mismo problema que ha tenido que afron-

tar la filosofía clásica, en Europa, cuando piensa el modo en que el espíritu encuentra la realidad exterior a partir de su actividad y *puede* efectivamente estar seguro, más allá de sus representaciones, de haberla encontrado. Al abordar esta cuestión en el plano que le es propio, el del conocimiento, la filosofía clásica europea necesitó nada menos que de la fianza de Dios (Descartes) o de una deducción trascendental (Kant) para establecer la objetividad posible del vínculo de los conceptos a priori con las «cosas» de afuera. Como nos recuerda el propio Kant, si es preciso admitir que nuestro espíritu y las cosas están por sí mismas desprovistas de contacto, no es menos cierto que, con una solidaridad establecida entre ellas, entonces precisamente las cosas se constituyen en «objetos» mediante la aplicación de las categorías del espíritu y el yo se plantea a su vez, frente a ellas, como sujeto cognitivo que unifica todo lo diverso de la intuición sensible mediante la sola forma de su entendimiento.*

Si a los ojos de los Letrados chinos lo que reviste importancia es el engendramiento de la pintura (que revela lo «natural») y no ya la experimentación de la física que funda Kant (y que constituye la «naturaleza»), de manera que convierten el manejo del pincel en una experiencia exploratoria del origen desconocido de las cosas, es porque, al lograr po-

* Que la cosa posea una realidad objetiva, o mediante representación, en el entendimiento por medio de su idea, y que ésta tiene por sí misma un estatus de imagen de la cosa, es el pensamiento rector de Descartes que le conduce a plantear la existencia de Dios y de donde deduce la existencia de un mundo exterior.

De igual manera, recordemos que las leyes que vinculan los fenómenos de la naturaleza pueden responder a la actividad legisladora del espíritu que opera según las categorías tales como la substancia o la causalidad, lo cual constituye el nudo teórico de la «Analítica trascendental», que funda la posibilidad de la física explicando cómo las condiciones subjetivas del pensamiento pueden tener entonces un valor objetivo, es decir, procurar la condición a priori de todo conocimiento de los objetos.

ner en funcionamiento la oposición-complementariedad de la tinta y el pincel, se ve nacer por sí mismas las formas y se experimenta (logrando así la prueba definitiva) la polaridad de donde procede generalmente (y continuamente) el mundo. Del mismo modo, al sentir hasta qué punto se distiende lo trazado desde el momento en que se logra dejar que opere su correlación, se verifica la lógica de esa vía de inmanencia. Más aún, al constatar que uno produce lo espiritual por poco que se logre que nuestro trazado se vacíe y se tense mediante alternancia, se experimenta que el espíritu no es de una naturaleza distinta a la de las cosas, sino que, a través de ellas, la tensión que las despliega las vuelve también alertas y las varía. Ésa es la razón de que la correlación de la tinta y del pincel baste para pintar el paisaje —no como objeto sino como apogeo— y nos revele la realidad íntima. El pintor, en su gesto, como sucede con la experimentación en física, aunque de una manera distinta y sobre un plano diferente, *hace descubrir*. Shitao lo establece como la relación principal (capítulo 5): «si el paisaje —«montañas-aguas»— y todos los seres presentan su animación espiritual al hombre, ello se debe a que el hombre maneja ese poder de desoscurecimiento (de la tinta) y de vitalización (del pincel)».

Esto último no hace, de hecho, sino replantear el interrogante. Pues, si no se deja constituir mediante la relación sujeto-objeto, ¿de qué naturaleza puede ser ese encuentro con las cosas y el paisaje por medio del pincel que logra comunicarme con ellos («iluminándome» en ellos y «ellos iluminándose en mí», como sostiene Shitao), volviéndonos solidarios? Esa relación que no es de conocimiento y que resulta ajena a la física, que establece el paisaje en posición no ya de objeto sino de copartícipe, ha sido pensada en China en términos de «intencionalidad». Al menos ésa es la noción que, precedentemente, he comenzado a plantear. Queda justificarla; eso es, en definitiva, lo que «escribiría» la pintura una vez que no se conforma con ser una artesanía del pincel.

XIV

¿QUÉ ESCRIBE LA PINTURA?

1. Que el pintor «escriba» no debe resultarnos tan sorprendente, ya que es eso precisamente lo que los griegos comenzaron a denotar con su «grafismo» (*graphein* significa originalmente incidir en una superficie con una punta o un cortante para trazar imágenes, *eikones*, o signos, *semata*, es decir, tanto para grabar en ella el contorno de formas como de letras). Más tarde, en Roma, pintar (*piguere*) apunta a la idea de recurrir a los pigmentos y dirige definitivamente la pintura hacia la aventura del color. ¿Acaso Plinio no inaugura su *Historia de la pintura* en tanto que naturalista con el inventario de esos pigmentos? En China, la evolución es prácticamente a la inversa, ya que sólo progresivamente, y sobre todo a partir de la dinastía Song, en el momento en que la pintura letrada toma definitivamente conciencia de su originalidad, es cuando el verbo pintar (*hua*:^a trazar contornos, delimitar) se verá acompañado o incluso sustituido cada vez con mayor frecuencia por el término «escribir» (*xie*).^b Sin motivo para asombro, el pintor afirmará que escribe rocas, árboles, un paisaje. Pues, ya sea para trazar las figuras, codificadas, de los ideogramas de una manera más regular o más cursiva y elevada (hasta alcanzar la escritura «a la hierba» del *cao-shu*), o para las figuras más libres de los montes y las aguas, el letrado chino muele la misma tinta, maneja el mismo pincel. Tanto en la base de un arte como de otro encontramos el mismo segmento de línea, que se

proyecta entre ataque y final, de una sola vez y sin posibilidad de rectificar: ese primer trazo contiene el resto y se mantiene unido —la permanencia del uno (*yi hua*)—.^c Es el «fundamento previo» tanto de la escritura como de la pintura, y todo lo trazado ulteriormente, tanto de lo uno como de lo otro, no será más que combinación y variación de ese trazo primero. Al ocuparse del arte de la pintura, afirmará Shitao al final de su obra (capítulo 17), trató también, haciendo camino, del de la escritura.

En la tradición clásica europea, el paralelismo entre la escritura y la pintura es ante todo de naturaleza pedagógica y pretende definir lógicamente la pintura en el modelo de la lengua escrita. También la pintura posee su gramática, tal y como demostrara Alberti. También ella reivindica un alfabeto (los distintos tipos de líneas que delimitan las superficies), una morfología (la constitución del cuerpo de los personajes representados), una sintaxis (el acuerdo de esos cuerpos entre sí) e incluso, sobre todo, una semántica (los movimientos de los cuerpos que expresan los movimientos del alma). En ese sentido, y con el fin de responder a las expectativas de la cultura humanista, la pintura se dota de su retórica, que se despliega escalonadamente desde la palabra (la superficie plana), al grupo de palabras (el miembro de un cuerpo compuesto de superficies), pasando por la proposición (el cuerpo entero) hasta acabar por fin con el período (la composición de los cuerpos en la «historia» que forma el tema del cuadro). La comparación con la escritura, que se considera sistemática, revela una preocupación por el método y la forma en relación a las exigencias de la *compositio*, pues se aprende a pintar como se aprende a escribir, esto es, adquiriendo en primer lugar todos los elementos de manera separada para luego componer las «sílabas», mediante la ligazón de superficies en miembros, y más tarde ensamblando las «palabras» y las «expresiones», ligando los miembros en cuerpos y los cuerpos en relato. Poussin, de acuerdo con el

testimonio de Félilien, en la misma tradición que Leonardo, desarrollará aún más la dimensión semántica: al igual que las veinticuatro letras del alfabeto sirven para formar nuestras palabras y para expresar nuestros pensamientos, los «lineamientos» que componen los movimientos y los gestos de los cuerpos representados sirven también para expresar las diversas pasiones del alma, haciendo que se muestre en el exterior lo que los personajes albergan en su espíritu. Leer un cuadro tal y como está «escrito», afirmará Poussin, consiste en reconocer en cada figura que totaliza esos movimientos expresivos, así como en la denominación única y rigurosa de una pasión o de una actitud mental que resulta fácil de identificar: en el cuadro *La Manne*, están las mujeres que «languidecen», las que «admiran», las que «tienen piedad», las que hacen «acto de caridad», o «de gran menester», o de «deseo de saciarse», etcétera; así como, en el conjunto de las figuras que componen el cuadro, una especie de enunciado narrativo de la «historia» narrada en su totalidad.

Conviene insistir en ese «como», al modo en que lo hiciera Louis Marin,¹ pues entre escritura y pintura no hay más que una analogía que pretende reconocer en la primera la complejidad y la racionalidad de un lenguaje y, por consiguiente, elevarla al rango de la poesía y de la retórica. Sin embargo, en China, no sólo el instrumento o el medio es el mismo (la tinta y el pincel), y los trazos tipificados de la escritura sirven en lo que se refiere a los trazos figurativos de montañas, islas o rostros (Wang Wei, *L. B.*, p. 585), sino que, y esto es lo importante, el proceso de aprendizaje es también común: se trata siempre de saber «utilizar» el pincel y no de ser «utilizado» por él, de saber insuflar la energía rítmica en el curso de lo trazado para evitar lo que se consideraría un pincel entumecido,

1. Louis Marin, *Sublime Poussin*, París, Éditions du Seuil, 1995, p. 23.

trabado, «débil» o «descompuesto», de manera que el gesto sea técnicamente el mismo tanto para levantar, descender o pivotar la punta del pincel como para trazar un carácter de escritura o el vetado de la montaña, o el contorno de una roca, o las ramas de un árbol (Bu Yantu, *C. K.*, p. 282). «Escritura y pintura son los dos extremos de un mismo arte, y su culminación es idéntica» (Shitao, capítulo 17). Desde sus primeras historias de la pintura (Zhang Yanyuan, pp. 1-2), los chinos establecieron que la pintura y la escritura compartían efectivamente un mismo origen: en los albores de la civilización, el poder figurador que actúa continuamente a través de los fenómenos-figuraciones del mundo se halla encarnado en los primeros motivos emblemáticos, sobre el caparazón de tortugas o sobre el lomo de dragones, para verse después cifrado en los primeros trazos simbólicos que extraen progresivamente su secreto al universo, sin que, en ese período en que el sistema de figuración aún era «somero», la escritura y la pintura «no estuvieran ya separados». En los dos trazos *yin* y *yang*, continuo y discontinuo, pleno o quebrado (— y - -), a partir de cuya variación el *Clásico del cambio* compone sus figuras con vistas a explorar la coherencia del proceso en constante renovación del mundo, la escisión entre escritura y pintura no aparece por ningún lado; e incluso cuando lo trazado, al volverse más explícito, se diversifica para figurar respectivamente el «sentido» o la «forma», escritura y pintura, por su condición de trazado, no dejan de conservar «bajo denominaciones diferentes» el «mismo ser constitutivo».

A pesar de que a veces se haya considerado, en esas reconstrucciones genealógicas, que la pintura va en primer lugar mientras que la escritura (china), por su naturaleza pictográfica anterior a su ser ideográfico, no sería más que una mera derivación (cf. Han Zhuo, *S. H. L.*, p. 63), no es menos cierto que, históricamente, la pintura china en tanto que arte de lo trazado se ha desarrollado

en beneficio de los logros y las innovaciones del arte de escribir (Jean-François Billeter nos ha librado felizmente del término, impropio al respecto, de caligrafía).² Ya se trate de la técnica del trazado mediante «un solo golpe de pincel» (*yi bi shu*),^d en que se encadenan las figuraciones sin interrupción del impulso vital, o de la técnica de lo «blanco que vuela» (*fei bai*),^e en que se deja que aparezca en el cuerpo del trazo un vaciamiento interior que airea la figura y hace que resuene, nos enfrentamos a procedimientos que la pintura letrada toma prestado del arte de escribir y que contribuyen a superar la semejanza formal a la que aspiraba inicialmente. Más allá de la comunión en cuanto a la formación requerida, lo que en definitiva funda la unión entre pintura y escritura, y hace que ambas tengan el mismo «ser constitutivo» —en lugar de seguir siendo, como en Europa, tan sólo analógicos—, es que poseen en su «cuerpo», esto es, en su trazo, el mismo contenido de hálito energético que no cesa de animar el mundo y que, en consecuencia, hallamos más allá de los trazados tangibles sobre la seda o el papel: como trazos atravesados de ausencia, que se liberan de la opacidad y de la materialidad de los fenómenos y permiten que de sus figuraciones emanen, por su tensión y ensanchamiento, polaridades invisibles —«en espíritu».^{f*}

2. Resulta conveniente, pues, aproximarse con cierta precaución a los grandes lugares comunes de la cultura. A veces, precisamente cuando las concomitancias entre culturas son más literales y se corresponden palabra por palabra, y la formulación de una lengua encuentra su correspondiente en la otra ya formada, como si la estuviera

2. En su hermoso libro *L'Art chinois de l'écriture*, París-Ginebra, Éditions du Seuil-Skira, 1989.

* «Si hubiera nacido en China, no sería pintor sino escritor. Escribiría mis cuadros.» (Picasso, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 161).

esperando, entonces las coincidencias resultan superficiales y no implican nada más que el solapamiento de los contenidos que se ignoran entre sí. Creemos a menudo haber encontrado un puente cómodo cuando en realidad éste no une esos continentes aislados. Simónides, tal y como refiere Plutarco, sostiene exactamente lo mismo que afirma, en China, Su Dongpo en la estela de Wang Wei: la pintura es un «poema muerto» (silencioso) y la poesía es una «pintura parlante» (sonora). En la medida en que, tanto en una tradición como en la otra, tan sólo la poesía podía gozar del honor de los clásicos, compuestos y comentados en la Antigüedad, y que la reflexión sobre la pintura apareció más tarde, la teoría pictórica apeló lógicamente a su «hermana» mayor, la teoría poética, para hallar en ella conceptos fundadores y garantizar así su legitimidad en tanto que arte liberal: tanto durante el Renacimiento italiano como en el caso de los letrados chinos de las dinastías Song y Yuan, y de acuerdo con una evolución sociológica análoga, la pintura se apoya en su hermana mayor para escapar de su condición artesanal y resaltar, más allá de lo manual y del oficio, su vocación espiritual.

Pero ¿sobre qué descansa, en Europa, esa comparación implícita o directa, aunque siempre recurrente a lo largo del período clásico, como fuera fijada en la formulación de Horacio, entre la pintura y la poesía («*ut pictura poesis*»)? Respondiendo por medio de un quiasmo se dice que la pintura «describe» y que la poesía «despinta», y que ambas, una por medio de los colores y de las formas, la otra por medio de los nombres y las expresiones, «muestran las mismas cosas». Si una lo graba sobre la tela mientras que la otra lo hace en «el ojo del espíritu», el mérito de ambas consiste en expresar la escena evocada de manera vívida, con la mayor intensidad e «intensidad gráfica» (*graphike enargeia*, sostenía ya Plutarco). La pintura pretendía incluso estar en disposición de dar lecciones al respecto: ¿acaso el poeta no debe procurar expresar el espectáculo de la ba-

talla con la misma vivacidad visual, para hacerlo presente al espíritu, que el pintor en su cuadro? No sólo Fidias habría aprendido de Homero cómo pintar a Júpiter majestuosamente, sino que también Vigilio, a su vez, debía a los escultores de Rodas el patetismo de su Laoconte. Si pintura y poesía coinciden en su fin, y son fuente recíproca de emulación a pesar de la diferencia de los medios empleados, es desde luego porque, tal y como se ha venido reiterando desde Aristóteles, ambas se basan en la «imitación»: tanto una como la otra pretenden representar la naturaleza, lo cual viene a significar prioritariamente la naturaleza humana, la de los hombres «en tanto que actúan» y, por consiguiente, en tanto que sujetos de una «historia»; y ello tanto si son pintados o descritos, de manera más ideal o realista —de acuerdo con la misma clasificación, que vale igual para los poetas y para los pintores—, es decir, tal y como deben ser, igual o peor de lo que son.

Resulta fascinante observar, siguiendo los estudios de R. W. Lee o de Michael Baxandall que nos introducen a través de todos esos *topoi* de la literatura crítica (si bien, debo confesarlo, correríamos el riesgo de cansarnos si no lo descubriéramos a partir de la diferencia china...), el modo en que nuestros teóricos clásicos se dejaron atrapar —y desde entonces discuten y se disputan— en el seno de una misma «evidencia» y cómo denominan a esa configuración sedimentada del pensamiento «naturaleza» o «razón». Parece extraño que el pensamiento de nuestra pintura se haya visto tan sometido, voluntaria o forzosamente, en cualquier caso sistemáticamente, a los requisitos de esa invención puramente europea y que, en gran medida, incluso define a Europa: la retórica. Y es que la pintura debe responder a la exigencia de la *inventio* (al tratar prioritariamente la historia, de acuerdo con un tema narrativo, antiguo o moderno, profano o sagrado); de la *dispositio* (el dibujo en pintura es como la intriga de la tragedia, sostiene ya Aristóteles); de la *expressio*, similar

a la *elocutio* poética (el pintor, como el poeta, pretende expresar los caracteres particulares y las pasiones de los personajes). Tanto a la pintura como a la poesía se les atribuye la misma función horaciana de «instruir» y de «deleitar»; se ven obligadas a unir la libertad de imaginación con las exigencias de la imitación, a respetar las «conveniencias» tanto de porte, de edad, de sexo, de sentimiento o de condición, y a perseguir la concentración del efecto en la medida en que un cuadro perfecto, al igual que un poema perfecto, es una construcción ordenada por la razón cuyas partes más nimias se encuentran asociadas, mediante un vínculo de causalidad, a la intención dramática que da forma al conjunto y provoca la emoción.

Si para desarrollar el paralelismo entre pintura y poesía los letrados chinos no pensaron en seguir ninguna de esas pistas en las que ha acabado por permanecer atrapada durante dos siglos, al menos hasta Lessing, la reflexión occidental, ello se debe en primer lugar a que, en China, lo que se denomina «poesía» (*shi*)⁸ no remite a ninguna tradición descriptiva (salvo en lo que se refiere al género *Fu*, que por lo general se considera aparte), menos aún a una tradición narrativa (la que en Occidente forjaron Homero, Virgilio o Ariosto: China no ha concebido la epopeya) y tampoco se apoya en ningún fondo mitológico (el de las Metamorfosis y, más aún, el de la Biblia). La categoría de lo poético se corresponde esencialmente en China, al menos en el interior de las piezas breves, con la evocación y la difusión, discreta tanto como absorbente, ambiente al mismo tiempo que inaprensible, del sentimiento interior (de acuerdo con el código del «viento»; cf. la primera rúbrica de poemas chinos: *Guo feng*, «Vientos» o «Costumbres» de los principados, cf. *supra*, pp. 36-37). Aunque se da la *expressio* pictórica, por analogía con la de la poesía, no es la de naturaleza psicológica que surge metódicamente a través de la figuración de los movi-

mientos del cuerpo o de los rasgos del rostro con el propósito de indicar los sentimientos diversos, y bien tipificados, de los personajes representados, sino, más bien, la que da libre curso al movimiento de la intencionalidad que se actualiza «tomando forma en lo externo» (*xing yu wai*)^h por medio de las configuraciones visibles que se ofrecen a acogerlo. Éstas son vaciadas de toda opacidad cosificante-objetivante en la medida en que no son más que actualizaciones de energía. Los teóricos chinos tomaron la noción más antigua de su poética, la del motivo emocional, *xing*,ⁱ para expresar, como reacción a las sugerencias del mundo, el modo en que «confinan»^j su emoción en la pintura. «Los Antiguos proyectaban su incitación emocional en el seno de la tinta y del pincel y cogían el sendero [para expresarlo] hacia el paisaje» (*Shitao*, capítulo 18): ese paisaje no es un paisaje que se describe, sino la configuración sensible, que permanece fluida, mediante la cual se transfiere una emoción. Del mismo modo, si se aconseja al pintor chino tanto como al occidental «leer a los poetas», no será en el primer caso para alimentar su *inventio*, para adquirir un conocimiento más familiar del tema de la fábula o de la historia, para acceder a una práctica más sutil de la alegoría o imaginar de un modo más vivo las pasiones y los sentimientos que se van a conferir a los personajes, sino para acceder al recogimiento y a la liberación interior, y por consiguiente, a la disponibilidad, de suerte que se reciba la incitación del mundo, que no es otra cosa que la disposición requerida para aprehenderlo con el pincel:

A menudo, durante mis días de ocio, leo poemas de la dinastía Jin y Tang, de estilo antiguo o moderno, y encuentro hermosos versos que expresan completamente las cosas que el hombre alberga en su fuero interno y hacen que broten plenamente las escenas que tiene ante sus ojos. Pero, si no permanezco en calma, en silencio, sentado tran-

quilamente ante una ventana clara, frente a una mesa despejada, si no quemo un bastoncillo de incienso y dejo que todas mis preocupaciones se disipen, el sentido intenso de esos hermosos versos ya no aparece y tanto sus sentimientos como sus nobles aspiraciones quedan sepultados sin que se dejen concebir. ¿Cómo iba a ser sencillo de alcanzar ese sentido-emocionalidad (intencionalidad) que provoca la vitalidad de la pintura? (Guo Xi, *S. H. L.*, p. 27; cf. también *C. K.*, p. 264)

Ese estremecimiento de intencionalidad, que brota tanto de la interioridad para abrirse, por su disponibilidad, a la incitación del mundo como, ante todo, de la estación que varía indefinidamente el paisaje, y que es invocada en China como la fuente tanto de la pintura como de la poesía, se desvía de la «imitación» puesto que ésta implica una ruptura afectiva con el mundo al aparecer retirada fuera de su campo de influjo como mera reivindicación de las facultades con propiedad y en una posición distante, con lo cual la pintura china no describe (un objeto) sino que simplemente «escribe» (el sentido-emocionalidad). Tanto la pintura como la poesía, ya sea exteriorizado en palabras o en figuras (ambas sirven de «trazos» tangibles), dan forma al sentimiento invisible; su procedimiento pertenece al mismo orden, su vibración es común, y ésta es la razón de que se encuentren vinculadas. Es posible «aprehender el sentido-emocionalidad del poema para hacer de ello el sentido-emocionalidad de mi pintura», sostiene Shitao (capítulo 14; y no ya: «toma ideas a la poesía para convertirlas en temas de pintura», como se traduce con demasiada frecuencia de una manera excesivamente —separativamente— intelectualizado);³ y, desde ese momento, «la pintura equivale al sentido-emocionalidad

3. *Shitao, Les Propos sur la peinture...*, op. cit., p. 104.

que emana del seno del poema», al igual que, a su vez, el poema «produce el despertar del espíritu en el interior de la pintura». Ambas, pintura y poesía, se despliegan no ya paralelamente entre sí sino cada una con su dimensión interna y mostrándose más intrínsecamente. No alcanzo a imaginar cómo se podría llevar más lejos que en esa penetración recíproca, que es mucho más que un mero intercambio de atributos (China ha sabido comprender, por su sentido de las polaridades, hasta qué punto lo uno está siempre en lo otro y cuál es el fondo latente de ambos), la aprehensión efectiva, más allá de todo posicionamiento en la distancia, de una comunidad de fondo entre la pintura y la poesía que se expresa en términos de sentido-emocionalidad, o de intencionalidad, en términos de *yi*. * Como testimonio de esa comunidad pueden considerarse todos esos paisajes pintados donde se inscriben poemas en viva interacción con ambos. Tal y como lo resume Su Dongpo al vincular en una sola fórmula todas las artes del pincel, al concebirlas de acuerdo con un mismo encadenamiento en que la siguiente concluye y determina la precedente confiriéndoles así su variación, homogénea y continua: lo que el poema «no puede expresar completamente» «se desborda» en el arte de la escritura y «se modifica» en pintura (*L. W. Y.*, p. 217).

Pero ¿hasta qué punto la diferencia en las lenguas empleadas legitima con todo el hecho de que, a partir de la misma fuente de sentido-emocionalidad, la pintura y la poesía se desplieguen en expresiones similares? O, para honrar lo que sería una poética de la pintura, ¿de qué modo el tratamiento de la intencionalidad suscitada podría ser el mismo en esas dos artes? Tal y como indica de

* Esta inclusión de lo uno en lo otro fue formulada, de manera definitiva, por Su Dongpo a propósito de Wang Wei: «Cuando saboreo un poema de Wang Wei, encuentro en él una pintura; y, cuando contemplo una pintura de Wang Wei, hallo en ella un poema» (*S. H. P.*, p. 225).

nuevo Su Dongpo, que es el primer letrado en haber conferido toda su amplitud a ese paralelismo, si tratar la pintura a partir de la semejanza formal conduce a lo «pueril», es igualmente importante que, a la hora de componer un poema, «no sea necesariamente ese poema». Es decir, resulta importante que no nos dejemos amedrentar por lo que debería implicar su tema (*L. W. Y.*, p. 234; cf. *supra*, capítulo VIII). Al igual que sucede con la semejanza formal en lo que se refiere a la pintura, no resulta conveniente que el tema del poema pese sobre éste como un elemento de coerción. El objeto pictórico y el tema poético son codificaciones: al no-objeto de la pintura le responde, por tanto, la no-tematización del poema. Dicho de otro modo, si la pintura y la poesía «obedecen a una misma ley», prosigue Su Dongpo, ésta permite que su elaboración se realice sin esfuerzo (*tian gong*)^k y que la expresión brote en todo su «frescor», sin que pese ni se deje atrapar en una forma determinada, que evite toda insistencia. Esto es, que ésta permanezca disponible, como lo está entonces el fuero interno, alusivo-evasiva, preservando lo que está más-allá, ya sea el «más allá de la tinta y del pincel» (*bi-mo zhi wai*) o el «más-allá de las palabras» (*yan wai*).^l Lo implícito es común a ambas, y ésa es la razón de que tanto una como la otra remitan a un «contenido» de intencionalidad (*han yi*).^{m4} O como repetirán con tanta frecuencia los letrados chinos desde entonces, y en esta ocasión es la teoría de la pintura la que regenera la teoría poética, «allí donde llega el sentido-emocionali-

4. Eso significa que la extensa disertación de Pierre Rickmans inspirada en Qian Zhongshu y que demuestra que «los criterios de la ortodoxia poética son exactamente los contrarios de los criterios de la ortodoxia pictórica» (*Shitao, Les Propos sur la peinture...*, *op. cit.*, p. 107 y ss.) representa, a mi entender, una hipótesis demasiado ingeniosa para ser verdadera. Y que, además, resulta superflua: si se consideran los tratados de pintura así como los tratados de poética, resulta evidente que lo implícito es un valor común a esos dos modos de expresión.

dad», es inútil que el pincel «llegue» también minuciosa y prosaicamente. La pintura «da forma», pero deja que esa forma se vuelva a sumir en lo indiferenciado; del mismo modo, el poema «enuncia», pero evita pronunciarse en exceso.

3. A partir de la dinastía Song, la pintura letrada se definirá por medio de ese concepto único: «escritura» del «sentido-emocionalidad», esto es, de eso que con el fin de aprehenderlo más globalmente hemos acordado en denominar la «intencionalidad» (*xie yi*). Por su parte, la pintura minuciosa se contenta con el «trabajo del pincel» (*gong-bi*).ⁿ «En pintura, los personajes, los edificios, los instrumentos nos conducen con facilidad hacia una atmósfera artesanal; mas si logramos que emerja nuestra propia intencionalidad y la escribimos, esa atmósfera artesanal desaparece por sí misma» (*C. K.*, p. 265). Dicho de otro modo, lo que caracteriza a la pintura, lo que la asimila al arte de la escritura y la une esencialmente a la poesía, es que si bien figura formas concretas, no se deja «fijar» en el nivel de lo «formal y de lo concreto» (*Shen Gua, L. B.*, p. 43). Bien es verdad que los defectos relativos a la figuración, la disposición o los colores son los que resultan más fáciles de señalar; pero las mejores pinturas son las que muestran, en el seno mismo de su composición, que saben liberarse de sus obligaciones que rigen el orden de las cosas cuando éste ha llegado al término de su realización y se traba —se marchita— en su concreción; que, mediante la disponibilidad de su configuración, saben reabrir un espacio más allá de las exigüidades, las limitaciones y sobre todo las exclusiones de lo sensible, donde el mundo no sólo se de-satura sino que comienza también a des-actualizarse, sin por ello volverse onírico: no se trata en ningún caso de un «espacio de sueño», como se ha calificado a menudo desde nuestra perspectiva, pues la expresión me parece abusiva, sino que se libera del carácter a la vez im-

perativo y restrictivo de la forma (como cuando a propósito de un orden o incluso de un simple enunciado decimos: «es formal»). Un espacio donde el espíritu, emancipado de las afectaciones de las cosas, puede evolucionar «a su merced». Sabemos hasta qué punto las estaciones funcionan en China como esquema estructurante para la aprehensión de las cosas, y, sin embargo, nos refieren que cuando Wang Wei «pintaba las cosas» recurría a menudo a los melocotoneros, los albaricoqueros y a los hibiscos para reunirlos en una misma escena; en otra de sus pinturas, hallamos «plataneros en medio de la nieve» (*ibid.*, p. 43): discretamente, asociando en una misma intuición lo que en la experiencia ordinaria se percibe como separado, deja entrever una coherencia más íntima que profundiza la nostalgia de lo fundamental y que comienza a liberarse de la categorización de las cosas deshaciendo la lógica excesivamente unívoca, y formal, de lo concreto. Al no perturbar ya esa dimensión tangible-formal, la «obtención» se realiza en el nivel del fuero interno y la mano del pintor «responde por sí misma y se armoniza»; basta con que «se produzca el sentido-emocionalidad», como si se tratara de un flujo que aporta vitalidad, para que la pintura «esté culminada»; se «accede» a la coherencia interna de lo invisible y se «penetra» en la esfera del espíritu: de la intencionalidad se expresa (*yi*) no ya un afecto individual, una emoción particular y tipificada, sino lo que emana espontáneamente, indefinidamente, a través de mí, de toda la emoción del mundo (*tian yi*).°

La proposición «los antiguos pintores pintaban la intencionalidad y no las formas» se establecerá a partir de entonces como adagio. Y es que la forma no es sino una coagulación y una concreción de energía que, en su fondo, resulta invisible y que, por tanto, no existe pictóricamente, en su estructura visible, más que atravesada por el movimiento de intencionalidad de la que emerge y hacia la que se dirige en su necesaria superación. Si la pintura se en-

cuentra emparentada tan estrechamente con el poema, es debido a que, aún más rigurosamente, la forma figurada en la pintura debe «olvidarse» en beneficio de la significatividad que la tensa (misma noción de *yi*), al igual que «se olvida», según uno de los más antiguos principios de lectura, en el *Clásico del cambio* y el *Zhuangzi*,⁵ la figuración de la imagen en poesía. Esa figuración concreta, tanto en la poesía como en la pintura, no debe leerse alegóricamente, mediante simple desdoblamiento de planos y de una manera transitiva, como tampoco simbólicamente de suerte que lo concreto del motivo nos abra a través de él hacia una infinidad de lo ideal o de lo abstracto, sino porque esa falta tangible de lo formal y de lo concreto no es más que la emergencia sutil, y después de todo temporal, de la orientación-significación que la recorre energéticamente y la desborda. A partir de ese momento, la intencionalidad más difícil de pintar, pero también la más rica, es la que no se impone, sino que se mantiene como la más discreta, la que menos se desmarca puesto que en su reserva resultará tanto más absorbente (Ouyang Xiu, *L. B.*, p. 42; cf. *supra*, capítulo III): no ya ésa de todo lo que «vuela» o «camina», «va más rápido o más lentamente», y cuya forma de tensión, objetivándose afuera, «es fácil de ver», sino la intencionalidad mucho más vaga de lo que permanece «desligado» – «desgajado» – «solitario» – «vacante» – «harmonioso» – «riguroso» – «apacible», y cuyo «alcance» se extiende tanto más lejos –evasivamente– por cuanto se retira del mundo y se desprende de los signos; evita manifestarse, contentándose con el fuero interno, y se vuelve a sumir en la indiferenciación de lo fundamental.

El hecho de que la vocación de la pintura consista en hacer invisible la intencionalidad y no la forma, o el que

5. *Zhuangzi*, «Wai wu», edición de Guo Qingfan, p. 944, y *Zhouyi*, «Xici», A, § 12; acerca de esta cuestión, véanse mis ensayos *La Valeur allusive*, capítulo 6, y *Le Détour et l'Accès*, capítulo 13.

lo trazado de la figuración valga a título de indicio de una dimensión de espíritu que tiende a «transmitir», se vio muy favorecido en China por aquello a lo que siempre ha aspirado —desde su primer gran pintor conocido— la pintura de personaje, anterior a la de paisaje. De acuerdo con un enunciado célebre, que se ha ido transmitiendo también como adagio entre los pintores, la capacidad para expresar el espíritu de un individuo se encuentra íntegramente en la capacidad de puntear sus dos ojos y, en segundo lugar, en el contorno de los pómulos y las mejillas; ese rasgo sutil captado de entre la masa de rasgos que componen a la persona basta tanto para expresar la semejanza del conjunto como para aprehender la personalidad interna (Su Dongpo, *L. B.*, p. 454). Quien emprende la tarea de hacer un retrato debe, en efecto, evitar que el personaje pose, puesto que todas esas formas, masivas y hieráticas, obstruyen y permanecen opacas;* incluso ocuparse del cuerpo entero es inútil, basta con aprehender el lugar preciso, propio de cada uno, en que la personalidad resulta «significativa» (expresa su *yí: yisi*).⁹ ¿No es sorprendente sorprendernos de que en la fisonomía de cada uno, un punto de florecimiento de la significatividad, desligado de toda la obstrucción de las formas, deje entrever el movimiento más profundo de nuestra vitalidad, el pliegue más típico de nuestra intencionalidad? Eso de lo que somos conscientes gracias a la experiencia común, pero que no hemos analizado, la crítica pictórica china, al explotar el poder de los indicios, lo ha observado con gran fineza. Ese mismo teórico sostiene que si se añaden «tres cabellos» en la mejilla de uno o «tres ligeras arrugas» en el borde de los ojos de otro, en función de su

* La pose obstruye —cf. Picasso (*Retrato de Gertrude Stein*)—: «Las sesiones de posado se prolongan casi hasta primavera. Pero Picasso cree haber fracasado en sus intentos. Dominado por uno de sus violentos accesos de cólera, borra la cabeza bruscamente. “Cuando te miro, ya no te veo”» (*Propos sur l'art, op. cit.*, p. 172).

singular manera de bajar la cabeza y de alzar la mirada, esos rasgos apenas visibles no sólo consiguen que reconozcamos de inmediato al individuo sino que permiten también que aparezca su fondo secreto a través de esa inflexión propia de su vitalidad. Esa dimensión formal ínfima, apenas esbozada, nos introduce en su mundo íntimo; en el umbral de lo visible, representa el punto de emergencia de toda una coherencia invisible.

Eso no impide que, al envolvernos en el laberinto delicado de esas fórmulas tan pulidas, tan equilibradas, que bloquean cualquier cuestionamiento —demasiado brutal a su respecto— y que incluso no imaginamos qué se les puede añadir, el pensamiento de una superación de la forma se nos escape todavía. Por mucho que se haya tratado tan extensamente como la doctrina de la imitación en nuestro caso, lo cierto es que se resiste a la teoría. Así, el mismo autor, y en la misma página (*L. B.*, p. 43; cf. *supra*, p. 323), lo presenta, a través de una cita, unas veces como «resonancia espiritual» del hálito-energía (*qi-yun*)^r y otras veces como «dimensión de espíritu» (*ru shen*)^s e incluso nos obliga la mayor parte de las veces a ceñirla torpemente mediante términos diversos (significatividad, emocionalidad, intencionalidad) con el propósito de intentar captar el alcance de esa pequeña palabra: *yi*. Si nos preguntamos por qué no ha procurado esclarecer y ordenar ese campo de nociones con vistas a dilucidar a la vez los contenidos específicos y los vínculos; o bien, si se trata de un mismo fenómeno, el de la trascendencia en la que se ve comprometida la forma para dejar pasar, a través de una emoción individual, la inmanencia del proceso de las cosas, por qué se recurre, si no es mediante variación oratoria, a esos enunciados diferentes, deberemos, desdeñando las respuestas perezosas que remiten a una deficiencia conceptual de la lengua china o a una incapacidad analítica por parte de Oriente, inquietarnos aún más: ¿acaso no abordamos en ese caso lo que no se deja construir en ningún pla-

no distinto —ni lógico ni místico (ésa es la razón de que en Europa no hayamos sido capaces de pensarlo)— y no se deja captar más que por medio de aproximaciones concomitantes y ramificaciones progresivas, mediante la multiplicación de los desvíos y el agrupamiento de senderos, bajo el efecto de un atesoramiento y de una memorización enunciativos? Y es que el lector que haya sabido meditar pacientemente esas Artes de pintar se descubrirá de inmediato libre de semejante deseo del espíritu de construir, abstraer, articular; al mismo tiempo, en lo que concierne a ese abandono de la forma con vistas a experimentar su influjo, verá cómo se decantan poco a poco coherencias que privilegian lógicamente uno u otro aspecto: la resonancia (espiritual) deja entrever el modo de emanación de lo que se desgaja imperceptiblemente expandiéndose «a través» y que no es asignable; la dimensión de espíritu evoca más bien lo insondable al que esa superación da acceso así como a la eficiencia que opera en el seno de lo sensible; la noción de *li* expresa la coherencia invisible que da forma a las configuraciones visibles; por su parte, *yi* designa el carácter movilizador, emotivo-significativo, de lo que, en el fondo, no se muestra más que como un flujo de energía.

4. Se juzga prioritariamente la tarea de pensar en función de las distinciones que se establecen, pues, ante todo, es preciso tallar y dividir para luego poder apoderarse de ello y construirlo (el concepto en este caso es «captura», *Begriff*). Sin embargo, el mérito de esa pequeña palabra, *yi*, es más bien el inverso: su fecundidad se debe a que conserva indiviso (y, en consecuencia, no desea «prender», como cuando se dice comprender, a-prehender). No secciona completamente un plano abstracto del sentido de su enraizamiento emocional y volitivo; no separa, en el movimiento de la intencionalidad, la explicitación de la intención de su orientación existencial ni la idea de la incitación; en definitiva, no desconecta el pen-

samiento-el sentimiento-la aspiración-la vida. Considerarlo polisémico es quedarse corto, pues sería contentarse con distribuir en forma de abanico y acoger de acuerdo con una multiplicidad de casos aquello que es anterior a toda separación y no se deja articular en ningún plano. «Antes que el Cielo y la Tierra existe el *yi*», se sostiene de la forma más general para que sirva de punto de partida a la incitación-transformación del mundo (Bu Yantu, *C. K.*, p. 287). Y es que la noción *yi* remite a ese influjo energético que moviliza desde el interior con vistas a producir el advenimiento y que, en consecuencia, puede desplegarse en el devenir consciente del hombre, tanto en lo que se refiere en perspectiva, en intención, en visión, en estado de alma, en disposición, en significación, en deseo, en volición. La tensión varía de la simple inclinación a la aplicación concertada: «tener *yi*» (*you yi*)^t significa atentamente, deliberadamente; mientras que «seguir el *yi*» (*shuai yi*)^u significa indolentemente, a su manera, a su voluntad. En ausencia de una teoría psicológica que categorice las instancias y las facultades, la noción *yi* concuerda con el hálito vital (*yi-qi*), o con la aspiración de su fuero interno (*yi-zhi*), o con la disposición afectiva (*yi-xu*), o con el sentido (*yi-yi*), o con el interés (*yi-qu*), o con la intención (*yi-zhi*), o la tendencia (*yi-xiang*), o la previsión (*yi-liao*), o la imaginación (*yi-xiang*), o con el pensamiento (*yi-si*), o con el sabor (*yi-wei*),^v etcétera. Si hasta ahora he decidido traducirla globalmente por intencionalidad, ha sido precisamente para sacar provecho del retorno a lo originario que caracteriza la propuesta husserliana y aproximarme al «flujo de lo vivido» que ésta aprehende al comienzo de la conciencia (y al mismo tiempo para apoyarme sobre el amplio espectro que abre ya la *cogitatio*, en tanto que dimensión vivida de conciencia, en Descartes: soy una cosa que piensa, es decir, que duda, que concibe, que quiere, que imagina y que siente). Considerar el *yi* como objeto de la pintura, de acuerdo con su definición más genérica,

que sella el destino de la pintura letrada, es decir, plantear el *yi* como único objeto de su escritura, supone aceptar como objeto lo no-objetivable, lo que resulta demasiado fundamental para inscribirse en ningún cara-a-cara, excesivamente fluido para dejarse aislar, oponer, clausurar, pero que por ello mismo conduce sin descanso al estremecimiento original que no cesa de desplegar el influjo invisible en actualizaciones: gestos, formas o palabras, así como figuraciones.

Una misma consigna dominará desde el final de la dinastía Tang todas las Artes de la pintura: que exista el *yi* antes de tomar el pincel y que, una vez la pintura ha sido concluida, éste siga perdurando. Esto es lo que se afirma, en una fórmula inaugural, del primer gran pintor conocido, Gu Kaizhi (Zhang Yanyuan, p. 23):

*Los trazos pictóricos de Gu Kaizhi
son tensos-energéticos-ininterrumpidos,
vuelven hacia sí o sobresalen inopinadamente:
su tono y su carácter son desenvueltos y fáciles a la vez,
su difusión y su impulso son los del relámpago;
si existe el yi antes del pincel y aún después subsiste,
la pintura se culmina
y el espíritu y la energía se colman.*

Engarzada en ese encadenamiento, la intencionalidad que se pone en movimiento en el espíritu del pintor y de la que extrae la concepción de su pintura no se deja pensar como algo aparte del flujo energético que, a lo largo de toda su ejecución, atraviesa la figuración y la conduce a su plenitud. Como se sostiene también a propósito del proceso poético, el proceso pictórico se despliega como una corriente continua que va de la idea-incitación inicial hasta su último trazo, de manera que la obra-trazo continua vibrando con la tensión encarnada en su trazado. O, si se interpreta la secuencia en sentido contrario (cf. Zhang Yan-

yuan, pp. 13-14), la semejanza formal se encuentra íntegramente en la energía del movimiento del pincel que estructura las formas, y éste, a su vez, encuentra su fundamento en la instauración de esa corriente de intencionalidad que encarna el *yi*. Como volverá a enunciar Shitao al comienzo de su obra (capítulo 1), desde el momento en que el *yi* «es claro» y no es ya obstruido, el pincel, completamente movilizado, «atravesará de par en par», sin pérdida alguna, «hasta el final».

El recogimiento del pintor no pretende nada más —pero se trata precisamente de la condición decisiva— que liberar de las trabas «de las preocupaciones y de las inquietudes», así como de su indolencia y de su «apatía», puesto que ese movimiento de la intencionalidad moviliza el fuero interno y expande su influjo por medio del pincel «hasta la conclusión» de las figuraciones. Y es que si la aspiración de la intencionalidad sigue siendo «comprimida-opresiva-áspera-trabada» y se «limita a un extremo» en lugar de extender su vitalidad hasta el más nimio trazado, «¿cómo se podría escribir entonces el aspecto de las cosas al mismo tiempo que se expresan los sentimientos humanos?» (Guo Xi, p. 27). Al contrario, si no es obstruido, ese movimiento de la intencionalidad desemboca en un poder de visión tal, que la obra, gracias a la determinación según la cual funciona, al imponerse de hecho al espíritu, es realizada antes incluso de que el trabajo haya comenzado siquiera. A este respecto, el pintor se asemeja al luthier que, tras haber hallado el árbol con el que desea tallar su instrumento y guiado por la destreza de su mano así como por la sutilidad del movimiento de su intencionalidad, «penetra en [su obra] a fondo», hasta el punto de que si bien «el árbol aún está enraizado en la tierra y sus ramas no han sido cortadas», un instrumento perfecto «aparece ya ante sus ojos». Del mismo modo, a la hora de pintar bambúes, conviene en primer lugar albergar el bambú «completamente formado» en nuestro inte-

rior para que, después, al tomar el pincel y al contemplarlo pausadamente, percibamos lo que queremos pintar y nos lancemos en su búsqueda (Su Dongpo, *S. H. P.*, p. 218; cf. *supra*, capítulo XI). El buen pintor no experimenta dudas ni hesitaciones durante la ejecución y no tiene necesidad de realizar esbozos preparatorios o bosquejos, ya que éstos lo «encadenarían de antemano» (*C. K.*, p. 43, p. 265). Si hay una anécdota por la que esas Artes de pintar sienten una especial predilección en la medida en que ejemplifica el modo en que el *yi* que precede al pincel, y que a pesar de ser fundamentalmente un impulso también se intelectualiza, nos dispensa de toda tergiversación e incluso de toda reflexión en el curso de la ejecución, es la del pintor que teniendo que pintar para un templo ríos e islas, y tras dedicar varios años a «ordenar» y «evaluar» su espíritu sin osar jamás tomar el pincel, se precipita un día, rebosante del fondo de intencionalidad acumulado, sobre sus instrumentos de trabajo y «con sus mangas girando y volando como el cielo», «lo culmina en un instante» (Su Dongpo, *S. H. P.*, p. 233): la obra, realizada en el muro del templo, está atravesada por tal «tensión en su figuración», que su corriente (pintada) se precipita «con ímpetu» y apunto está «de llevarse por delante los edificios circundantes...».

5. Por mucho que después se quiera seguir departiendo sin parar sobre el tema, recorriendo sin fin sus efectos, antes debe acotarse. De lo que presiente de entrada el espíritu cuando cruza el umbral del pensamiento chino, o cuando se abre a su pintura: no nos será posible convencernos de que la escisión entre sujeto y objeto no se ha consumado (o de si el mundo no ha sido tratado objetivamente en negativo respecto del saber) y de que la pintura letrada debe su calidad a la explotación de esa no-separación sin que hayamos reparado, a falta del concepto de esa no-separación (pues el pensamiento chino ignora tanto la

posibilidad de esa separación como se guarda de favorecerla), al menos en un lugar identificable de esa inseparabilidad;* en definitiva, mientras no hayamos experimentado esa inseparabilidad, eso que el *yi* «escribe» en la pintura (y aquello en lo que la «intencionalidad», a la que no he dejado de recurrir aquí, desvía del sentido chino, noción que permanece pensada, hasta en su concepto husserliano, de acuerdo con el pliegue europeo del sujeto y del objeto, en tanto que «objeto intencional»). Y es que ese *yi* de la intencionalidad no sólo figura descrito como la autenticidad del movimiento interno, ingenuo (*zhen yi*),^w que se esclarece en el espíritu recogido del pintor y se opone al afán en el manejo del pincel: así, en la obra de Li Cheng, «hay mucha habilidad pero falta el verdadero *yi*» (mientras que Dong Yuan posee esto último en gran cantidad cuando pinta a su aire; cf. Mi Fu, *S. H. L.*, pp. 211, 214); ese *yi* auténtico, puesto que implica una inversión emocional, se aproxima entonces al «*yi* antiguo» rudo, áspero e incluso desdeñoso en apariencia, por evitar la delicadeza del pincel como la facilidad de los colores. No sólo ese *yi* de la intencionalidad lo es también del pincel (*bi yi*), pues es su manejo a quien corresponde transmitir el influjo vital: así, «si el trazo del pincel no está degradado, se dice que es flojo y que le falta entonces el verdadero *yi*»; del mismo modo, «si la tonalidad de la tinta no resulta untuosa, se dice que es seca y que carece entonces del *yi* viviente» (Guo Xi, p. 18). Pero ese *yi* de la intencionalidad y del flujo energético se aplica igualmente a las flores cuya consecución en pintura se debe al carácter «flotante-moviente» de su «*yi* vital» (cf. Zhao Mengfu, *L. B.*, p. 92; Mi

* Como lo señalara Hegel, hablar de «unidad entre sujeto y objeto» (como entre lo finito y lo infinito, etcétera) presenta siempre el inconveniente de que el sujeto y el objeto continúan significando, pues están fuera de su unidad; mientras que, «en su unidad», «no tienen ya el sentido que enuncia su expresión» (Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, III).

Fu, S. H. L., pp. 129, 155). También se aplica *igualmente*, de manera más general, a la montaña o al paisaje: «cuando se va en persona a las montañas y a las aguas para aprehenderlas», la «disposición intencional»^x del paisaje aparece (Guo Xi, p. 13); pues no es más que cuando «todo el ser de la montaña se pone globalmente de acuerdo» que «el hermoso *yi* de la montaña resulta suficiente» (*ibid.*, p. 18). Aquellos que contemplan el paisaje (pintado) no pueden agotarlo con su mirada y emerge en ellos el recuerdo de horizontes infinitos y se comienza a adquirir la «intencionalidad-sabor» (*yi-wei*) de las cimas lejanas (Tang Dai, C. K., p. 248).

Si en el caso de los griegos se puede hablar del alma de los vegetales, y, en nuestro caso, durante los siglos de la modernidad, del alma de los animales (los «espíritus animales» habitan aún la medicina de Descartes), o incluso si se vuelve a hablar en la actualidad del «alma de las cosas» («Objetos inanimados, ¿tenéis alma?», etcétera), nunca se ha llegado a comprender sin embargo que en un sentido amplio, sentido secundario o si no vagamente metafórico, se deja oír a través de la expresión común, no rigurosa, una inteligencia erosionada que la ciencia no ha terminado de reducir al silencio. El poeta lo personifica después de que la ciencia haya agotado la emoción comunicativa de donde procede el mundo. Pues en sentido propio, el «alma», la nuestra, aquella de la que nos hablan la religión y la metafísica, apta para el conocimiento o destinada a la salvación, es completamente diferente por vocación. Es una misma corriente de intencionalidad lo que se expande, efectivamente, en la pintura letrada a través de todos los seres (el reino común de los «diez mil seres», *wan wu*): pues lo que tiende hacia, *in-tentio*, tanto en mí como en el mundo, es la incitación del mismo hálito-energía mas o menos depurado y del cual toda actualidad visible, todo cuerpo, toda forma es un agregado. Se pinte lo que se pinte, sostiene Shitao al inicio de su tratado (capítulo 1), pai-

sajes, personajes, animales, vegetación, edificios, «deben aprehenderse las formas y se pone en juego la tensión», «se escribe la vida y se sondea la intencionalidad», el *yi*. Ello significa que el sentido-intencionalidad resulta inseparable de toda manifestación de vida, igual que es siempre necesaria la tensión a través de la forma para desplegarla y hacerla existir; si bien sucede que en los tratados técnicos ambos aparecen separados, los teóricos siempre se han preocupado por subrayar su unidad fundamental. Cuando, en nuestros días, se pintan legumbres o frutas, flores o plantas, sostiene Fang Xun (p. 85), si a merced de la mano se colocan manchas de tinta, se denomina *yi*, sentido-intencionalidad (emocionalidad), *xie yi* (y no ya como se suele traducir «representar la idea», lo cual es literalmente falso y carece de sentido aquí); mientras que si, de un trazo preciso de pincel, se trazan los contornos y se expanden los colores, a ello se le denominará «escribir lo viviente» (*xie sheng*).⁹ Ello supone que «intencionalidad» significa que se actúa según el movimiento de la intencionalidad, y «viviente», que es imitando lo viviente como se crea «una semejanza con las cosas»: así, la diferencia entre lo subjetivo y lo objetivo se habría consumado y, con ello, lógicamente, el inicio de una teoría de la imitación aparecería también. Pero, precisamente, ese teórico renuncia de inmediato a comprometerse en esa vía y corrige su posición: «entonces es al no darse cuenta, cuando los Antiguos escribían lo viviente», y ello significa «escribir el *yi* viviente de las cosas sin que haya dos formulaciones posibles»; pues, a pesar de la diferencia de técnicas, «tan sólo hay una lógica en el seno de las cosas», el *yi* y la expresión de lo viviente se confunden en ella.

Cao Buxing ejecutó un día un punto de tinta que se parecía a una mosca, y un príncipe, al pasar por delante, creyó que era una mosca auténtica e hizo el gesto de cazarla. Ahora bien, ¿cómo fue ello posible, se pregunta a continuación el mismo crítico (*ibid.*), cuando las alas y las

patas, y el resto de los detalles del cuerpo, se encontraban forzosamente descuidados? Respuesta: «había en ello *yi*, y eso es todo».* De lo que se trata en lo que se refiere al *yi* logrado es de asegurar una fisonomía viviente y, por tanto, pintar suficientemente; lo que expresa el pintor a través de la forma es el fenómeno de la *trans*-formación de la vida —no habría en definitiva ningún otro objeto posible para la pintura—. Ésta, en su principio mismo, como no cesa de explorarla el pintor chino, se aparta constantemente de su clausura, *de*-termina todo trazado, *des*-hace toda objetivación.

* «Se cuenta que Giotto, durante su juventud, pintó un día una mosca sobre la nariz de una figura comenzada por Cimabue de un modo tan asombroso que dicho maestro, al retomar su trabajo, intentó varias veces cazarla con la mano antes de percatarse de su error.»

Esta anécdota con la que Vasari culmina la vida de Giotto coincide perfectamente con la de Fang Xun. Pero, al conducir la anécdota hacia el sentido de la ilusión (el «error»), Vasari se queda ahí; no ve en ello un o, mejor, *el*/principio esclarecedor de la pintura.

XV

IMAGEN – FENÓMENO: PINTAR LA TRANSFORMACIÓN, LA VIDA

1. El que la tradición china no la someta a debate, e incluso que ni siquiera se le haya ocurrido pensarla, supone en realidad un alegato a favor de la radicalidad misma del hecho. Es porque, efectivamente, la tradición china no se encontraba, siempre que permaneciera en su marco nativo, con nada que hiciera sospechar la existencia de esa connivencia o que permitiera siquiera percibirla. El hecho de que no se encuentre ningún texto, entre las Artes de pintar, que se detenga en ello —puesto que esa no-separación se deja trasladar a ellos como una evidencia—, bastaría para advertirnos que podríamos por fin encontrar en ello —en lo que no se deja interrogar, por lo que nunca se pasa más que por encima— lo que orientó de forma más fundamental, por hábito, el pensamiento chino de la pintura. Dicho de otro modo, ha llegado el momento de afrontar lo que no he dejado de manifestar hasta ahora más que entre paréntesis: el mismo término chino *xiang*^a significa a la vez imagen y fenómeno (ahora bien, no es tanto el hecho semántico en sí lo que cuenta aquí como la posibilidad que éste autoriza). Desde el comienzo de esta reflexión, he perseguido sus efectos: que lo que nosotros consideramos como un defecto de distinción lógica («nosotros»: el nosotros occidental pero que deviene mundial)

pueda mostrarse también como la clave de otra inteligibilidad. El hecho de que el pensamiento chino no disocie originalmente la imagen y el fenómeno, esto es, que no separe enteramente el hecho de advenir (en tanto que fenómeno) del de reproducir (en tanto que imagen), en definitiva, que no disgregue un plano de la imitación para duplicar el del ser o el del objeto (*dui-xiang*:^b el *xiang* «de enfrente», el del «cara a cara», es el neologismo que servirá para traducir en chino moderno la noción de «objeto», importada de Occidente), basta para cortar de raíz con una concepción mimética de la imagen que, como tal, bloquea en China el desarrollo de una teoría de la representación. Desde el punto de vista de los procesos que le son propios, no se tratará siempre, bajo un aspecto u otro, fenoménico-imaginico, más que de formaciones en surgimiento en el seno de lo visible: una imagen debe a su poder de emoción y de incitación —a título de fenómeno— su capacidad de existencia efectiva; y todos los fenómenos que se forman e integran en el seno del mundo contienen, a su vez, otras tantas imágenes interiores, matriciales, diagramáticas y programáticas, que conducen a su actualización (como las figuras de la inmanencia —hexagramas y trigramas— que desarrolla el *Clásico del cambio*). Tal y como de hecho recuerdan emblemáticamente las reconstrucciones genealógicas en las que se inspiran esas Artes de pintar, el poder figurador activo en el propio universo proporciona a la humanidad las primeras figuras y los primeros trazos, contenidos en los elementos del mundo natural y que corresponde a los Sabios explotar y explicitar a continuación en imágenes.

Ese antiguo *Clásico del cambio* que, por medio de esos dos trazos que componen las figuras, las más simples (entero y quebrado, continuo y discontinuo: — y - -), se sitúa en el origen tanto de la pintura como de la escritura, nos conduce, en efecto, a la articulación de los planos de lo natural-sobrenatural (considerados indistintos) y de lo

humano. Por consiguiente, nos hace retroceder a las condiciones de posibilidad de semejante no-separación de la imagen y del fenómeno. Y es que ese mismo término *xiang* designa las figuras de los astros que aparecen en el cielo —«fenómenos» en el sentido griego— y responde así a las formas (*xiang*) que se actualizan y se vuelven opacas en la tierra. En un segundo momento, de acuerdo con la jerarquía de esas instancias, significa más abstractamente la fase, más inicial y estructural, aún no explicitada del todo, de la *configuración* (el Cielo) y que precede a ese título, más material y conformado, de la *concreción* (la Tierra). Al mismo tiempo, en el mismo texto («Xici» o «Gran comentario») y sin solución de continuidad, ese término es también el que designa las imágenes diagramáticas —trigramas y hexagramas— que el Sabio traza combinando sus trazos para encarnar la coherencia de los fenómenos evolutivos que, múltiples como son (los «diez mil *xiang*», *wan xiang*), constituyen la complejidad de las situaciones que se encadenan en el mundo: por medio de esas figuras que integran los factores y de las que derivan los vectores, el Sabio es a la vez capaz de captar su similitud y de promover su eficacia.

Por decisión metafísica (y dependencia ontológica) que la pintura moderna ha invertido al fin, la «imagen» ha desviado —inicialmente— nuestro espíritu hacia la idea de un desdoblamiento, el de la reproducción, de la repetición o de la representación, ya sean concretas o mentales —la imagen es al comienzo reflejo, *eidolon*—. Pero, por poco que revivamos su sentido, comenzamos a ver en la «figura» la lógica de semejante no-disociación, ya que hablamos tanto de la figura de la luna, o de las diversas figuras que afectan a los cristales, como de las figuras de un cuadro. Se dice que un asunto adquiere una figura tanto como ese pintor figura un árbol o una roca (*xiang*, en chino, es verbal tanto como nominal). Aún se comprende de un modo más distinto en el terreno de los lineamientos,

ya que ese ámbito responde precisamente al término *xiang* en la medida en que expresa las primeras líneas de una cosa-situación en desarrollo y que, en cuanto tales, constituyen sus rasgos elementales y característicos, aún no explicitados del todo, ya sea en su porte o en su aspecto; y, por ende, muestran igualmente una lógica de engendramiento tanto si se trata de la imagen reproducida o de su objeto. Lineamientos de un rostro, de un paisaje o de un dibujo: por el hecho de que no hace sino acceder a lo visible, se encuentra tan sólo esbozado, en transición de lo informe a lo formado, y consiste aún plenamente en el movimiento de su génesis —cabe recordar en este punto lo no-culminado que promulga el *Laozi*—, con lo que se podrá distinguir ya lo que sería el factor resultante de semejanza del vector fecundo de advenimiento.

Volvamos a prestar atención al modo en que, para comenzar a enseñar el arte de pintar, el viejo Maestro del Desfiladero del Tambor de Piedra decide retomar esa indisociabilidad, comprendida en el término *xiang*, de la imagen y del fenómeno (Jing Hao, p. 251). Al neófito que cree que basta con la «semejanza» para alcanzar la «verdad», el anciano le recuerda que es preciso antes considerar plenamente los «fenómenos» (*xiang*) de los seres y de las cosas para alcanzar a la vez la «flor» (de la semejanza exterior) y el «fruto» (constituido por el hálito-energía). De lo contrario, superficial como es, la semejanza consistirá en que se ha alcanzado la forma material pero abandonando el hálito-energía que la atraviesa y la hace vibrar («vibrar» aquí no debe comprenderse en un sentido metafórico, más o menos poético, sino como lo que expresa el fenómeno vibratorio de la realidad). Si ese hálito-energía no es transmitido más que en el nivel de la manifestación exterior, y se pierde en lo que concierne a la fenomenalidad misma de la imagen, nos encontramos, tal y como hemos podido comprobar, ante la «muerte de la imagen» —*xiang*— como de su fenómeno.^c La imagen, se insiste en

ese texto, es al mismo tiempo manifestación exterior, que como tal apela a la semejanza, y fenómeno interior que, como cualquier fenómeno, encarna un fenómeno de existencia. Tan sólo puede llegar a ser plenamente ella misma —en «vida»— cuando, lejos de ser suprimida del orden mundano de los fenómenos, permanece habitada por ese mismo flujo de reactividad que, en su curso, no cesa de hacer advenir una y otra vez: por medio de ese hálito-energía que logra que emane continuamente la imagen del mismo modo que hace que respire de manera sostenida el mundo; que atraviesa los trazos de la pintura del mismo modo que recorre las vetas de la montaña o las arterias del cuerpo humano; que logra la cooperación entre la fluidez de la tinta y la punta del pincel así como entre la montaña y el agua en el seno del paisaje, y pone en funcionamiento hasta en la más nimia figuración, al modo de los dos factores de todo proceso, a la vez la expansión de lo *yang* y la concreción de lo *yin*, el poder de iniciativa y de animación de lo uno y la capacidad de recepción y de actualización de lo otro. A semejanza del gran proceso de las cosas que no cesan de alternar entre lo patente y lo latente, lo claro y lo velado, es como el pincel que forma la imagen-fenómeno «toma» y «devuelve», pinta de lleno y lo deja evasivo; como la imagen de la pintura, cuando es «verdadera», varía también de un modo fundamental entre vacío y plenitud, entre aparición-desaparición, emergencia-inmergencia, manifestación y retiro.

Sabiendo que el *yi*, la corriente de emoción y de intencionalidad que no cesa de atravesar y de incitar el mundo, es de naturaleza fenoménica y moviliza toda existencia (y, por ende, que no es ya más subjetivo que objetivo; cf. *C. K.*, p. 287), se comprende fácilmente que no haya imagen verdadera, *xiang*, en especial en tanto que paisaje, más que cuando, al permanecer conectada con ese hálito-energía, al dejar pasar el *yi*, se encuentra atravesada y conducida por éste; que, en lugar de que la ima-

gen se contente con ser descriptiva reproduciendo los rasgos exteriores de la escena o del motivo, vehicula siempre, en su fondo, ese flujo incitativo y sea así una «imagen de *yi*», *yi xiang*:^d imagen, no ya de una realidad cosificada en una forma, sino del impulso que la hace advenir; y que no consiste únicamente en el querer-decir del hombre sino también en la tensión y propensión de las cosas. El Sabio establece las imágenes para expresar completamente el *yi*, se lee en el *Clásico del cambio* («Xici», A, § 12), es decir, que la imagen carece de contenido efectivo, de tenor vital, salvo cuando, bajos sus trazos tangibles, expresa una aspiración invisible. Incluso si se desea pintar nubes, y aunque éstas se encuentren «encadenadas o concentradas, amontonadas o dispersadas», es preciso obtener un movimiento de fluidez y de no-obstrucción en ellas de suerte que, en su aspecto «ligero y desenvuelto», alberguen una imagen fenoménica (*xiang*), cuya tensión-intencionalidad (*yi*) sea la de «querer volar» (Tang Zhiqi, *C. K.*, p. 120). Del mismo modo, si se pinta la lluvia, es preciso lograr que los árboles se hundan tras la pantalla de nubes y que «contengan en ellos la bruma y el viento, sin que existan ya ni el cielo ni la tierra», es decir, obtener en ese empapamiento generalizado una imagen cuya tensión-intencionalidad, *yi*, consista en «querer gotear». Lejos de pretender exponer cierta personificación de la naturaleza, como ha sido el caso (y para reactivar las cosas) de nuestra retórica (al prestarle, de forma más o menos teatral, la figura de un Yo-sujeto), ese impulso exterior expresa la capacidad misma de advenimiento y de despliegue mediante tensión-aspiración que opera en todo fenómeno; dicho de otro modo, es ese flujo incitativo lo que hace que sea la imagen, en el límite de lo visible y que surge de lo invisible, aquello hacia lo que es preciso remontar, ya se trate de lluvia o de nubes, en lugar de procurar describirlo y representarlo. Si se quiere pintar el paso del viento en el seno del paisaje, prosigue ese teóri-

co, será preciso evitar la tentación de caracterizarlo exteriormente —pintorescamente— haciendo que todas las ramas se inclinen del mismo lado, pues, aunque se llegue a figurar rocas empujadas por el viento, no se obtendrá en ningún caso el fenómeno de incitación y de estremecimiento propio del viento, no se experimentará el soplido del viento. Para hacerlo, es necesario que la imagen contenga interiormente una suerte de tensión que la recorra y la oriente intencionalmente (*yz*) —y reactivamente respecto de ese viento invisible—, la «imposibilidad de hacerle frente y de oponerle resistencia»; o, si se quiere obtener una opacidad en las nubes, no se logrará ennegreciendo la imagen sino, más bien, jugando con una tinta pálida, haciendo que aparezca un poco de claridad en las inmediaciones (para dar cuenta de su carácter evolutivo): no ya proyectando la tinta con fuerza para cubrir y velar el paisaje, y describir así esa oscuridad, sino poniendo en funcionamiento la capacidad propia de la tinta —en su fenomenalidad de cuerpo líquido que entra en contacto con la seda o el papel— de expandirse de manera difusa y de empaparse.

2. Si hay un descubrimiento del que se vale Alberti, y que contiene en sí la ambición de su pintura, prefigurando simbólicamente la constitución de la «naturaleza» en la modernidad, es desde luego el del velo intersector cuyo dispositivo inventado pretende inmovilizar y descomponer el objeto (que se va a pintar). Al tensar sobre un marco un velo de hilo muy fino, tejido de manera floja y dividido por medio de hilos más espesos en cierto número de bandas rectangulares, se sitúa ese marco entre nuestro ojo, en el vértice de la pirámide visual, y el objeto que se va a representar de manera que, tras haber anotado las referencias sobre el velo, es posible reencontrar siempre ese objeto exponiéndolo desde un ángulo determinado, en la misma posición, y a una distancia igual que

en mi visión. Al mantener «una cosa siempre idéntica a la mirada», el mérito de ese velo intersector consistirá en aislar y sujetar el objeto, consignarlo en su presencia, así como determinarlo en su esencia, sometiéndolo a la fijeza del punto de vista.¹ Es cierto que la más mínima diferencia en la disposición fijada anularía las medidas, emborronaría los contornos y las sombras; pues, tal y como demuestra fácilmente Alberti, resulta del todo imposible, técnicamente en primer lugar, reproducir exactamente una cosa por medio de la pintura si no conserva constantemente las mismas caras sino que se modifica bajo la mirada (por el contrario, las cosas que se han pintado conservando siempre esas mismas caras, «igualarán más fácilmente su modelo que las cosas esculpidas»). Por tanto, nada debe moverse, ni el perceptor ni lo percibido, para que mi mirada pueda rehacer infaliblemente el mismo trayecto sin riesgo de desviarse, para que se pueda despedazar minuciosamente la cosa con el fin de trasladar el objeto. Y es que, además de ese mérito de bloquear y fijar definitivamente lo viviente en sus redes, ese velo intersector posee la ventaja de conducirnos a una disección metódica. Al cuadricular lo visible, permite una descomposición analítica del objeto mediante asignación de sus partes respectivas en tantos otros lugares precisos que permiten una mejor identificación: veo, aislado en tal banda, la frente; aislado en la siguiente, la nariz; en la de al lado, la mejilla, etcétera. Pero ¿qué hacer en el caso de que queden zonas de transición en que la modificación apenas resulte perceptible, como en las sienes, en las convexidades débilmente esbozadas donde se mezclan indistintamente la sombra y la luz? Para eliminar en ellas cualquier atisbo de imprecisión y toda aproximación, se llegará a dividir esas formas esféricas en rectángulos minúsculos como si hubiera tantas otras superficies reuni-

1. L. B. Alberti, *De la pintura*, II, § 32.

das; y, en la variación misma de esas superficies, se marcará con una línea la mitad del intervalo con el fin de repartir más distintamente la sombra y la luz, de separar más radicalmente, hasta en la más mínima parcela del objeto, el día y la noche, fijados en ese instante en su curso y desafiando la eternidad.

Pero ¿se podrá calibrar suficientemente, a menos que lo confrontemos con su ausencia en China, que esclarece su condición de imposibilidad, lo que ha habido, en el fondo, de inaudito y de inventivo, en todo caso de obstinado, y que forma la razón europea —y de la cual la trayectoria del pintor no es en definitiva más que un signo revelador—, por querer salir así y encumbrar fuera del curso indiferenciante de las cosas, para edificarlo en su esencia, un objeto unitario y distinto por sus propiedades, auto-consistente tanto como auto-suficiente (en su relación forma-materia), enteramente desligado de la mirada perceptiva y siempre idéntico a sí mismo, a la vez estable y definitivo? La ciencia física, durante la modernidad, sacó provecho de ello para constituir la «naturaleza». Es lógico, en cambio, que, en el pensamiento chino, al no haber apostado por el Ser y no haber concebido ninguna realidad ajena a la mutación (su primer «libro», y que sigue siendo su libro de fondo, es el *Clásico del cambio*), al no haber escindido un sujeto autónomo que se arrogue toda la iniciativa y ordene soberanamente el mundo bajo su punto de vista, sea la «modificación» (*bian*),^e difusa y progresiva, y como tal constantemente abierta al Fondo indiferenciado, lo que el pintor letrado escoge pintar; emergiendo-sumergiéndose, entre el hay y el no-hay, el mundo no se deja separar, bajo la incitación que la tensa continuamente y la renueva, en estados —poses, planos, superficies, objetos—. En ese mundo sin Dios («ese objeto eterno, es Dios», sostiene Bossuet), incluso el mundo de las potencias invisibles se encuentra en mutación continua: al «explorar» las zonas «de lo sutil y lo latente», la pintura, pro-

clama a modo de preámbulo la primera historia china de ese arte, «explora las modificaciones de los espíritus»,^f es decir, en el caso de que se decida leer más abstractamente la expresión, el Fondo de eficiencia invisible —en lugar de ser un orden estable— se encuentra en constante renovación (Zhang Yanyuan, p. 1); así, cuando se pintan paisajes, «advienen por sí mismos» bajo el pincel «disposiciones-configuraciones que se modifican»^g (Su Dongpo, *L. W. Y.*, p. 215); y ésa es la razón de que la pintura de paisaje, más libre para hacer evolucionar y metamorfosear las formas, ya sean montañas o aguas, se convierta en el género privilegiado (*ibid.*, p. 214).

De acuerdo con lo que Su Dongpo sostiene, el agua se pintará no ya contentándose con hacer que su flujo ondule, sino sumergiéndola en torrentes y alzándola en olas inmensas, ejecutando giros y desvíos entre las paredes rocosas y dándoles forma continuamente en función de las cosas, es decir que, tal y como se insiste, no se pintará más que «yendo hasta el final» y «desplegando completamente» las «modificaciones del agua» (*L. W. Y.*, p. 188). Pintar una cosa será no ya fijar sus cualidades sino, antes bien, atravesar todas sus modificaciones como si fueran recursos, explotando a fondo su variedad (lo real se aprehende entonces en términos no ya de ser y de propiedades, sino de *fondo* y de *capacidades*). Si, en su ambición por representar (objetos), el pintor europeo se enfrenta a lo irrepresentable (lo sublime de la tempestad desborda el objeto, en Poussin o en Kant), el pintor chino por su parte, sostiene Shitao, se mide en la dimensión de lo «insondable», la de esas modificaciones sin fin al frente de las cuales se encuentran la montaña y el agua y que conforman el paisaje (capítulo 8). Tal y como sostiene con el fin de recapitular la vocación de la pintura (capítulo 3), como si quisiera despojarla de todo propósito ontológico, la pintura «es la gran regla de la modificación que garantiza la continuación del mundo»;^h es a la vez «la flor y la quin-

taesencia de las formas en tensión del paisaje», «el foco donde todas las cosas se funden y se crean incesantemente, del fondo del pasado hasta el presente», o «el flujo de las energías que varían alternativamente su régimen, lo *yin* y lo *yang*».

Esa *modificación continua* que el pintor chino pinta, ¿se confunde con la variedad? ¿Es aquella que introduce el pintor europeo en su pintura a semejanza de Dios creando, para embellecer su Paraíso terrestre, la variedad del mundo? Ya se trate de cuerpos o de colores, la *varietas* que recomiendan los Humanistas para compensar la abundancia oratoria es un principio retórico de composición que viene a enriquecer la descripción, diversificando sistemáticamente los modos de presencia y de afecto y volviendo así más convincente el sentido común de la narración: no es pensada de acuerdo con la lógica de un desarrollo procesivo; mientras que, como nos dicen los chinos, es la propia «modificación» la que al introducir continuamente la alteridad, conforme a lo trazado (como entre el vacío y lo pleno, lo pálido y lo oscuro, etcétera), puede asegurar la «continuación» (*tong*),ⁱ por renovación, evitando el agotamiento de la forma y del trazo. Antes que prolongarse en un trazado muerto, éstos reviven por alternancia.

Desde otra óptica, «modificar» no es sin embargo «crear», como se ha traducido con demasiada frecuencia, en especial en el *Shitao*, interpretando de una manera occidental el término² (crear, con la sombra de la inspiración y la fascinación por lo *ex-nihilo* como telón de fondo, es el mito europeo compensador de la *mímesis*). En efecto, el *Shitao* divide la capacidad de pintar según dos categorías: por un lado, está el primer y simple trazo tal y como, surgido de un solo impulso y aún no diversificado, nos ha sido dado por el Cielo-naturaleza (el «gran» Fondo de inma-

2. Cf. Pierre Ryckmans, *Shitao, Les Propos sur la peinture...*, op. cit., pp. 76, 117, 126.

nencia); y, por otro lado, la «modificación» indefinida de ese trazo que es en lo que consiste el despliegue de la pintura. Pintar, en China, no será por tanto dotarse a sí mismo de un poder demiúrgico situándose como «amo de las formas de las cosas y Señor todopoderoso» (Leonardo),³ sino explotar sin descanso los recursos implicados en ese trazo único, en tanto que fondo común, con el que ha sido dotado el hombre y del que extrae el resto, ese primer trazo que contiene en su perfección todos los trazos posibles. El que sea finalmente la operación de «modificar» lo que define de la manera más rigurosa la actividad del pintor, del mismo modo que el curso del mundo consiste también en una modificación sin fin, da cuenta igualmente de todos esos hechos que hasta ahora habían permanecido dispersos: que la muñeca, antes que la mano, sea la articulación decisiva puesto que gobierna la impulsión de la variación; o que los teóricos de la pintura no se hayan cansado de recomendar que el «curso» del pincel no se deje obstruir jamás sino que continúe evolucionando conducido por la alternancia a semejanza del gran *continuum* de existencia que se renueva indefinidamente de un polo al otro, día y noche, invierno y verano; incluso que los pintores hayan soñado con que su pintura se desarrolle dinámicamente de una sola pincelada, como el cuerpo ondulante del dragón, cuyo repliegue conduce por sí mismo al despliegue (Zhang Yanyuan, p. 23; Guo Ruoxu, p. 34). En definitiva, de este modo se explica que «pintar», en chino, haya podido ser glosado por su homónimo, *hua*: «transformar». ¡ «Modificación-transformación» es el binomio que expresa el proceso continuo del mundo así como el de la pintura —y ello, en caso de esto último, no sólo es cierto en lo que se refiere a su ejecución pues, tal y como se nos dice, la pintura, una vez acabada, se percibe todavía como un dispositivo global de/en transformación^k (Fang Xun, p. 29; cf. *supra*, p. 285).

3. Leonardo da Vinci, *Tratado sobre la pintura*, § 9.

3. A pesar de aumentar la distancia de esas posibilidades respectivas y de seguir por los caminos más remotos, un pensamiento que en China se desinteresó muy pronto por la representación, porque se guardaba de radicalizar esos dos cortes orgánicos de nuestro espíritu tal como se corresponden: sujeto/objeto e imagen/fenómeno, de los que precisamente nuestra modernidad ha tratado tan violentamente de deshacerse tras haber explotado su fecundidad hasta el extremo, no se dejaba, a decir verdad, de acumular contra sí la cuestión, por cuanto lo que está en juego es la esencia de la pintura. La cuestión se vuelve hacia nosotros de una manera brutal en su legitimidad: ¿qué es lo que, a través de esas historias paralelas, y más allá de una plana correspondencia categorial, puede conferir sentido genéricamente a la pintura? ¿Qué se alcanza en la punzada tan destrabada del tallo de bambú, así como en el rostro encarnado tan vivaz de la Madona? Ya sea que lo trazado se vacía bajo el impulso destrabado del pincel y respira, o ya sea que el henchimiento de la pincelada aspira infinitamente a representar hasta la vellosidad de la carne y volverla así eterna, ¿qué pretende pintar la pintura? Cabe preguntarse incluso: ¿es posible hablar de *la* pintura? ¿A qué no renunciaría con tal de procurar un complemento de objeto al verbo pintar y que, arrinconándola en sus parapetos, acabaría por ordenar su nombramiento, él, el Pintor —proceda de donde proceda y pinte lo que pinte: rostros, nubes, un caldero cerca de una pipa, agua, un paisaje (o rectángulos, o emulsiones, o «nada»...)—, de lo que a través de ellos, cuando no es en ellos mismos, pinta efectivamente y evita con toda certeza invocar lo «visible»? Pues sabe que su trabajo, desde el momento en que gana en profundidad, consiste en hacer que aparezca lo invisible: la dimensión de los sentimientos, del «alma», de lo «espiritual» o del «hálito-energía», o la transición continua de la existencia y su lenta incrustación en las cosas; y no lo «real», ese término nada vale, ya que es algo demasiado

contradictorio y polémico; ¿es preciso situarlo entre lo «espiritual» o en la «materia», de acuerdo con unos términos que, modestamente, ya no parecen los nuestros, en la densidad de los cuerpos, o en la irisación de la luz, o en el aspecto del rostro, en...? No es lo «verdadero», pues dicho término sigue siendo incurablemente equívoco: desde luego, existe lo verdadero mediante adecuación, es decir, en este caso por semejanza, pero Braque sostiene también que sus peces son verdaderos (para Jing Hao, lo «verdadero» es aquello que contiene hálito-energía); ni tampoco lo «bello», pues a pesar de la pretensión proyectada no puede ser, como mucho, más que un efecto que resulta de la pintura. *Lo que* pinta la pintura, el pintor chino no podrá designarlo, por su parte, más que por medio de ese término último, que no remite a nada ni es dependiente de ningún otro, y que se revela como el fondo de todo lo inobjetable más allá de lo cual ya no es posible remontar, y sobre lo que —sobre lo cual solamente— nosotros, en tanto que seres vivos, permanecemos absolutamente sin distancia; lo expresará simplemente, por medio de una sola palabra en chino (*sheng*): «nacer» — «formarse» — «estar en vida».

«Vida» es entonces lo que no se deduce, lo que ni siquiera se concibe, lo que, en tanto que fenómeno, no pueden aprehender ni las palabras ni los sonidos —ni la literatura ni la música, pues la literatura se encuentra excesivamente dirigida hacia el sentido (cuando la vida fenoménicamente carece de sentido) y la música está enteramente consagrada a captar ritmos íntimos-invisibles (cuando la vida es aquello que, de lo invisible, no cesa de actualizarse y de extenderse en lo visible)—: vida significa aquello que pasa a través de esa diversidad individualizada que se expande y que, al provocar continuamente que reaccione y armonice con lo interior, al *trans*-formarla, la mantiene en vida. El pintor (chino) parte en busca de esa organicidad de lo orgánico (cf. la noción de *li*)¹ y su pintura se aprecia en función de su

capacidad para hacer que, entre esas hojas de bambú, o en esa estructura de la roca, se exprese *la* vida, decantando el impulso que la mueve y comenzando a estar de nuevo, por medio de esa fluidez reencontrada, disponible y des-especificada. De suerte que, al englobar esas configuraciones, conducidas por su modificación en curso, nuestra propia vitalidad se expanda, se propague, se desobstruya y se regule a la vez.

La continuidad y el consenso a este respecto resultan sorprendentes. Como si China, tan segura de su posición, no hubiera querido probar otra y se hubiera cerrado a la inquietud. Como si la vocación de la pintura consistiera en sí misma en liberar de la inquietud. Y es que, con la fuerza de variación infatigable que le es propia, y puesto que, para ellos, no existe nada exterior al Cielo-naturaleza de manera que la inmanencia de la vida es el mayor de los misterios —o, mejor, el único—, los Letrados chinos no dejan de regresar una y otra vez a la fuente. El primer principio de la pintura, que concierne a la resonancia del hábito-energía, desligado del resto y retirado en lo indecible, es el de lo «viviente y moviente»,^m es decir, tal y como se glosa, el de una vitalidad que se despliega y se renueva sin agotarse jamás (Tang Zhiqi, *C. K.*, p. 114); el manejo del pincel, sostiene con frecuencia Shitao, tiene la tarea de lograr atraer la vida. En definitiva, el efecto de la semejanza (resonancia) espiritual, que trasciende la semejanza formal, es propiamente «la vida» (Qi Baishi, p. 52). Si se precisa que es el *yi* lo que escribe la pintura es precisamente para valorar mejor, de un modo menos descriptivo y más interior, la corriente de emoción y de intencionalidad que atraviesa a los seres y las cosas incitándolas-animándolas: al seguir las vetas de la montaña como las arterias del cuerpo humano se percibe, al ritmo de lo *yin* y de lo *yang*, la pulsación cósmica. No es posible decir más, concebirlo mejor o remontar más lejos: todo el juego de polaridades, que engendran las formas por alternancia, es

lo que hace que el conjunto respire; y si la gran imagen no tiene forma es porque su fenomenalidad permanece atravesada por ese hálito-energía que des-excluye y des-atasca sin cesar, y regenera al comunicarnos.

4. En cierto modo, el primer término que nos ha servido para designar la pintura, en griego, lo expresaba ya completamente: el pintor es aquel que «traza»-«escribe» lo «viviente», es un «zô-grapho». No ya un biógrafo: desgaja el carácter de estar (fenoménicamente) en vida —zôé— de toda existencia, en lugar de comprometer la sola vida humana, aisladamente (en tanto que *bios*), hacia una promoción del sentido (tal y como lo hace la literatura). Su pintura es, correlativamente, un *zôgraphema*, un gráfico de vida. Y a propósito de ello, el propio Platón, de quien sabemos hasta qué punto la toma con la pintura, debido a que, muda, permanece cerrada a los poderes del *logos* y, sobre todo, porque en tanto que imagen se encuentra en un estado de privación ontológica en relación con el ser al que imita (es posible imitar el «ser» pero no el ser-en-vida), procura una definición que comunica con China: «Y, de hecho, los seres que alumbra la pintura pasan por seres vivos» (*Fedro*, 275d). Literalmente: «sus producciones» (*ekgona*), sean cuales sean éstas, la pintura «las instaure en tanto que vivientes»; dicho de otro modo, es, reconoce muy a su pesar Platón, el hecho mismo de que sean vueltos vivientes y no que sean semejantes lo que convierte a los seres que se pintan en objeto mismo de la pintura. En el *Crátilo* (430 d), e incluso cuando se ocupa de la imitación, Platón compara lacónicamente los «nombres» con los «vivientes», designando de esta manera a los cuadros.

No estoy en disposición de calibrar suficientemente hasta qué punto otras vías ensayadas por la pintura europea, y sobre todo la tradición que nació del icono y que inspiró en gran medida la imagen medieval, nos separan

de semejante búsqueda de lo viviente por medio de la pintura. Y es que la pintura europea constituye una aventura plural —y lo comprobamos con mayor intensidad por contraste con China— que no ha dejado de asumir nuevos riesgos, de deshacerse y de desafiar lo imposible. Sacude en sus obras toda teorización previa para circunscribirla en su destino. Constato así que tal referencia a lo viviente le ha servido periódicamente para construir su historia, por mucho que esa búsqueda haya sido planteada de un modo completamente distinto que en China, ya que al no inspirarse en el pensamiento unitario de un hálito-energía, que sin embargo encarna la noción que no ha dejado de espolear al pensamiento chino, su esfuerzo ha sido más bien el de lograr ahondar en el impulso individualizante-*in*-formante de la vida, vector de espíritu, hasta alcanzar el seno de las «tinieblas» de la materia opaca. Vasari da buena cuenta de ese único criterio del renacimiento de la pintura, surgido a partir de Cimabue y de Giotto, gracias al ingenio adquirido tras haberse desligado de los modos bizantinos y de su estilo lineal y limitado, ya sea en la delicadeza de sus telas, en la sutileza de los movimientos o en la expresividad de los rostros y las actitudes: expresa lo viviente por medio de la ilusión de la representación antes que poner en juego la polaridad en el seno de la figuración y practicar la *trans*-formación como lo hace el pintor chino. Pues, ¿qué se afirma en definitiva a propósito de la Gioconda e, incluso, qué se podrá decir siempre si no es que «sus ojos límpidos poseen el resplandor de la vida» o que su nariz, «con sus encantadoras ventanas nasales rosáceas y delicadas», es «la vida misma»? Incluso en ese caso, como en China, el discurso sobre la pintura se repite de manera asombrosa, como si alcanzara un punto último y, al encallar sobre eso que resulta inconcebible, estuviera condenada a dar vueltas sobre sí. Y es que ¿acaso es posible remontar más acá del «ser-en-vida», por el hecho de que «haya vida»? «Parecen de carne y hueso, vivientes an-

tes que hechos de color», sostiene de nuevo Vasari acerca de los personajes de Rafael⁴ —Vasari no puede concebir un elogio mayor—. Y, cuando la pintura europea, al romper con la *mimesis*, se esforzará por desvincular la pintura de la representación, será precisamente, al menos en el caso de los más grandes, para no conservar de ella más que la vida —pero desligada de su funda referencial y más interior—: no ya como rasgos, carne, aspecto, sino como tensión, reacción, corriente. ¿Creéis de verdad que me interesa representar en ese cuadro dos personajes? A partir de la emoción inicial que su visión le diera, explica Picasso, su presencia real se fue atenuando poco a poco, se fueron convirtiendo en ficción, se transformaron en problema. Se convirtieron para mí no ya en dos personajes sino en un juego de formas, de colores, en cuyo seno «se conservaba sin embargo lo esencial»: la «vibración de la vida»...⁵

Al arrojar luz sobre semejante naturaleza vibratoria del fenómeno para no concebirlo más que como un fenómeno de energía, la pintura moderna (europea) experimentó la misma revolución que la física moderna (cuántica), y ambas fueron de la mano en su descubrimiento —la filosofía piensa después; se muestran de acuerdo especialmente sobre el carácter operativo del vacío que China conoció tan tempranamente—. Asimismo, ¿cómo no se habría visto la pintura moderna —y considerando esa descomposición del objeto es como acabaría llamándose moderna— conducida a coincidir con la concepción, tan comúnmente desarrollada por el pensamiento letrado, según la cual la pintura es un proceso del mismo orden que el gran proceso del mundo? Al desembarazarse del tema clásico de la pintura sujeta a la naturaleza, o bien superán-

4. Giorgio Vasari, «Vida de Leonardo da Vinci», «Vida de Rafael»; cf. traducción francesa, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, París, Berger-Levrault, 1983, tomo V, p. 43 y p. 195.

5. Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, edición de Marie-Laure Bernadac y Androula Michael, París, Gallimard, 1998, p. 34.

dolo, pero en cualquier caso haciendo referencia a ésta, el pintor moderno revienta esa dependencia y, al liberarse de los imperativos de la imitación, incluido el ideal, concibe su obra «paralela a la naturaleza» (Cézanne), como un «equivalente» (Picasso), surgida «desde un punto de vista técnico, exactamente como naciera el cosmos» (Kandinsky); o, como dijera Braque: «Mi preocupación es antes la de unirme a la naturaleza que la de copiarla».* «Naturaleza» no es, pues, la naturaleza objetivada bajo la mirada sino *natura naturans*, el principio interno de «creación-transformación» de acuerdo con el binomio codificado en China (*zhao-hua*),ⁿ por medio del cual las formas se engendran y se renuevan, y, como dicen con frecuencia los letrados chinos, la pintura «maravilla»; o «al cabo de lo cual la pintura va» (Zhang Yanyuan, p. 14); o de la cual es «parte beneficiaria» (Mi Fu, *S. H. L.*, p. 124); o, incluso, con la cual «sumergiéndose en la modificación-transformación» se encuentra en «competición espiritual» (Li Rihua, *L. B.*, p. 756).

La verdadera originalidad (por audacia, activación, inventividad) reaparece entonces del otro lado; la extrañeza no está lejos —tan lejos (en China)— sino en la historia de nuestro espíritu. Pues, si aquello en busca de lo cual partimos es el asombro del viaje, éste resurgirá antes al retomar esos estratos conjuntamente estructurados, en pliegue, que han constituido la base histórica de la razón europea a partir de la que ha llegado a conquistar el mundo y cuya singularidad queda patente en nuestro paso por China: se ha *podido* (es decir, se ha pensado en) aislar e inmovilizar absolutamente la presencia, focalizándola y asumiéndola enteramente como asignable —en calidad de

* Picasso a Malraux: «Supongo que, siendo usted “chino”, conoce los proverbios chinos. Hay uno que proclama lo mejor que se ha dicho nunca sobre la pintura: no hay que imitar la vida, hay que trabajar como ella» (*Propos sur l'art, op. cit.*, p. 141).

Ser (o de Dios)— y separándola del flujo, y de lo confuso, en constante modificación de la «vida»; se ha podido concebir la naturaleza radicalmente desgajada de un Yo-sujeto, y constituyendo los cuerpos, incluido nuestro propio cuerpo, pero sometida de acuerdo con una leyes que responden categóricamente a los conceptos de mi espíritu; o se ha podido «plantear» el objeto, en el plano del conocimiento, como objeto de «síntesis», dotado de propiedades, sacándolo de esta manera de la indefinición de la cosa y instaurándolo bajo la mirada, unitaria y sometida a las categorías de nuestro entendimiento. Del mismo modo, el pintor (europeo), hace que pose sobre la tarima y abstrae el Desnudo para extraer de él la forma pura para que llegue a ser ideal. El reino del objeto se debe a esa audacia insólita, que se muestra tan dolorosamente en Europa, consistente en haber osado pensar el mundo, y a sí mismo en el mundo, como un negativo absoluto de la conciencia de sí. Es un gesto extremo (y heroico). Invención fascinante tanto por su efecto como por haber supuesto que el mundo había sido escrito por Dios por medio de figuras geométricas, como estimó la ciencia moderna, que como tal era completamente modelizable y que, por consiguiente, mediante las nociones matemáticas, ligadas por ecuaciones y cálculos, era posible reproducir y prever todo su comportamiento en tanto que objetos físicos.

Así, cuando Picasso se refiere explícitamente a los «chinos» y sostiene, como los letrados chinos, y como yo he planteado a modo de exergo en esta reflexión, que no hay que «imitar la vida» sino «trabajar como ella», por mucho que haya captado con su ojo prodigioso de artista una connivencia, no dice finalmente lo mismo que ellos. No puede. Incluso si los escucha citados literalmente, e incluso si sus experiencias coinciden efectivamente; el sentido emerge, del seno mismo de la referencia, profundamente distinto. Porque Picasso proclama esas palabras precisa-

mente desde los mismos estratos que pretende hacer vacilar y encima de los magníficos escombros del gran Objeto, impulsando así de nuevo al espíritu hacia más riesgo y aventura; y lo dice de ese término al que no hemos encontrado ningún equivalente en toda la reflexión china sobre la pintura —no es ni «estudiar» ni «aplicarse»— y que, producto de esos mismos estratos, es portador de toda nuestra modernidad y aumenta indefinidamente la distancia en relación con el orden extinguido para siempre de la sabiduría o de lo natural; términos caducos que, sin embargo, hacen soñar a la humanidad con esa ingenuidad perdida: para otra vez, «trabajar».

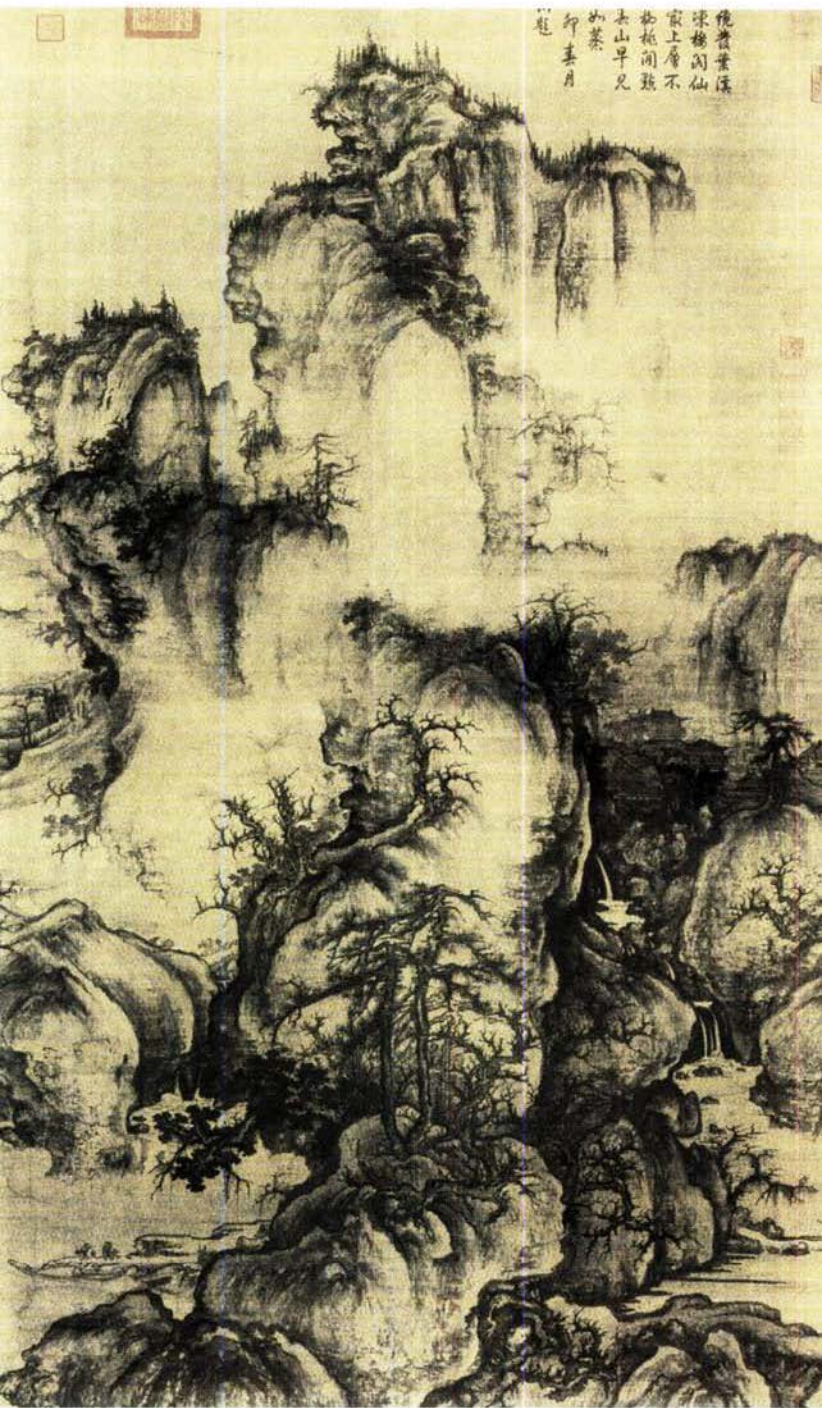
PINTURAS CHINAS

- 1 *Templo taoísta en la montaña*, atribuida a Dong Yuan (907-960), Museo del Palacio de Taipei.
- 2 *Mañana primaveral*, de Guo Xi (1020-1090), Museo del Palacio de Taipei.
- 3 Detalles de la pintura precedente.
- 4 *Colores de otoño en Quehua*, de Zhao Mengfu (1254-1322), Museo de Palacio de Taipei.
- 5 *Paisaje de sonido puro*, de Shitao (1640-1718), Museo de Shanghai.
- 6 Detalle de la pintura precedente.
- 7 *Joven cantante*, de Jin Shangyi, 1984, Exposición del Palacio de Bellas Artes de China (Pekín-Shanghai, 2000).

洞天山堂



倪瓚
宋梅溪
家上層不
如松間點
去山早見
如蒸
印
題







擊堂殊暢
昨華不手
注不曾添
斗金母臨
海兩朵天

比夏留

華不注





久貯內府已載入石
笈戊辰春東巡齊州
華西鵲蒼秀潑眼宛
回因驛致是寒相帥
心以紀其事己已嘉
餘重展追念前遊悵
惻因再成長篇去之
歲月而叙其緣起也
李鴻華



山水清音
石清音







GLOSARIO DE EXPRESIONES CHINAS

Capítulo I

- a) *Yi chu mo yu you wu jian nan zhuang*

一出沒於有無間難狀

- b) *Feng luan chu mo, yun wu xian hui*

峰峦出沒雲霧顯晦

- c) *Tian zhen* 天真

- d) *Bi bi chu chu, jie yi jie duan*

筆筆處處，皆皆截斷

- e) *Yan-ying* 掩映

- f) *Jing* 境

- g) *Xian - yin* 顯隱

- h) *Yin xian po ce* 隱顯叵測

- i) *Wang zhi wu xing, kui zhi you li*

望之無形 揆之有理

Capítulo II

- a) *Zhu liu* 主流

- b) *You xiangyin zhi yi li, wu xingyin zhi yi sheng*

有象因之以立，無形因之以生

- c) *Xiang xing shi ye, er xing zhe bi ji yu wu xing*
象形是也而形者必藉無形
- d) *Wu 無*
- e) *Ce you wei 測幽微*
- f) *Miao 妙*
- g) *Suoyi hua ze jing wei zhi ru bu ke ce yi*
所以畫則精微之入不可測矣
- h) *Yi 意*
- i) *Ming 冥*
- j) *Xiang 象*
- k) *Shou shi ze wu xing 受事則無形*
- l) *Yi hua 一畫*

Capítulo III

- a) *Qing 情*
- b) *Jing-shen 精神*
- c) *Selon qu'on lit qiong 窮 ou ying 盈*
- d) *Cun 存, wang 亡*
- e) *Mian mian ruo cun 綿綿若存*
- f) *Hu huang 惚恍*
- g) *Feng-jiao 風教; feng-jing 風景; feng-zi 風姿; feng-yi 風儀; feng-du 風度; feng-cai 風采; feng-shen 風神; feng-qing 風情; feng-yun 風韻; feng-cai 風采; feng-wei 風味;*
- h) *Qi-xiang 氣象*
- i) *Xing 形; shi 勢; qi-xiang 氣象*

Capítulo IV

- a) *Da xiang wu xing* 大象無形
- b) *Si bu xiao* 似不肖
- c) *Nai yong zhi bu ke qiong ji* 乃用之不可窮極
- d) *Hun* 渾
- e) *Ru ci shi yi shan er jian shu shi bai shan zhi xingzhuang*
如此是一山而兼數十百山之形狀

Capítulo V

- a) *De* 德
- b) *Bu wei yi xiang* 不為一象
- c) *Wan* 晚, *mian* 免
- d) *Bi cai yi er, xiang yi ying yan*
筆才一二, 像已應焉
- e) *Ci sui bi bu zhou er yi zhou ye*
此雖筆不周而意周也
- f) *Yi* 意
- g) *Qi yun* 氣韻
- h) *Shen dao xie bu dao nai jia* 神到寫不到乃佳
- i) *Er* 而
- j) *Wu wei er you wei* 無為而有為
- k) *Sheng la zhong qiu po sui zhi xiang*
生辣中求破碎之相

Capítulo VI

- a) *Shu tong* 疏通
- b) *Yi tong shen dan bi kong guo*
以通身淡筆空過
- c) *Gan bi* 乾筆
- d) *Fei bai* 飛白
- e) *Shi* 勢
- f) *Yi xu yun shi, shi zhe yi xu, tong fu jie you ling qi*
以虛運實，實者亦虛，通幅皆有靈氣
- g) *Yong* 用
- h) Selon l'expression chinoise *xu er ling* 虛而靈
- i) Cf. l'expression du *Jinsilu* compilé par Zhu Xi
(I, § 2) : *tong yue zhi* 通曰智

Capítulo VII

- a) *Si xiang xing er wu wu suo zhu yan*
四象形而物無所主焉
- b) *Wu yin sheng er xin wu suo di yan*
五音聲而心無所適焉
- c) *Xuan* 玄
- d) *Qu qi yiqi suo dao* 取其意氣所到
- e) *Qi-yun* 氣韻
- f) *Yun* 韻 *he* 和
- g) *Xing-shen* 形神
- h) *Shen ben wang duan, qi xing gan lei*
神本亡端，拙形感類

- i) Ben hu xing zhe rong ling 本乎形者融靈
- j) Qu yu 取於
- k) Selon la formule classique du Zhouyi: cang zhu yong
藏諸用
- l) Bu ji bu li 不即(羈)不離
- m) Wu wei you wei, you wei wu wei
無謂有謂, 有謂無謂
- n) Ji 迹
- o) Hen 痕
- p) Jing 精

Capítulo VIII

- a) Ni ni ; fang fang ; xiang xiang 似 ; 仿 ; 像
- b) Ni zhu qi xingrong, xiang qi wu yi
擬諸其形容, 象其物宜
- c) Shen chao 神超
- d) Ni Tai xu zhi ti 擬太虛之體
- e) Ying wu xiang xing 應物象形
- f) Yi xingsi zhi wai qiu qi hua
以形似之外求其畫
- g) Gou si 苟似
- h) Ju si da dao 俱似大道
- i) Li xing de si 離形得似
- j) Dang yi shen hui, nan ke yi xing qi qiu ye
當以神會, 難可以形器求也

Capítulo IX

- a) Shan-shui 山水; shan-chuan 山川
- b) Jie hao bu zhu xiang 皆毫不著象
- c) Hao shan-shui 好山水
- d) Zhi you er qu ling 質有而趣靈
- e) Xing 性
- f) Tian-di 天地
- g) Ziran 自然
- h) Bu ke ce 不可測
- i) Jian ling 岸靈
- j) Qing-gan 情感; qing-kuang 情況
- k) Qi 氣
- l) De 德
- m) Ren 任
- n) Zi 資

Capítulo X

- a) Ai shan-shui 愛山水
- b) Chang 常
- c) Xian 仙
- d) Yuran chu zhi 郁然出之
- e) Ben yi 本意
- f) Zhen 真
- g) Ze shanshui zhi yidu jian yi 則山水之意度見矣
- h) Ji 即

- i) Yidu 意度, yitai 意態
- j) Shi 勢, xing 形
- k) Zhen zhe qi zhi ju sheng 真者氣質俱盛

Capítulo XI

- a) Guan 觀
- b) Xing-hui 興會
- c) Qing 清
- d) Zai ji wu ju, xing wu zi zhu
在己無居, 形物自著
- e) Wu fang 無方
- f) Ren xu yang de xiong zhong kuan kuai, yi si yue shi
人須養得胸中寬快, 意思悅通
- g) Shen pan yi huo 神盤意豁
- h) Fan hua, qi yun ben hu you xin
凡畫, 氣韻本乎遊心
- i) Congrong zide 從容自得
- j) Xian 閑
- k) Jing-shen 精神
- l) Ta yan 答馬
- m) Er xu 而虛
- n) Yi ming yuan hua 意冥元化
- o) Yu duo qi zao hua 欲奪其造化
- p) Qin 勤
- q) Yu kan 饌看
- r) You dui 幽對

Capítulo XII

- a) *Hua yu shan* 畫於山 ; *hua yu shui* 畫於水
 b) *Xing* 形 ; *shi* 勢
 c) *Neng guan shanchuan zhi xingshen*
 能貫山川之形神
 d) *Shi* 勢
 e) *Sui shi qu xiang* 隨勢取象
 f) *Ji* 機
 g) *Qi-ji* 氣機
 h) *Ji-qu* 機趣
 i) *Dongjing bian-hua, jiqu wu fang*
 動靜變化，機趣與方
 j) *Dan jue yi pian huaji*
 但覺一片化機

Capítulo XIII

- a) *Bi-mo* 筆墨
 b) *Ji* 機
 c) *Xing* 形
 d) *Fu hua zhe, xing tian di wan wu zhe ye*
 夫畫者，形天地萬物者也
 e) *Hua zhi zuo* 畫之作

Capítulo XIV

- a) Hua 畫
b) Xie 寫
c) Yi hua 一畫
d) Yi bi shu 一筆書
e) Fei bai 飛白
f) Shu hua zhi miao, dang yi shen hui
書畫之妙，當以神會
g) Shi 詩
h) Xing yu wai 形於外
i) Xing 興
j) Ji 寄
k) Tian-gong 天工
l) Bi mo zhi wai 筆墨之外; yan wai 言外
m) Han yi 含意
n) Xie yi 寫意; gong bi 工筆
o) Tian yi 天意
p) Wang xing de yi 忘形得意
q) Yisi 意思
r) Qi-yun 氣韻
s) Ru shen 入神
t) You yi 有意
u) Shuai yi 率意
v) Yiqi 意氣; yizhi 意志; yixu 意緒; yiyi 意義;
yiqu 意趣; yizhi 意指; yixiang 意向; yiliao
意料; yixiang 意象; yisi 意思; yiwei 意味

- w) Zhen yi 真意
 x) Yi du 意度
 y) Xie sheng 寫生

Capítulo XV

- a) Xiang 象
 b) Dui-xiang 對象
 c) Fan qi chuan yu hua, yi yu xiang, xiang zhi si ye
 凡氣傳於華，遺於象，象之死也
 d) Yi-xiang 意象
 e) Bian 變
 f) Qiong shen bian 窮神變
 g) Hua shan shui feng lu, zi cheng bian tai
 畫山水峰麓，自成變態
 h) Fu hua, tian xia bian tong zhi da fa ye
 夫畫，天下變通之大法也
 i) Bian-tong 變通
 j) Hua 畫, hua 化
 k) Dan jue yi pian hua ji 但覺一片化機
 l) Li 理
 m) Qi yun sheng dong 氣韻生動
 n) Zao-hua 造化

Título original:
La grande image n'a pas de forme
© 2003 Éditions du Seuil

© de la traducción: 2008 Albert Galvany

© 2008 Ediciones Alpha Decay, S.A
Gran Via Carles III, 94 – 08028 Barcelona
www.alphadecay.org

Primera edición: mayo de 2008

Serie dirigida por Arnold I. Davidson y Enric Cucurella

Meritxell Anton: Corrección de primeras pruebas
Pere Trilla: Corrección de segundas pruebas

Tipografía y diseño de la serie: Norbert Denkel
Preimpresión: Fotocomposición gama, sl
Impresión: Thau, S.L

ISBN: 978-84-935863-9-3
Depósito legal: B-17.734-2008

FRANÇOIS JULLIEN, sinólogo y filósofo, es profesor en la Universidad París VII-Denis Diderot, miembro del Instituto universitario de Francia y director del Instituto de pensamiento contemporáneo. De su extensa obra, traducida en una quincena de países, Alpha Decay ha publicado con anterioridad *De la esencia o del desnudo*.

En *La gran imagen no tiene forma*, y a partir del inmenso legado de literatura crítica que la tradición letrada china consagró a la pintura, François Jullien ofrece una lúcida prospección sistemática en torno a los modos distintos de sentir, concebir y realizar el arte en China y en Europa. Sin embargo, lejos de concretarse en una simple historia comparada de las ideas estéticas, sin la pretensión de servirse de China como proyección de una exótica (y fatalmente anecdótica) alteridad radical, el proyecto de Jullien se presenta más bien como un esfuerzo por tomar conciencia de lo impensado de nuestras categorías ontológicas, estéticas y culturales con el fin de que, gracias al fértil desvío que representa el pensamiento y el arte de la China clásica, nos sea posible reflexionar acaso más allá, más acá, de esos límites casi siempre inadvertidos. En definitiva, el texto de Jullien nos invita a desenterrar concepciones arbitrariamente sepultadas recuperando formas alternativas de repensar nuestro mundo al abrirlo por fin a una nueva y fecunda inteligencia.

ALBERT GALVANY LARROUQUERE (Barcelona, 1973) se especializó en historia intelectual de la China antigua y en chino clásico en la Universidad París VII. Sinólogo y traductor, ha publicado artículos en revistas especializadas y es autor de ediciones de textos clásicos chinos como *El arte de la guerra de Sunzi* o *Comentarios al Libro de los Cambios* de Wang Bi. Además, ha traducido al castellano la obra de otros sinólogos como *La Expresividad del Cuerpo* de Shigehisa Kuriyama o *Confucio* de Jean Levi. Ha impartido docencia en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y en la actualidad es investigador postdoctoral en la sección de ciencias religiosas de la École Pratique des Hautes Études (Sorbonne).

ALPHA, BET & GIMMEL

9. DOMINIQUE DE COURCELLES,
VIAJE DE HIERBA Y DE LLUVIA

10. DOMINIQUE DE COURCELLES,
DE SOPLO Y DE ESPEJO

11. VLADIMIR JANKÉLÉVITCH,
FUENTES

12. PHILIPPE PETIT,
ALCANZAR LAS NUBES

13. FRANÇOIS JULLIEN,
LA GRAN IMAGEN NO TIENE FORMA



ALPHA, BET & GIMMEL



«A partir de la rica literatura crítica que los Letrados chinos consagraron a la pintura durante cerca de dos milenios, intento esbozar aquí un camino de acceso hacia ese inobjetivable «fondo de las cosas»

que, abandonado por la ciencia y la filosofía, se ha vuelto tan difícil de recuperar en la gran lengua europea. Pues esa literatura se propuso figurar lo insondable en el seno de lo trazado, o el Fondo a través de la Forma; pero si los Letrados chinos pudieron producirla y reflexionarla, es porque se basaron en el pensamiento de una continuidad de existencia y de su «vía» de inmanencia, que se actualiza y se disuelve: tao, el tao de los taoístas. Paralelamente, al surcar con paciencia esas antiguas Artes de pintar, nos vemos incitados a profundizar tanto sobre la distancia respecto al estatuto ontológico de la forma que se acomoda a la materia y a lo informe como a la posición lógica de la determinación, así como a la ambición, considerada estética, de la representación.»

FRANÇOIS JULLIEN

ISBN: 978-84-935863-9-3



9 788493 586393