

SELGYC

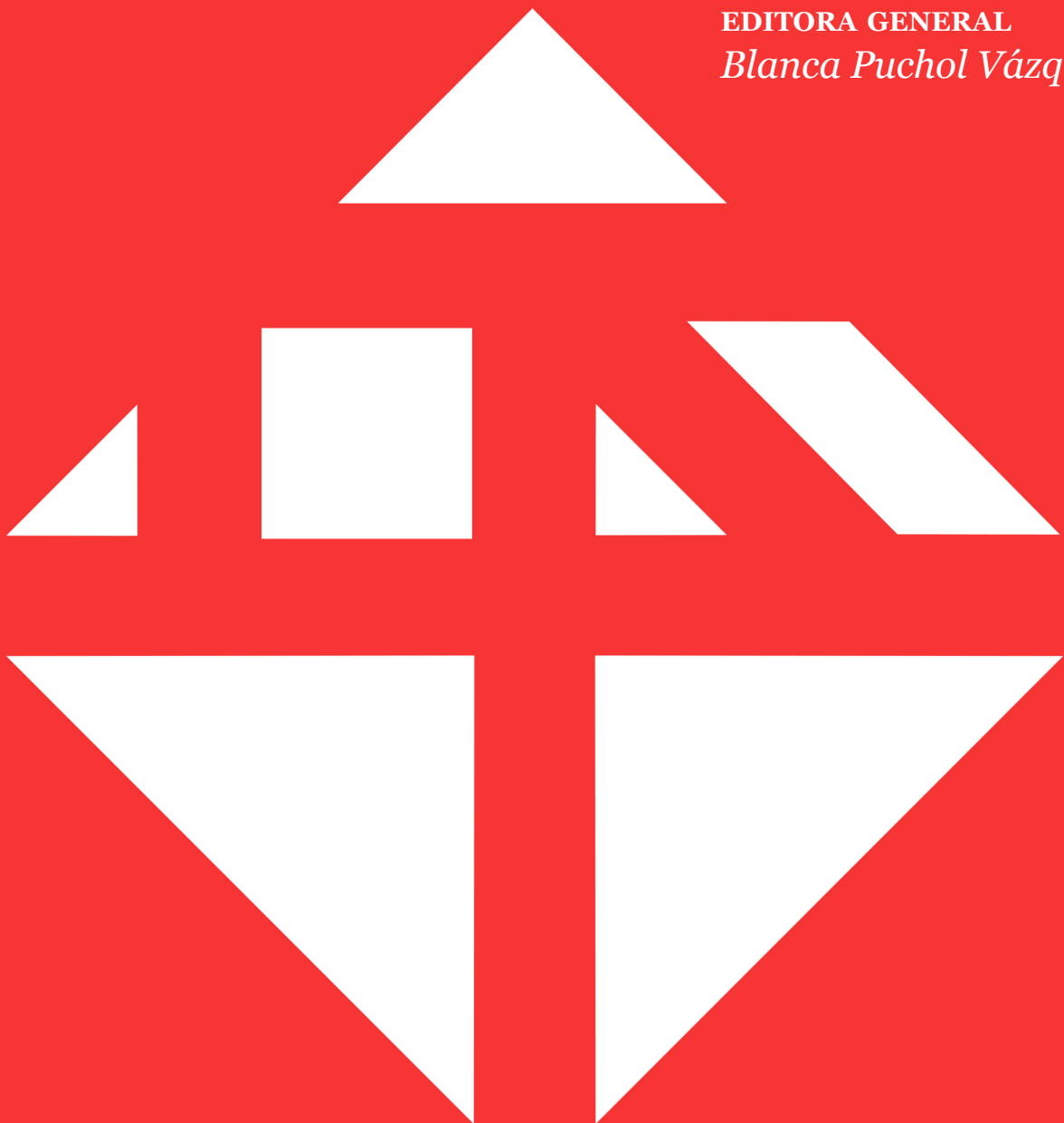
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

*Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 2)*

TEXTOS E IMÁGENES DE CHINA

EDITORA GENERAL

*Blanca Puchol Vázquez*



*Estudios de Literatura Comparada 2: 978-84-09-23801-9*

Estudios de Literatura Comparada 2 (vol. 2): Textos e imágenes de China : 978-84-09-24038-8

Publicado en Octubre de 2020

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

*Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 2)*

**TEXTOS E IMÁGENES DE CHINA**

**EDITORA GENERAL**

*Blanca Puchol Vázquez*



**SELGYC**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA



## **Índice**

RUBÉN JESÚS ALMENDROS PEÑARANDA	
<i>El adulterio femenino en Jin Ping Mei y la novela realista europea.</i>	7
ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN	
<i>Aproximación a la China de Blasco Ibáñez</i>	18
JAFET ISRAEL LARA	
<i>Ciencia ficción y fantástico en dos relatos de Xia Jia. La hibridación genérica desde una perspectiva de la teoría de los Mundos Posibles</i>	32
RONGQIAO WU	
<i>Pintura y literatura en la dinastía Qing: el tema de la pesca en dos cuadros de Shi Tao</i>	47
YANG XIAO	
<i>Del deseo sexual y de la enfermedad de amor entre Calisto y Zhang Junrui</i>	60



## *Pintura y literatura en la dinastía Qing: el tema de la pesca en dos cuadros de Shi Tao*

RONGQIAO WU

494535609@qq.com

### *Resumen*

A lo largo de la historia de la pintura china comenzaron a aparecer textos escritos que acompañaban las pinturas, lo que otorgó a esta expresión artística una estética peculiar y la hizo particularmente distinta de las pinturas occidentales. Acompañada del despertar de la conciencia de autoría, la inscripción constituyó una parte cada vez más relevante e imprescindible del arte chino. El propósito de este artículo es revelar las posibles funciones de las inscripciones a partir de la interpretación de dos cuadros de Shi Tao con el mismo tema: el de la pesca en un río. La mayoría de las inscripciones tiene un carácter literario y en la pintura china ellas y la imagen nunca son elementos aislados. Esta relación, sin duda, puede ser un excelente conducto para el descubrimiento de la relación entre la literatura y la pintura en una época y contexto concreto de China.

PALABRAS CLAVE: La inscripción, la imagen, Shi Tao, pescar.

### *Abstract*

Throughout the history of Chinese paintings, images have been closely accompanied with inscriptions which enhance the aesthetic effect for Chinese paintings, and this is what makes it different from Western paintings. With the awakening of the conscience of authorship, the inscription increased its function and became an indispensable part of Chinese art. The purpose of this study is to reveal the possible functions of the inscription based on the interpretation of two paintings by Shi Tao with the same theme: fishing in a river. Most of the inscriptions have a literary nature and in Chinese paintings both the text and the image are always dependent on each other. This relationship, undoubtedly, can be an excellent channel for the discovery of the relationship between literature and painting in certain time and context of China.

KEYWORDS: Inscription, image, Shi Tao, fishing.

### *1. Introducción a la inscripción de la pintura china*

En sus primeras fases de desarrollo, la pintura y otras artes chinas tuvieron un objetivo esencialmente moral. El arte fue, durante mucho tiempo, un instrumento para enseñar a la población religión o política (Ge Lu, 2009: 6; Zheng Wuchang, 1985: IV-V). En este mismo período la imagen constituyó la parte única de la pintura milenaria china.

Al llegar a la dinastía Tang (618 d.C.-907 d.C.), China experimentó un período económicamente próspero sin precedentes, y los poemas de esta época cosecharon un éxito incomparable. Durante esta dinastía, algunos pintores buscaron fundir la pintura con el poema, es decir, empezaron a crear una suerte de pintura poética que se consolidó en el género de la llamada “pintura de literatos”<sup>1</sup>.

Un fenómeno cultural significativo en la historia de China radica en que en el tránsito de la era Xining (熙宁年 1068 d.C.-1077 d.C.) a la era Yuanyou (元祐年 1086 d.C.-1094 d.C.)

<sup>1</sup> Para una historia más detallada de este género de pintura, véase Shou Qinze (2008), Wang Xun (1979: 60-63), Susan Bushi (1971), Shih Shouchien (2010: 53-67).

apareció un grupo de literatos entorno al gran poeta Su Shi (苏轼 1037 d.C.-1101. d.C.) que compartían ideología y valores similares (Shou Qinze, 2008: 54-55). Estos literatos organizaban tertulias o encuentros en donde discutían asuntos políticos y hacían actividades literarias cantando y bebiendo. En el prefacio de *Antología de poemas cantados en el grupo encabezado por Su Shi* (坡门酬唱集) se registran estos encuentros literarios:

La costumbre de intercambiar sus sensaciones por medio de poemas encuentra su apogeo en la era Yuanyou [...] En aquel entonces las figuras preeminentes de la sociedad provienen del grupo encabezado por la familia Su<sup>2</sup>.

Su Shi fue uno de los literatos más brillantes de la historia china. Aunque su éxito en la poesía y la prosa sobrepasan a su logro en la pintura, él cambió completamente la configuración de las actividades pictóricas de China de los siglos ulteriores. Él fue el primero que formuló el concepto de “pintura de los funcionarios eruditos” (Susan, 1971: 1; Wang Xun, 1979: 62) cuando comentó un paisaje de Song Hanjie:

Apreciar las pinturas de los funcionarios eruditos es como examinar los caballos del país, en donde se destacan la voluntad y el espíritu del caballo. Las pinturas de los pintores artesanos se concentran en muchas ocasiones solamente en la representación del látigo, piel, pelaje, pesebre o piensos, no hay ninguna manifestación de la manera de ser [de los animales]; uno no tardará en sentirse cansado después de desplegar algunos pocos metros de las pinturas de los pintores artesanos. [Considero que] las pinturas de Hanjie son las verdaderas pinturas de los funcionarios eruditos<sup>3</sup>.

Por medio de este argumento entendemos que Su Shi dividió la pintura en dos tipos: la pintura de los funcionarios eruditos<sup>4</sup>, que aboga por el espíritu interno, y la pintura de los pintores artesanos, que se atiene a lo que se ve más que a lo que se piensa (Fadón Salazar, 2006: 17-18) y que es de orden más referencial. Según las palabras del gran literato de la dinastía Song del Norte, este nuevo género de pintura busca representar un sentido adicional, así como algunas ideas sugestivas fuera de las imágenes, lo que permite que se manifiesten las emociones y los caracteres nobles de los creadores. Para poder alcanzar esta meta se requiere que los letrados tengan una formación literaria.

Otra innovación que hicieron los letrados del grupo Yuanyou consiste en que ellos empezaron a poner la inscripción de la imagen en una caligrafía bella para ayudar a explicar los sentidos sugestivos y, al mismo tiempo, embellecer la parte pictórica. Así, la literatura empezó a vincularse más con la pintura.

La historia de las inscripciones (题款) no es tan complicada como la de la pintura china, pero es una cuestión que todavía no ha llamado la atención de los estudiosos de la historia del arte de China. Muchos teóricos prefieren tratar sobre esta cuestión solo en alguna pequeña parte de sus libros. Eso implica que los estetas de la pintura china se concentran más en la interpretación de la parte pictórica que en la del texto. En realidad, el texto acompañante es

2 Shao Hao. *Antología de poemas cantados en el grupo encabezado por Su Shi*. Recopilado en *Siku Quanshu, categoría de Antologías literarias, tomo ocho* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四库全书, 集部八). El texto original es: “詩人酬唱, 盛於元祐間。[...] 一時名流悉出蘇公門下”.

3 Su Shi. *Inscripciones de Dongpo* (東坡題跋). Lu Fusheng (Comp.). En *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中国书画全集). Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993, p. 638. El texto original es: “觀士人畫, 如閱天下馬, 取其意氣所到。乃若畫工, 往往只取鞭策皮毛, 槽枥芻秣, 無一點俊發, 看數尺便倦。漢杰真士人畫也”.

4 El líder de la dinastía Ming Dong Qichang (1555 d.C.-1636 d.C.) formuló definitivamente el término “Pintura de literatos”. El concepto de Su Shi representa la primera fase de desarrollo de este género de pintura. Dado que la pintura de los literatos experimentó tres fases de desarrollo, la “pintura de los funcionarios eruditos” no es un término totalmente equivalente al de “pintura de literatos”.



una parte inseparable de la pintura china que se encarga de transmitir directa y claramente lo que no llega a expresar la imagen, complementándose con ella. También es una parte que ornamenta la parte pictórica con su contenido literario y con su caligrafía estilística.

La inscripción en chino está construida por dos caracteres: “题” y “款”. El vocablo 题 es la parte literaria, normalmente una prosa o un poema bastante refinado que está en sintonía con el tema de la imagen. El carácter 款 presenta la parte informativa, que registra el apellido, el nombre y el sobrenombre del pintor, el nombre de su estudio, taller o pabellón<sup>5</sup>, la fecha de creación de su cuadro y sus sellos<sup>6</sup>. Aparte de eso, la inscripción puede subdividirse de acuerdo con la longitud del texto. Por ejemplo, la *inscripción larga* (长款) generalmente está construida por una prosa o un poema extenso. La *inscripción corta* (短款) es un texto relativamente corto. La *inscripción pobre* (穷款) se refiere a la que no cuenta con ningún poema, prosa o fechas de creación, pero contiene el nombre y el sello del pintor. La *inscripción escondida* (隐款), en muchos casos también es una inscripción pobre, pero está ubicada dentro del mismo contenido pictórico, por lo que cuesta encontrarla. Además, según la existencia de destinatario o beneficiario, las inscripciones pueden subdividirse en *inscripción simple* (单款) e *inscripción dual* (双款). La primera, que puede ser una inscripción pobre, corta o larga, no registra un destinatario determinado, sino solo el nombre del pintor; la segunda abarca dos partes, una dedicatoria al beneficiario, que se llama *inscripción superior* (上款), y otra donde se anota el nombre del creador, que es la *inscripción inferior* (下款). En muchas ocasiones dentro de un mismo dibujo (normalmente de tamaño grande) hay varias inscripciones, porque a los pintores se les ocurría añadir y manifestar otras sensaciones e ideas después de un período.

En términos generales, antes de la dinastía Song (宋朝 960 d.C.- 1279 d.C.) los pintores no tenían la costumbre de poner inscripciones en sus pinturas, entre otras cosas porque todavía no se había despertado la conciencia de autoría. Sheng Dashi (盛大士 1771 d.C.-1836 d.C.), pintor y teórico de la dinastía Qing (1636 d.C.-1912 d.C.), afirma:

No es una carencia que los dibujos no contengan inscripción. Las pinturas de la dinastía Song no tienen inscripción, además en muchos casos incluso no tienen ningún sello (Fu Baoshi, 1934: 213)<sup>7</sup>.

Wang Wei (王维 701? d.C.-761 d.C.) infundió un nuevo aliento a la pintura china. Desde el tiempo de Wang se empezó a considerar el estado mental o la atmósfera espiritual de la pintura y a tener en cuenta el carácter literario de la pintura. De este modo, se comenzó a fundir la imagen pictórica con el texto literario, lo que significó que el contenido del dibujo obtuviera un matiz más sutil y una connotación más exuberante.

No obstante, en la dinastía Song la inscripción no fue muy popular en la mayoría de los casos. Algunos se limitaron a poner su nombre en la profundidad de un bosque, o en la espesura de las hierbas, o en un lugar oculto que fuera extremadamente difícil de notar. La mayoría de los pintores optaron por no escribir nada, como sus antepasados. Hay varias razones que explican esta situación. En primer lugar, en esta época los pintores todavía no tenían la costumbre de escribir un texto largo; en segundo lugar, muchos de ellos fueron meros dibujantes que no

5 Los artistas chinos tienen la costumbre de poner un nombre elegante con carácter literario a su casa o habitación con el fin de identificarse y embellecer las actividades literarias o pictóricas. En este caso, el taller, el estudio o el pabellón no se refieren necesariamente a un edificio, como podrían pensarlo los occidentales, sino a un nombre de referencia de su lugar de creación.

6 El sello es una parte orgánica de la imagen. Los sellos pueden dividirse en dos categorías generales: el del nombre del autor y el sello libre (闲章), que podría ser un proverbio, un verso, etc. Los pintores chinos ponen sellos para registrar la autoría y para decorar la imagen. Para una introducción más detallada sobre los sellos, véase Wu Qiuyan (1993).

7 El texto original reza: “書畫無款，非病也。宋人無款，而且無印者甚多”。(清盛大士《谿山臥游錄》)。

tenían mucha cultura literaria; finalmente, muchos de ellos no se especializaban en caligrafía. Shen Hao (沈灝, 1586 d.C.-1661 d.C) en su libro *Hua Chen* (畫塵) comentó:

La mayoría de las pinturas antes de la dinastía Yuan no cuentan con la inscripción, o la pusieron dentro de los huecos de las rocas. Ellos temían que su caligrafía descuidada dañara el contenido principal del dibujo (Fu Baoshi, 1934: 207)<sup>8</sup>.

Qian Du (錢杜, 1764 d.C-1845 d.C) en *Memoria de pinturas de Song Hu* (松壺畫憶) sostuvo lo siguiente:

En cuanto a la inscripción, los pintores de la dinastía Tang la escondían dentro de las raíces de los árboles o en los huecos de las rocas con letras pequeñas. Es probable que los pintores que no manejaban la caligrafía pusieran la inscripción en el revés del dibujo. Solo hasta la dinastía Song se empezó a registrar la fecha de creación de las pinturas (Fu Baoshi, 1934: 210)<sup>9</sup>.

En la dinastía Yuan (1271 d.C.-1368 d.C.) la pintura de literatos, cuyo objeto principal era expresar ideas o emociones en vez de mostrar altas técnicas artísticas, dominó la actividad pictórica (Cahill, 1997:140). De conformidad con Mao Qingzhen (毛慶臻), un gran crítico de la dinastía Qing, la esencia de la pintura de literatos radica en la expresión de ideas. Por lo tanto, las pinturas que cuentan con una inscripción refinada, gallarda y culta son superiores a las que no tienen estas características. Si un pintor no domina las técnicas de hacer la inscripción, sus obras, aunque sean de alta calidad, pierden automáticamente un gusto de elegancia (Fu Baoshi, 1934: 213). Las pinturas de letrados, donde se muestran las cualidades nobles de los pintores, destacan la idea adicional en la imagen. Su objeto principal nunca ha radicado en ostentar la técnica vertiginosa de creación artística, sino en dejarles a los observadores sensaciones o ideas de los literatos más allá del contenido pictórico. Cuando la parte pictórica no puede transmitir claramente las ideas de sus creadores, la parte escrita suple esta carencia. A veces la inscripción conlleva palabras oscuras y logogrifos que cuesta entender, entonces el contenido pictórico ayuda a descifrar el misterio de las letras. Por consiguiente, el pintor de la dinastía Ming Shen Hao afirmó en *Hua Chen*: “la inscripción y la imagen se anotan mutuamente”<sup>10</sup> (Fu Baoshi, 1934: 206).

## 2. Análisis de dos dibujos de Shi Tao con el tema de la pesca

En vista de que la literatura y la pintura son dos artes distintas, es lógico pensar que las dos tienen sus propios campos y límites para describir un objeto o hecho. Cabe entonces preguntarse: ¿En qué grado se complementan las dos y en qué medida una ayuda a descifrar a la otra en el arte milenario chino? Vamos a analizar dos dibujos de Shi Tao con el fin de revelar una relación más profunda entre la imagen y el texto.

Shi Tao (1642? d.C.-1707 d.C.) fue descendiente de la familia imperial de la dinastía Ming, y su nombre original es Zhu Ruoji. La dinastía Ming se desmoronó completamente cuando Shi Tao tenía tres años. Toda su familia fue decapitada por un conflicto de poder entre las familias imperiales. Un eunuco de confianza lo rescató y los dos huyeron al templo de Xiang Shan

8 El texto original es: “元以前多不用款，款或隱之石隙。恐書不精，有傷畫局”。También véase el famoso libro instructor de la pintura *El jardín grande como un pequeño grano de mostaza* (芥子園畫譜) de Wang Gai (王概, pintor de la dinastía Qing), que copia la frase entera de Shen Hao. (Fu Baoshi, 1934: 207).

9 El texto original es: “畫之款識，唐人只小字藏樹根石罅，大約畫不工者，多落紙背。至宋始有年月記之”。(清錢杜《松壺畫憶》)

10 El texto original es: “題與畫互為註腳”。(明沈灝《畫塵》)

(湘山寺). Desde ese momento cambió su nombre por Shi Tao. También se le conocía como el monje Calabaza Amarga (苦瓜和尚).

En aquella época el círculo artístico tendía a la imitación de los antiguos, representados por los seis grandes maestros de la dinastía Qing (清六家), que establecieron que el único canon de belleza era copiar las pinturas de la antigüedad (especialmente las de Dong Yuan, Ju Ran y los cuatro maestros de Yuan). A cualquiera que estuviera fuera de esta tendencia se le denominaba de la “Escuela del raposo salvaje” (野狐禅, un término budista). Por eso el teórico Yu Jianhua afirmó en *La historia de la pintura de China* que casi el noventa por ciento de las pinturas de la dinastía Qing no podía superar la mera imitación de los antiguos (1998: 8). Sintiendo un odio profundo por esta corriente artística, Shi Tao abrió un nuevo camino a través de sus teorías pictóricas. Él recalcó la importancia de la originalidad y el estilo personal de los artistas, sostuvo que se aprendía principalmente de la naturaleza y se opuso enérgicamente a la imitación rígida de los eminentes pintores de los siglos pasados. Con el fin de descubrir una intertextualidad entre la parte literaria y la imagen en la obra de Shi Tao, veamos dos dibujos de este maestro con el tema de la pesca en un río.

### 2.1. “Hoja del álbum de paisajismo”



Figura 1: Shi Tao. “Hoja del álbum de paisajismo”. 24\*14.5 cm, tinta en papel, Hoja de álbum, Colección del museo de Shanghai.

Inscripción: “Sentado en el barco, pescando. Las olas de verdor suscitan la complacencia [y agrado]. [No sé] de donde viene el sonido del ganso cisne, que quiebra el cielo reflejado en el agua. Shi Tao, [también conocido como] Ji”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> El texto original es: “把钓坐湖舩，沧波最可怜。一声何处雁，惊破水中天。石涛济。”

La configuración de esta hoja es muy clásica: un río separa dos orillas. Esta idea posiblemente proviene de uno de los grandes maestros de la dinastía Yuan Ni Zan (倪瓚 1301d.C.-1374 d.C.). Las variedades del tono de la tinta constituyen toda la imagen.

Wang Wei (王维 701? d.C.-761 d.C.), el susodicho fundador de la Escuela del Sur del paisajismo en palabras de Dong Qichang (董其昌 1555 d.C.-1636 d.C.), sostuvo en el artículo “Las maneras de escribir el paisajismo”:

El dibujo pintado con agua y tinta es el género supremo en el Tao de la pintura, el cual representa las características internas de la naturaleza y la capacidad del creador omnipotente. En pocos metros cuadrados de dibujo se pintan mil kilómetros de paisaje<sup>12</sup> (1993: 176).

En las dinastías Ming (1368 d.C.-1644 d.C.) y Qing (1644 d.C.-1912 d.C.), el núcleo de la pintura seguía siendo principalmente la tinta y el pincel que constituyen una complicada filosofía oriental, aunque con ellos solamente pueden representarse dos colores: el blanco y el negro. Tanto en oriente como en occidente los dos están en polos opuestos y entre ellos no existe ninguna similitud. Sin embargo, los chinos los reconciliaron: el negro es lleno, es ser o algo; el blanco implica vacío, es nada. El famoso proverbio del fundador del taoísmo Lao Zi dice: “El ser engendró todo el universo, él mismo nació de la nada (天地万物生于有，有生于无)”. Sin el color negro no habría tenido lugar el blanco y viceversa. El uno existe por el otro y se complementa con el otro. Ellos dos son rivales, pero al mismo tiempo son aliados. Entre esta vinculación opuesta y complementaria hay un punto de equilibrio: el justo medio o *aurea mediocritas* (中庸), que es el concepto central del taoísmo. El tao (道) es lo que mantiene el orden entre el negro y el blanco, la tinta y el pincel, el *yin* y el *yang*. Del mismo modo, los objetos son representados en la imagen pictórica por el negro. Este color es la parte llena y el blanco es la parte vacía. Las dos constituyen un dibujo de tinta y agua (水墨画). No obstante, el blanco en ningún caso implica nihilismo, sino que conserva un gusto inefable que repercute en la mente de los espectadores. El blanco es, más bien, la parte orgánica, e incluso es más importante que la parte llena, debido a que el vacío les deja una imagen infinitamente colorida a los observadores. Por la misma razón, Lao Zi nos enseña en su clásico libro doctrinal *Tao Te Ching* (道德经) que hay que “entender la importancia de la parte blanca y luego saber cómo guardar la parte negra (知白守黑)”<sup>13</sup> (Rao Shangkuan, 2007: 71). Para entender el auténtico significado y valor del blanco se debe entender el verdadero sentido y valor de la tinta y el pincel. Así, uno puede tratar de forma correcta la relación entre la parte negra y la blanca en la actividad pictórica. Así, se entiende que el vacío constituye un lugar maravilloso que suscita la comunión espiritual de los contempladores.

A raíz de que la pintura de los letrados busca un estilo sobrio, natural y sencillo con profundidad, así, la pintura del agua y la tinta se iba convirtiendo en el género favorito para todos los pintores chinos.

Shi Tao demuestra su alta capacidad de emplear la tinta y el agua en este cuadro (ver figura 1). En la orilla de la parte superior se ven cuatro sauces marchitos. A lo lejos, se ve una bandada de gansos cisne en forma de carácter Ren (人). Las hojas de caña ocupan casi la mitad de la imagen. El pintor monje utilizó alterativamente los trozos secos y diluidos y las pinceladas mojadas para representar la textura de las rocas de las dos orillas. Al mismo tiempo, el método de la aplicación graduada de la tinta y el agua se evidencia en la parte superior donde podemos percibir un día nebuloso en los colores ligeros del cielo. La utilización de varios

<sup>12</sup> El texto original es: “夫畫道之中，水墨為最上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之圖，寫百千里之景”.

<sup>13</sup> La frase original es: entender profundamente el candor (el blanco), pero contentarse con no manifestar este carácter en la sombra caótica (el negro); uno puede ser el ejemplo del mundo (“知其白，守其黑，為天下式”). Luego este proverbio fue empleado como una técnica e idea creativa en los dibujos.

puntos y líneas del color negro concentrado atrae la mirada de los espectadores, disponiendo los objetos en diferentes estratos.

Al contrario de los trozos sucintos para delinear el medioambiente, el artista puso intencionalmente de relieve los detalles del barco y el pescador. En relación con otras pinturas del mismo álbum, el protagonista del cuadro debe de ser el mismo pintor. Él utilizó las líneas regulares y apretadas para la estera del barco. Aparte de eso, aunque esta hoja es bastante pequeña en comparación con otras pinturas tradicionales de la dinastía Qing, en la figura del pescador podemos capturar los detalles de los pliegues de su ropa, el cinturón completo y los detalles de su cara. En términos generales, podemos sentir una escena tranquila, un mundo apartado de las calles bulliciosas. Todavía no sabemos el significado de la figura del pescador en el dibujo. ¿La figura central será un mero pescador, el protagonista, o tendrá un sentido metafórico?

A la derecha del inicio de la inscripción hay un sello que reza: “La puerta del dharma”. Dharma es un término clásico del budismo, que significa la ley o los principios, la puerta del dharma es la vía para conseguir la iluminación. Este sello implica que el pintor está en el camino para purificar el espíritu. Al final de la inscripción también se ve un sello que presenta el nombre del pintor: Yuan Ji (原济). Estos dos detalles revelan que en aquella época el artista todavía era monje. Aunque no sabemos la fecha exacta de la finalización de este álbum, podemos deducir, según la costumbre de escribir su nombre y de poner los sellos, que Shi Tao creó esta hoja en su edad temprana, muy posiblemente en 1667, el año en el que el autor volvió a visitar la montaña de Huang Shan (黄山).

En esta inscripción se ve un cuarteto chino de veinte caracteres. Este género de poema se denomina “Cuarteto del estilo de cinco-sílabas (五言绝句)”, un nuevo estilo que prosperó en la dinastía Tang. Naturalmente, este estilo poético exige a los poetas que obedezcan concienzudamente las reglas métricas y la correspondencia entre los versos. Esto implica que los creadores deben crear, con mucho esfuerzo, un sentido y una imagen mental simbólicos y coloridos con extensión bastante limitada. En fonología antigua existen cuatro tonos básicos: el tono plano (平声), el tono ascendente (上声), el tono saliente (去声) y el tono entrante (入声). Debido a que la mayor parte de los caracteres pertenecen al primer grupo en el antiguo sistema fonético chino, el tono plano se puede subdividir en el tono plano superior (上平声) y el tono plano inferior (下平声). Todos los caracteres tienen la modulación en la secuencia de sonidos, con la excepción de los del tono plano. Dada esta diferencia se producen dos patrones tonales generales: el tono plano (平声) y el tono oblicuo (仄声). En un poema del estilo de cinco sílabas se puede requerir que rimen los últimos caracteres del primero, segundo y último verso. En el poema de la inscripción, los últimos caracteres respectivos son “舩 Chu-an”, “怜 li-an” y “天 Ti-an”, que comparten la rima silábica ‘-an’. Aparte de eso, los tres se encuentran en “el primer tono plano inferior encabezado por el carácter Xian (下平一先)”, conforme a *El diccionario de rima pinshui* (平水韵). Este estilo del cuarteto también estipula que, si en un verso se emplea una cadena de sonidos, en el siguiente se deben invertir totalmente dichos patrones tonales en la mayor medida posible. Por ejemplo, si en el primer verso se lee “仄仄平平仄”, en el siguiente hay que emplear, en principio, los caracteres que satisfacen la cadena de sonidos “平平仄仄平”. Por supuesto se permiten algunos deslices para ajustar los sentidos del poema. De conformidad con los patrones tonales y la existencia de la rima del último carácter del primer verso con el del segundo y el cuarto verso, se pueden extraer cuatro subgéneros del cuarteto del estilo de cinco-sílabas. No vamos a ahondar en la disquisición del sofisticado sistema de la fonología antigua china. El poeta hace que el último carácter del primer verso, “舩”, rime con los otros; aparte de eso, el vocablo que inicia este poema, “把”, a su vez, pertenece al sonido oblicuo. Este poema debe satisfacer esta secuencia de sonidos según la regla estipulada: 仄仄仄平平, 平平仄仄平. 平平平仄仄, 仄仄仄平平. Si examinamos las sílabas del cuarteto de referencia, nos damos cuenta de esta métrica: “把钓坐湖舩 (仄仄仄平平), 沧波最可怜 (平平仄仄平). 一声何处雁 (平平平仄仄), 惊破水中天 (仄仄仄平平)”. Podemos afirmar que este cuarteto cumple impecablemente la métrica y los patrones tonales.

Si ahora ponemos nuestro foco en el contenido de estos cuatro versos, notamos que el poema no trata de describir el proceso de pescar, sino que intenta reflejar una escena armónica de la naturaleza. El artista menciona únicamente en el primer verso que en el río hay un pescador sentado en un barco, sin describir con otras palabras cómo son los peces del río. En cambio, el pintor-monje sí destaca en su texto las olas hermosas, los pájaros que vuelan y el cielo; el barco es un vehículo para conectarse con esta naturaleza. La imagen pictórica nos hace sentir una escena silenciosa. No obstante, por medio del tercer verso entendemos que un sonido de la bandada rompe este silencio; el momento que describe el poema no es absolutamente tranquilo, sino que resuenan ruidos de pájaros. Si el signo pictórico no puede representar el sonido de los gansos, el signo lingüístico sí lo representa. Shi Tao compuso un escenario donde se fusionan el movimiento y el silencio. Cabe mencionar que “romper el cielo reflejado en el agua” es una expresión tópica de la literatura. Los objetos invertidos reflejados en el agua se ven cercanos, pero son inasibles para los contempladores. En chino hay un proverbio que yuxtapone dos imágenes ilusorias: “Las flores en el espejo; la luna en el agua (镜花水月)”. Esta idea se utiliza para demostrar el hecho de que es imposible comprender el sentido verdadero de un poema a través del sentido literal de los caracteres de sus versos. Romper esta imagen reflejada en el río significaría renunciar a la representación sugerida por el engaño de los sentidos y entrar a la verdadera realidad; así, uno entiende el supremo principio del budismo y por fin logra la iluminación. Esta interpretación podría encajar en las ideas de un devoto monje como Shi Tao en su edad temprana.

## 2.2. “Pescar en un río de primavera”



Figura 2: Shi Tao. “Pescar en el río de primavera”. 91\*37cm, tinta en papel, rollo colgante, subasta en Beijing Council, 6/12/2016.

Inscripción: “El cielo, despejado; las olas, serenas. Estoy sentado tranquilo riéndome de las mareas de la primavera. No pesco peces blancos sino verde nuevo. El cielo y la tierra están enganchados en [mi] caña de pescar del universo. Pintó Qing Xiang, el arhat ciego, este cuadro para que lo apreciara mi primo mayor señor Bada (Shanren). En otoño, el noveno mes del año Bingzi (1696 d.C.) [en la ciudad de] Guanglin<sup>14</sup>”.

A primera vista, este cuadro es bastante sencillo. En la parte pictórica, un sacerdote taoísta está pescando, sentado en un banco de arena. Lo más interesante es que su caña de pescar no tiene sedal ni anzuelo. La composición de la imagen es igualmente extraña: en primer lugar, el sauce que se sitúa al lado del pescador es excesivamente oblicuo, y sus ramas son escasas. Al mismo tiempo, las hierbas acuáticas de la parte superior se mueven en dirección contraria a las hierbas de la parte inferior. Frente al sacerdote taoísta hay una roca cuya forma también es rara y, además, está inclinada hacia la misma dirección de las plantas.

El color de la tinta es el negro. Sin embargo, cuando se combina con el agua, se producen múltiples matices de color. El esteta Zhang Yanyuan (张彦远, 815? d.C.-917 d.C.) afirmó en *Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías sucesivas* (历代名画记): “Cuando uno emplea la tinta y logra manejar los cinco colores, podemos decir que se ha obtenido la idea ([是故]运墨而五色具, 谓之得意)” (1964: 37). Sin embargo, en este tratado relevante Zhang no especificó cuáles eran los cinco colores, lo cual deja un gran espacio de interpretación para los historiadores del arte. En términos generales, la tinta se puede dividir en cinco categorías según el porcentaje de agua mezclado: quemado (焦), espeso (浓), oscuro (重), diluido (淡), y claro (清). Los trazos concisos y fuertes de Shi Tao pasaron por el papel y dejaron distintos colores de tinta en la imagen. Por consiguiente, no hizo falta emplear más pinceladas detalladas para representar la textura de la roca ni el sauce, ni el banco de arena. Estos matices de color derivados de la técnica “líneas llenas de barro y agua (拖泥带水皴)” representan las ásperas superficies de la roca y el banco de arena.

Hasta aquí es a donde podemos llegar con esta imagen minimalista. No obstante, no nos sentimos satisfechos con lo que nos transmite la representación gráfica por la existencia de varios elementos extraños. Dirigimos, entonces, nuestra mirada hacia la inscripción. Salta a la vista la inscripción superior: “Mi primo mayor señor Bada (Shanren)”. Esta parte indica claramente el beneficiario, Bada Shanren, el pintor más excéntrico de la historia de la pintura de China que gozaba igualmente de muy buena reputación en aquella época. No es nada extraño que Shi Tao pintara este cuadro con un estilo minimalista, el mismo usado por el beneficiario en sus dibujos. La fecha escrita también nos revela que Shi Tao terminó este dibujo en 1696, el último año que vivió en una suerte de vida monacal. El argat Ciego, el nombre de Dharma, es decir, de monje, viene del ciego monje eminente Huang Nie (黄蘗禅师), el creador de la Escuela de Zen Linji (临济宗).

Este cuarteto está constituido por veintiocho caracteres. Este estilo, al igual que el cuarteto de cinco-silabas, abarca dos estrofas de una misma extensión y necesita observar unas reglas determinadas. A este género se le denomina el cuarteto del estilo de siete-sílabas. Los dos estilos comparten muchos aspectos en lo que concierne a la métrica, la rima y la correspondencia entre las estrofas. El cuarteto del estilo de siete-sílabas es una extensión de los poemas del estilo de cinco-sílabas; por eso, el género anterior dispone de un sistema más complicado y menos exigente en rimar y mantener la oposición de sonidos dentro de una estrofa.

No es nada difícil notar que los últimos caracteres del primero, el segundo y el último son correspondientemente 澜(l-an), 看(K-an) y 端(Du-an), y pertenecen a “el decimocuarto tono plano superior encabezado por el carácter Han (上平十四寒)”. Mientras tanto el verbo 看 (K-an) también cae en la categoría del tono oblicuo. El inicio del cuarteto es un vocablo del

14 El texto original es: “天空云尽绝波澜, 坐稳春潮一笑看。不钓白鱼钓新绿, 乾坤钩在太虚端。清湘瞎尊者弟寄上, 八大长兄先生印可, 丙子秋九月, 广陵”。

primer tono, por lo tanto, este cuarteto debería tener una secuencia de sonidos como: “平平仄仄平平, 仄仄平平仄仄, 仄仄平平仄仄, 平平仄仄平平”. Las palabras encerradas en un cuadro significan que no es necesario cumplir dicho sonido. En realidad, hay un principio más ágil y flexible para el cuarteto del estilo de siete-sílabas, que no se preocupa por los patronales tonales del primero, el tercero y el quinto carácter de cada verso, sino que busca un contraste fonético en el segundo, el cuarto y el sexto vocablo dentro de los dos versos provenientes de una misma estrofa. El cuarteto de referencia, a su vez, muestra unos patrones tonales como: “天空云尽绝波澜(平平平仄仄平平), 坐稳春潮一笑看(仄仄平平平仄仄)。不钓白鱼钓新绿(平仄平平仄仄), 乾坤钩在太虚端(平平平仄仄平平)”. Después de cotejarlos con la norma métrica correspondiente, notamos que la posición del sexto vocablo del tercer verso debería ser un carácter con sonido oblicuo, no obstante, Shi Tao usó el adjetivo ‘新’ (nuevo) con sonido plano en dicho supuesto. Es decir, este cuarteto no es tan canónico y limpio para un poema del estilo de siete-sílabas.

Si recurrimos a su contenido, entendemos que el cielo está despejado; el río, sereno. Por eso a Shi Tao no se le ocurrió delinear el cielo ni el río con líneas, sino que dejó el blanco para que los espectadores reconstruyeran los elementos incompletos. Con pocas pinceladas podemos capturar la actividad psicológica del pescador, que se ríe de las mareas de la primavera, el matiz que la imagen no alcanza a representar. Lo más místico y fantástico reside en los últimos dos versos. El sacerdote taoísta nunca intenta pescar peces, por eso no le hacen falta ni anzuelo ni sedal. El último verso indica que Qian (乾) y Kun (坤) están enganchados en su anzuelo fantástico. Qian y Kun son los dos primeros hexagramas en *El libro de las mutaciones*, que significa el Cielo y la Tierra, el *yang* y el *yin* (Zhou Zhenfu, 1991: 1, 13-14). No sabemos qué es la caña de pescar del universo, Shi Tao tampoco destacó este objeto mágico. Sin embargo, el poema nos hace saber que en el cabo de la caña del pescador están la vida primaveral y el universo, algo que posiblemente podemos entender con una frase clásica de Zhuang Zi (庄子, 369 d.C?-?): “El cielo y la tierra conviven conmigo, el universo se transforma en mi cuerpo”<sup>15</sup> (Chen Guying, 2007: 88).

Por medio del poema logramos recuperar mucha información oscura detrás de la imagen y entender el verdadero tema de la pesca en el dibujo. Sin la explicación del texto quedaríamos confusos ante la caña de pescar incompleta y el río sin olas. Esta figura central no es un simple pescador, sino un sacerdote taoísta intachable, al que nada en el mundo le impedirá conectarse con la naturaleza. Es el mismo texto el que nos ofrece un nuevo camino para capturar la idea oscura que ha dejado el pintor.

### 3. Comparación entre los dos cuadros

Los dos cuadros pertenecen a la categoría de la pintura de la tinta y el agua. En términos generales, el primero es más detallado y completo en las pinceladas y en la representación de los objetos que el segundo por varios motivos. En primer lugar, Shi Tao dedicó el segundo dibujo a su ídolo Bada Shanren, un pintor famoso por su estilo minimalista y excéntrico. Para complacer a esta figura admirable, Shi Tao utilizó líneas sencillas en la imagen. En segundo lugar, es esperable que un pintor cambie en cierta medida la calidad de las pinceladas, el estilo y la concepción del arte por los ejercicios constantes a lo largo de su vida y sus vivencias. Además, se espera que un pintor adopte diferentes estrategias de creación para adaptarse a determinadas circunstancias.

A través de la imagen de las dos obras, solamente podemos entender que ambas comparten el mismo tema de la pesca. También notamos que el medioambiente en los cuadros es bastante tranquilo. Podemos sentir que los dos pescadores están en un lugar apartado y desierto, no se ve a nadie, excepto a la figura del pescador. En las dos escenas hay una figura solitaria que

<sup>15</sup> El texto original: “天地與我並生，而萬物與我為一”.



contempla la caña de pescar y la superficie de río. También es probable que esta figura esté dividiendo la lejanía. No podemos capturar la actividad psicológica de esta figura porque el autor no intentó dibujar los detalles de su semblante. Es imposible sacar más hilo, quedamos muy aturcidos ante una caña de pescar sin anzuelos ni sedal. No sabemos si la figura del pescador es simbólica o no sin consultar la inscripción de los dibujos.

El texto nos ayuda a aclarar muchas dudas que la parte pictórica genera. Aparte de eso, podemos encontrar similitudes y diferencias en los dos dibujos. Ante todo, entendemos que el hombre, en ambos cuadros, tiene un fuerte sentido alusivo estético. Ellos dos no son simples pescadores, sino símbolos del mismo pintor o de su ídolo y están disfrutando la armonía y la paz de la naturaleza, por eso no les interesa si consiguen pescar peces en el río. Sus corazones deben de estar serenos y tranquilos, ya que ellos están en un sitio desierto. Aunque los dos buscan perfeccionarse moralmente, sus creencias son distintas. Dicho de otra manera, ellos eligen diferentes caminos para alcanzar su meta. El primer pescador pretende una iluminación definitiva por medio de romper la imagen ilusiva en el agua y capturar la realidad. Los monjes zen aprenden la suprema doctrina por medio del ejercicio espiritual meditando en un lugar recóndito o contra la pared. Pescar también es una forma de realizar dicha meditación. El segundo, a su vez, intenta purificar su espíritu y armonizar con el mundo externo, cuya caña de pescar es mágica y conecta al protagonista con toda la naturaleza. Así, la inscripción sirve como una guía para descifrar varios misterios que nos trae la imagen, fusionándose con ella y generando una belleza peculiar.

#### 4. Conclusiones

En una fase incipiente, la imagen era la única parte de la pintura china. En aquella etapa los autores no tenían la conciencia ni el derecho de poner su nombre en las obras. A raíz del surgimiento del grupo literario encabezado por Su Shi en la dinastía Song del Norte, el texto se fusiona con la imagen en el arte milenario chino, haciéndola divergir radicalmente de la pintura occidental. Con el fin de poner una linda inscripción, un pintor necesita desarrollar su formación literaria. Además, también debe manejar las técnicas de la caligrafía y la habilidad de grabar los sellos. Así, la imagen, la inscripción y el sello constituyen partes que se integran y forman una unidad. Los dibujos de China empiezan a adquirir un color literario desde aquel entonces. La pintura de los literatos pretende manifestar un noble carácter individual y busca representar un sentido adicional fuera del contenido de la imagen con un estilo sencillo, sobrio y natural.

Los dos poemas hechos para las imágenes aquí analizadas pertenecen respectivamente al cuarteto del estilo de cinco-sílabas y al del estilo de siete-sílabas. El poema del primer cuadro es un poema estándar; el cuarteto del segundo, en cambio, no cumple la métrica estipulada. A través del análisis de estos dos cuadros de Shi Tao sobre el tema de la pesca, hemos encontrado un vínculo más concreto entre la parte literaria y la parte pictórica. Dicho de otra manera, la imagen como signo pictórico y el texto como signo lingüístico se entrelazan y se complementan produciendo un efecto de intertextualidad en la pintura tradicional de China. La imagen es estática y silenciosa y no logra transmitir satisfactoriamente las emociones internas del protagonista pescador y los sonidos de los pájaros. Además de eso, la pintura captura, como observaba Lessing, un escenario más fijo y más conmovedor, dicha característica restringe en alguna medida nuestro poder de imaginación. En los dos casos anteriormente examinados, por medio de los signos pictóricos puros no podemos percibir los matices, o sea, el sentido simbólico de los pescadores. En este momento, la inscripción ayuda a llenar esta laguna y nos describe un proceso para entender la ley religiosa y sintonizar con la naturaleza. Al mismo tiempo, la poesía solo sugiere dos escenas borrosas en nuestro cerebro, en este caso la imagen nos da una forma definitiva. Hasta aquí podemos afirmar que los dos signos

tienen sus ventajas y debilidades en el proceso de representar un sentido o idea extra en la pintura de los literatos.

El tema de la pesca es un tópico en las actividades pictóricas, pero se expresa con diferentes pensamientos religiosos y dos caminos de Tao en los dos cuadros del monje Calabaza Amarga. La figura del pescador no solo es una máscara del pintor mismo o el beneficiario, sino también un símbolo del camino de la purificación espiritual. Por medio de esta figura el pintor monje comprende la gran vía del universo, esto es, el sentido oscuro y adicional fuera de la imagen de la pintura de Shi Tao. Así, podemos entender que la pintura de los literatos es una herramienta para expresar las ideas propias y caracteres honestos del mismo pintor, y es un ejercicio espiritual para conectarse con el universo y el Tao a través del pincel, la tinta y el agua.

## Referencias bibliográficas

- BUSH, S. *The Chinese literati on painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'ich'ang (1555-1636)*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- CAHILL, J. "The Yuan Dynasty (1271-1368)". R. M. Barnhart et al. (ed.), *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997.
- CHEN, G.Y. *Notas e interpretaciones de Zhuangzi (庄子今注今译)*. Beijing: The Commercial Press, 2007.
- CHEN, H.K. *Estudio sobre la Pintura de Literatos de China (中国文人画之研究)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1922.
- FADÓN SALASAR, P. *Breve historia de la pintura china*. Albolote (Granada); Comares: Junta de Andalucía, GIDEA, 2006.
- FU, B.S. *Las teorías de la pintura china (中國繪畫理論)*. Shanghai: The Commercial Press, 1934.
- GE, L. *La historia de teorías pictóricas de China (中国画论史)*. Beijing: Pekin University Press, 2009.
- HAY, J. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Versión en chino: 石涛: 清初中国绘画与现代性. Qiu Shihua et. al. (trad.). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2010.
- LESSING, G. E. *Laocoonte*. Versión en chino: Zhu Guangqian (trad.). Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.
- RAO, S.K. (comp.) *Tao-te Ching*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- SHAO, H. *Antología de poemas cantados en el grupo encabezado por Su Shi (坡门酬唱集)*. Recopilado en *Siku Quanshu, categoría de Antologías literarias, Tomo ocho* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四库全书, 集部八). Versión digital. Disponible en [http://www.guoxue-mi.com/siku/135274uxow/687681xnm/\[03-marzo-2019\]](http://www.guoxue-mi.com/siku/135274uxow/687681xnm/[03-marzo-2019])
- SHI, T. "Hoja del álbum de paisajismo". 24\*14.5cm, tinta en papel, Hoja de álbum, colección del museo de Shanghai.
- , "Pescar en el río de primavera". 91\*37cm, tinta en papel, rollo colgante, subasta en Beijing Council, 06/12/2006.
- SHIH, S.Q. *From Style to Huayi (Picture-Idea): Ruminating on Chinese Art History*. Taipei: Rock Publishing International, 2010.
- SHOU, Q. Z. *Shu Xue of Northern Song Dynasty and Development of Consciousness of Scholar Painting*. Tesis Inédita. Zhejiang: Zhejiang University, 2008.
- SU, S. *Las Inscripciones de Dongpo (东坡题跋)*. Lu Fusheng (comp.). *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- , *Antología de las Poesías de Sushi*. Sun Fanli (Comp). Beijing: Zhonghua Book Company, 1982.
- , *Antología de las Prosas de Sushi*. Sun Fanli (Comp). Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.
- WANG, W. "Las maneras de escribir el paisajismo". L. Fusheng (comp.). *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.

- WANG, X. "Su Shi y la pintura de los funcionarios eruditos de la dinastía Song". *Investigación de Arte* (美术研究). (4) 1979: 60-63.
- WU, Q.Y. *Xue Gu Bian* (学古编), En *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- YU, J.H. *La historia de las pinturas de China, Tomo II* (中國繪畫史下冊). Beijing: The Commercial Press, 1998.
- ZHENG, W.C. *La historia completa de la pintura China* (中国画学全史). Shanghai: shanghai calligraphy & painting publishing house, 1985.
- ZHANG, Y.Y. *Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías sucesivas* (历代名画记). Yu Jianhua (Comp.). Shanghai: People's Fine Arts Publishing House, 1964.
- ZHOU, Z.F. *Interpretaciones y notas sobre el "Libro de las mutaciones"* (周易译注). Beijing: Zhonghua Book Company, 1991.