

ARTE Y MITO EN CHINA

De los ancestros a los alientos vitales

Manel Ollé

Siempre que se habla de mito en el caso de China se presenta el mismo problema. Mientras que en la mayoría de culturas la dificultad de la relación con el mito está en la interpretación, en el caso de China el problema está en encontrar los propios mitos, ya que esta cultura no tuvo su Homero ni su Hesíodo y no hubo una transmisión ni una fijación textual cerrada del *corpus* mitológico que permita hoy su exégesis. En contraposición la fijación textual fue tardía, fragmentaria, y los relatos míticos se fueron desplazando a los márgenes de la cultura oficial. No obstante, no significa que no exista una mitología china, indudablemente existen relatos y concepciones sobre el Todo, el Cosmos y los orígenes, aunque no siempre con hazañas de personajes y animales híbridos, como en la mayoría de las culturas cosmológicas. En el decurso de la presentación se mostrarán dos paradigmas, dos concepciones distintas del mundo chino y sus respectivas plasmaciones materiales a través del arte.

Los estudios sobre mitología china explican esta mencionada desaparición o relegación del grueso literario mítico a los márgenes de la cultura como un proceso de burocratización del mito donde los protagonistas heroicos y divinos de los relatos épicos, que tenían características y atributos basadas en animales como el dragón, la serpiente y la tortuga, son convertidos en héroes fundacionales y en emperadores primordiales, ancestros de las primeras dinastías históricas. Esta burocratización se lleva a cabo a lo largo del I milenio aC. y es una de las formas de incorporación de la mitología arcaica a la cultura moderna china que ya no presenta héroes individuales sino que tiende a un relato no épico, que está al servicio del marco político chino, éste también fuertemente administrado y jerarquizado. La llamada “burocracia celeste” es un aparato burocrático paralelo al de este mundo, con su dios o juez de la guerra, el dios o juez de la muralla,... y donde estos dioses son burócratas de un imperio también paralelo, reflejo del real. Estos dioses tienen sus ilustraciones iconográficas y estéticas que perviven todavía hoy en la tradición popular y no tanto en la concepción mitológica elitista de la cultura oficial. A pesar de esta fuerte burocratización del mito, China

seguirá siendo muy productiva hasta hace relativamente poco en la elaboración de nuevos dioses, fuerzas y figuras de tipo ultraterreno que ejercen una acción y un poder en este mundo.

Los relatos míticos anteriores a la burocratización de los mismos, des del 7000 hasta el I milenio aC, no han perdurado pero quedan algunos vestigios materiales que afirman su existencia y permiten hacer hipótesis sobre esta primera concepción mitológica arcaica. Algunos de los objetos llegados de la cultura neolítica y del bronce hablan de una serie de rituales vinculados a unas creencias primordiales. El ritualismo en la sociedad arcaica China cobra más importancia que el propio mito. Las libaciones, la adivinación, los sacrificios –humanos y animales- son prácticas extendidas que rigen una sociedad organizada en clanes y liderada espiritualmente por el poder del chamán, el oficiante de las ceremonias. Los utensilios y objetos usados en estos rituales están decorados con motivos zoomorfos, antropomorfos e híbridos

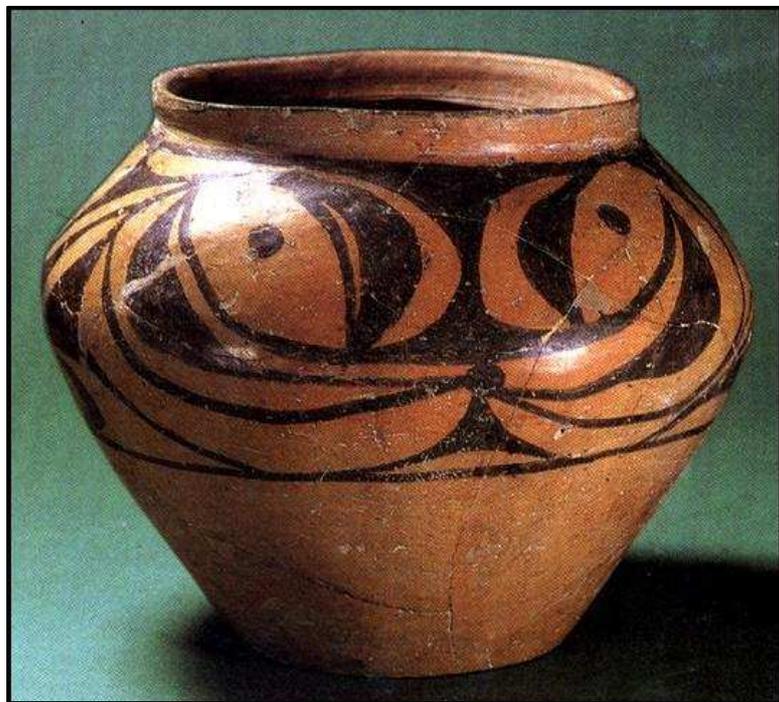


Fig. 1. Imagen arcaica de un *taotie*. Vasija neolítica

que remiten a las concepciones cosmológicas del momento. Un ejemplo de ello son las vasijas ceremoniales con motivos zoomorfos híbridos y geométricos que son un claro precedente de lo que más tarde se llamará el *taotie*, un símbolo decorativo con forma de máscara frontal desplegada que plasma una mirada inquietante (Fig. 1).

Otro ejemplo material de esta primera mitología arcaica, que sienta un precedente que más tarde será desarrollado por las nuevas filosofías modernas chinas, son el *bi* (Fig.2) y el *cong* (Fig. 3). El primero es un objeto circular con un agujero en el centro, generalmente de jade, que está profusamente presente en los ajuares de diferentes

tumbas y necrópolis durante milenios. Su circularidad esta asociada desde el primer momento al cielo. En contraposición, el segundo de estos objetos, el *cong* tiene forma cuadrada y se asociará a la tierra. El jade en si mismo también se considera un material divinizado, sagrado, vivo, que se transforma como el ser humano. En el tubo *cong* se reúnen las dos formas primordiales: el círculo y el cuadrado. Es un tubo horadado por dentro que tiene el círculo en su interior y en su exterior el cuadrado. Su función ritual hipotética era la de observar los astros y las estrellas, el Cosmos. En él se prefigura la dualidad, la dialéctica y la idea binaria, complementaria, típica de la cosmología china moderna que deriva de estos tiempos arcaicos.



Fig. 2. *Bi*. Disco plano de jade.
Cultura Longshan (5000-4000 aC.)



Fig. 3. *Cong*. Tubo prismático
de jade. Cultura Longshan
(5000-4000 aC.)

En la dinastía Shang (1600-1046 aC.) se consolida una novedad que ya estaba presente alrededor del II milenio: la escritura. Las primeras inscripciones eran motivos grabados en caparazones de tortugas y en huesos de bóvidos (Fig. 4a y 4b). Su función era ritual, ligada a la adivinación y a través de la escritura se comunicaban y conectaban los seres humanos, en concreto el chamán, con los ancestros y dioses a los cuales se preguntaba el devenir y se les pedía consejo. Este tipo de inscripciones ya dan cuenta de las ideas y creencias de la época y la cosmovisión que anteriormente sólo se podía intuir a partir de los objetos materiales arqueológicos y la comparación con otras culturas ahora se hace más

explícita. Las anotaciones son interpretables gracias al carácter bastante estático de la escritura china, que ha variado poco desde sus inicios. Estos caparazones de tortuga y huesos de bóvido se han conservado porque se les asociaba a propiedades mágicas y curativas. En ellos se puede observar la pregunta formulada, la respuesta, la fecha y el nombre del adivino. Estos objetos rituales rinden cuenta de una cultura regida por una figura principal, el chamán o jefe, que interroga sobre las cuestiones políticas del clan y se pregunta qué se debe hacer, cómo se debe hacer y cuándo se debe hacer. En un momento posterior las cuestiones irán dirigidas a las cuestiones relacionadas con los primeros reinos. Consecuentemente, por su función y por su forma, la figura de la tortuga será divinizada y sacralizada. La forma de su caparazón, circular exteriormente y cuadrada en las escamas interiores, remite al símbolo del universo, del Cosmos como unión entre el cielo –el círculo- y la tierra –el cuadrado-.



Fig. 4a. Caparazón de tortuga.
Dinastía Shang (1700-1100 aC.)

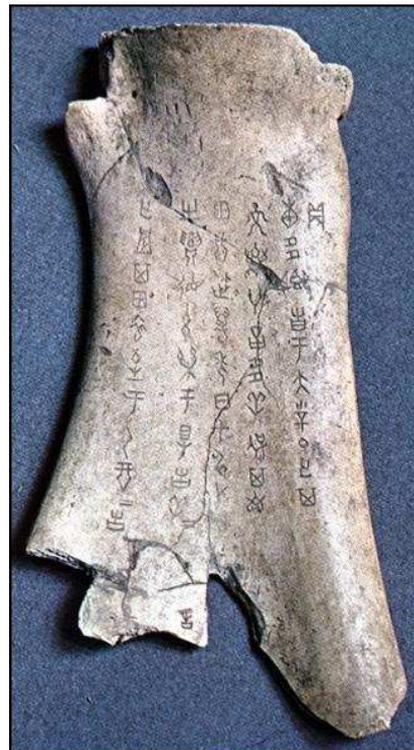


Fig. 4b. Caparazón de tortuga.
Dinastía Shang (1700-1100 aC.)

La aparición de la escritura en la cultura china es coetánea a la época del bronce donde hay una eclosión en la producción de recipientes rituales hechos con este material (Fig. 5). Estos recipientes, usados en la cocción durante el ritual, están profusamente decorados con formas zoomorfas de distintos animales, que a su vez se creen asociados,

siguiendo el patrón del ritual y del chamanismo siberiano, a los distintos clanes. Los rituales de este período de la dinastía Shang son de tipo orgiástico, donde la comida, el alcohol y el sacrificio humano o animal cobran gran relevancia. De las formas zoomorfas de decoración anteriormente mencionadas la más repetida es la del *taotie* compuesta por una mezcla de elementos y atributos de diferentes animales: plumas, crestas, colas,... es una misma figura que tiene forma de máscara desplegada frontal y simétrica que varía en su estilización a lo largo de los años. Esta forma mitológica habla de la relación entre el hombre y el animal y su interacción durante el ritual. Es una concepción chamánica del mundo, en el sentido en que hay distintos planos de realidad: el humano y el de las divinidades. A este segundo, el de los ancestros, se dirigen las preguntas, los sacrificios junto con los ruegos para que controlen el devenir de los hombres, sobre todo la complicada y crucial meteorología china. A su vez, y al igual que el jade, el bronce como material es en sí mismo un indicador de poder. Mientras en otras culturas se encuentra una arquitectura suntuosa y mayestática que hace implícito el poder del que la construye, en la China de los Shang –y en adelante- serán los grandes recipientes de bronce, de hasta centenares de quilos, los indicativos de poder ya que con ellos se hace posible la cocción ritual y la acción última de comunicación con los ancestros.



Fig. 5. Bronzes de la dinastía Shang (1700-1100 aC)

De la misma manera que los recipientes de bronce o los caparazones de tortugas y la escritura, utilizados para el ritual y la adivinación respectivamente, hay otros objetos de

diversa índole que también constituyen vestigios de una plasmación plástica de la concepción mitológica del momento. La música o los instrumentos como campanas que nos indican su presencia en el ritual son un ejemplo, y también las hachas (Fig. 6) que hablan del aspecto más siniestro y crudo de la ceremonia, el del sacrificio y la muerte.



Fig. 6. Hacha ritual.

Esta primera concepción del mundo arcaica, que busca en figuras exteriores, ultraterrenas, relacionadas con animales de forma híbrida una explicación a los orígenes a través del ritual y los objetos utilizados en él, dará paso a otras manifestaciones estéticas que plasmarán una nueva cosmovisión a partir del I milenio. La frontera entre I y II milenio no indica una mutación súbita del paradigma cosmológico sino de un proceso en el que se recuperan raíces anteriores que serán el fundamento de una nueva mitología. Un ejemplo de ello es la recuperación y eclosión de la incipiente dialéctica arcaica anteriormente mencionada en

relación al tubo *cong* entre lo circular y lo cuadrado y de la unión de estos dos principios como símbolo del Cosmos –la unión del cielo, representado por una redonda y la tierra, representada por un cuadrado-.

No obstante encontrarse unas raíces y unas conexiones específicas en relación al período anterior, el cambio de paradigma entre el I y el II milenio es evidente. Se pasa de un ritualismo chamánico de carácter sacrificial y de una adivinación dirigida a los ancestros -como entes exteriores con poder sobre este mundo- a una nueva adivinación orientada a la acción política inmediata relacionada con el porvenir del reino Zhou que conducirá al primer imperio chino, el Han.

En relación a este cambio en la adivinación mutará también el papel de los ancestros y el del ritual, favoreciendo la ya mencionada burocratización del mito y del rito y su consiguiente marginalización de la cultura y la nueva mitología oficial. A partir de este momento ya no serán los seres humanos los condicionados por los ancestros sino que se invertirá el orden y serán los ancestros los que dependerán de las acciones de los vivos.

Serán los humanos los que controlarán que los ancestros no se conviertan en fantasmas hambrientos y perjudiciales, olvidados en un mundo paralelo, una realidad próxima, que es la realidad del mundo de los muertos y la “burocracia celestial”. En la misma línea, y como se ha mencionado, el ritual también cambiará su función porque a partir de este momento ya no servirá para conectar a las fuerzas ancestrales con los acontecimientos presentes, perderá este poder de translación entre los distintos planos de realidad, y se conformará como una muestra de ostentación y de poder *per se*. El ritual será un acto autosuficiente de demostración de poder.

Estos cambios están vinculados a la nueva adivinación, la del “Libro de los Cambios” o *I Ching o Yijing* que cifra una nueva cosmología, una nueva manera de entender el mundo. La nueva mentalidad ya no es estrictamente religiosa sino que se define habitualmente como cosmología correlativa o como racionalismo adivinatorio. Esta nueva mitología cristaliza en la dinastía Han, entre el II siglo aC y el II dC. y tiene un mínimo común que será compartido por las distintas filosofías y corrientes de pensamiento chinas hasta la contemporaneidad: desde taoístas o confucianos hasta budista cuando llegan a China. Será en cierta manera el territorio común conceptual y de cosmovisión en el ámbito de la cultura.

La nueva cosmovisión se construye sobre la idea del círculo y del cuadrado, su dialéctica, su equilibrio y su armonía anteriormente mencionados. Es una mitología basada en una dialéctica entre dos principios complementarios -el *yin* y el *yang*- (Fig. 7), en perpetuo movimiento, en busca de su equilibrio perfecto. Consiguientemente cualquier proceso relacionado con el mundo o con el Tiempo, con el ser humano o con la naturaleza será concebido como un proceso dinámico y en transformación.



El “Libro de los cambios” o *I Ching* es una de las plasmaciones más complejas y gráficas de esta combinación entre opuestos. La idea de la dualidad complementaria, entre masculino y femenino, caliente y frío, activo y pasivo, seco y húmedo,... como una unidad indisociable será una constante, aunque irá complicándose: el *yin* y el *yang*, los cinco elementos o las cinco fases, los ocho “trigramas” o los 64 “hexagramas”, son distintos sistemas de polaridades pero están compuestos por una correlación, por esto se habla de cosmología correlativa. Son distintas polaridades que interactúan, que predominan y evolucionan, transformando y explicando los distintos estadios de un proceso natural o humano.

En esta nueva cosmología se produce una concepción del mundo como algo “increado”, o sea, que no tiene un creador específico, en el que no se recurre a deidades exteriores para explicar los orígenes –solamente persisten como reminiscencia arcaica las deidades asociadas a la concepción ritual anterior al I milenio-. En este punto de inflexión no existirá más la idea de un dios creador, ni tampoco la visión del Tiempo como proceso teleológico o finalista, ahora el Tiempo es cíclico, los cambios perpetuos, que no vienen de ningún sitio ni van a ningún lado.

Otra característica de esta innovadora cosmología es que se diluye la frontera radical entre cultura y naturaleza, entre cuerpo y mente, entre lo espiritual y lo sagrado. La concepción monista de la cosmología correlativa espiritualiza la materia y materializa el espíritu. Estas fronteras se difuminan y confunden. Por este motivo no tiene sentido hablar de la concepción cosmológica china como materialista, en la medida que prescinde de explicaciones divinas, sino que todos los principios de base empírica o abstracta tendrán algo de sagrado o algo de divino y vehicularán un ritual y serán de alguna manera el objeto de la religiosidad, siempre manteniendo una dominante más abstracta y menos antropomorfa. Binomios como el de Cielo y Tierra, equivalentes a *yin-yang*, conservan un hálito ritual y sagrado.

En esta nueva concepción del mundo que se desarrolla durante el I milenio la idea o principio de armonía será básico. Se forjarán un dispositivo cultural y estético donde la armonía, entendida como equilibrio e integración de los opuestos, será un principio rector. Este aspecto queda plasmado en el arte chino de todos siglos, en el cual la armonía ha sido un requisito esencial que a veces ha dificultado el acercamiento

contemplativo del espectador occidental –más próximo a un paradigma romántico donde reina la alteración y el caos-. Con la búsqueda de la armonía y el equilibrio el arte chino se propone la recreación constante de este equilibrio primordial a partir de la creación o recreación de cosmos, del Orden, en el arte.

El nuevo y complejo sistema de adivinación y concepción del mundo a partir de la interpretación de los “trigramas” y “hexagramas” (Fig. 8) fijados en el *I Ching* sirve para dar explicación a todos los campos, des de la salud a la política, pasando por la estética. Este sistema de signos en el que la raya continua es el *yang* y la discontinua el *yin* –el cielo o la tierra, el círculo o el cuadrado, etc.- permite detectar a partir de sus múltiples combinaciones los estados de cambio, la evolución de los procesos y sólo el sabio podrá determinar y abstraer la tendencia implícita que subyace intrínsecamente en cada proceso. Es un nuevo ritualismo con mucha más complejidad matemática –no podemos olvidar que Leibniz quedó fascinado al descubrir este tipo de lenguaje binario, de combinatoria- lo que hace definir una casuística compleja de climas que definen situaciones de cambio. Se habla de un tipo de visión donde la acción humana sigue un devenir influyente que el sabio puede prever para detectar qué margen de acción humana le queda para transformar y revertir las situaciones.

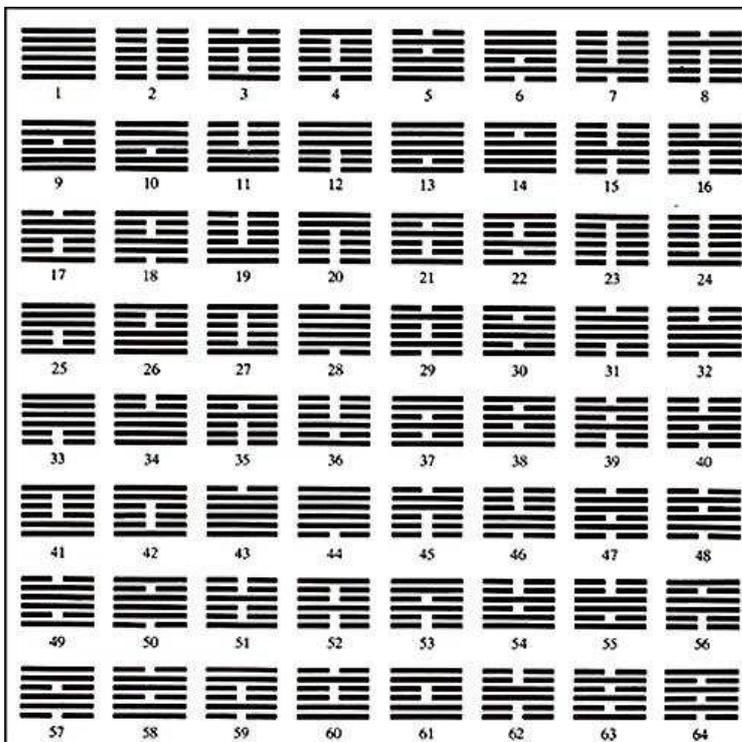


Fig. 8. 64 hexagramas del *I Ching* o Libro de los Cambios

En el plano artístico este cambio de concepción supone también el paso de una plasmación estética de la cosmología donde tenían cabida ciertas figuras antropomorfas y zoomorfas, a una nueva estética basada más en ideas y abstracciones. No obstante, y tal como se ha remarcado anteriormente, estas figuras de deidades y de héroes arcaicos no desaparecerán totalmente. Siendo el principio de analogía y equilibrio la base de la nueva visión mitológica cobra una importancia trascendental la idea de la síntesis. Esta síntesis permite superponer las distintas capas de civilización y encontrar el equilibrio entre ellas. Un ejemplo de ello es la creatividad ligada a los animales que pervive como un recordatorio de los inicios arcaicos, sobre todo en la cultura popular. Se debe recordar que en China se conserva un calendario regido por animales, el año de la rata, el del dragón, etc., éste es una reminiscencia del primer calendario no científico de época anterior al primer milenio. Esta primera mitología de mentalidad mítico-religiosa ligada al II milenio aC. no es la de la ciencia ni la de la cultura filosófica oficial, pero sí está muy arraigada aún en el pueblo.

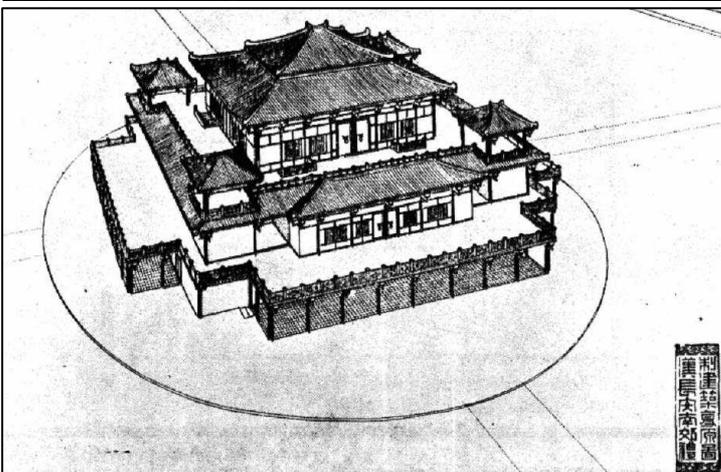
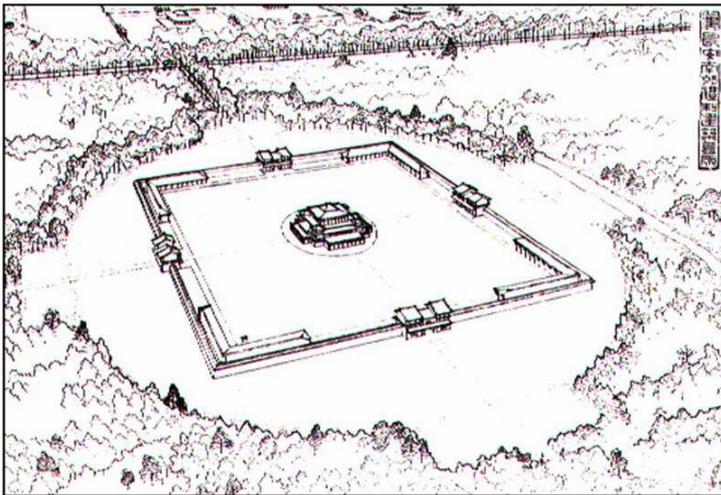


Fig. 9. Reconstrucciones del Templo del Cielo (1420 dC)

Por otro lado la nueva plasmación estética de la cosmología correlativa o del racionalismo adivinatorio será más abstracta y conceptual. Esto se verá seguidamente ejemplificado a partir de dos casos: el urbanístico y arquitectónico y el pictórico.

En el caso del urbanismo y la arquitectura se encuentra el problema de la perdurabilidad. Las pocas estructuras que restan en los yacimientos arqueológicos dificultan su interpretación. La mayoría de ellas están

precariamente conservadas debido al material de construcción, que acostumbraba a ser poco duradera y efímero, como el adobe. Muchas de las hipótesis trabajan sobre reconstrucciones. Un claro ejemplo de ello es la reconstrucción del “templo del cielo” (Fig. 9) de Pequín durante el siglo XV. Éste remite a una distribución del espacio basado en la dialéctica entre el círculo y el cuadrado y su consiguiente referencia al Cosmos y al Orden primordial. Esta misma dialéctica se encuentra ya en las tumbas de la dinastía Zhou que busca la síntesis de los principios para conseguir la armonía. El “templo del cielo” se erige como *axis mundi* y como nexo de unión entre el cielo y la tierra. La organización urbanística y arquitectónica en la tierra remite al orden primordial.

De la misma manera en el plano cenital de la “ciudad prohibida” (Fig. 10) de Pequín se ve la importancia que toman en esta distribución espacial de concepción cosmológica los puntos cardinales. La relevancia de la orientación es fundamental y será uno de los elementos que se plasmará recurrentemente en los planos urbanos. A diferencia de Occidente, donde prima el abasto de los recursos, en China el establecimiento de una ciudad estará regido por la cosmología. En el plano del viejo Pequín se ve alrededor de la ciudad una zona de lagos artificiales. Éstos no fueron construidos ni por criterios estéticos ni utilitarios sino estrictamente cosmológicos. La nueva filosofía apunta que en la orientación Norte-Oeste conviene que haya agua porque esto neutralizará a los principios negativos y conseguirá la armonía. Esta concepción se ha popularizado en los últimos años en Occidente y se conoce con el nombre de *feng shui* que significa “agua-viento” y que plasma sobre el terreno la idea de que hay unos principios organizadores que se tienen que respetar y que son inherentes al orden cósmico.

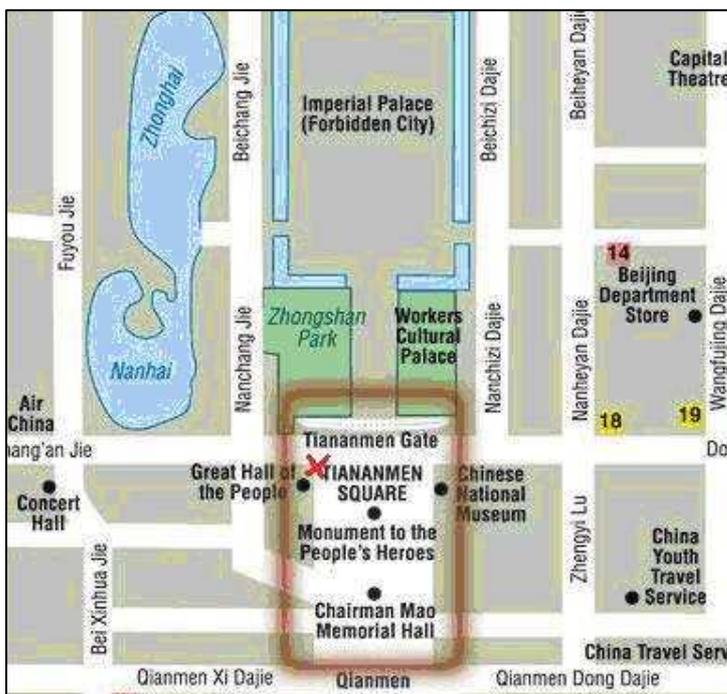


Fig. 10. Plano de la Ciudad Prohibida (1406-1420 dC)

Una vez ilustrada la nueva concepción mitológica en la estética urbanística y arquitectónica se verá a continuación su plasmación en el campo de la pintura paisajística. Este género artístico tiene su período de esplendor y máximo desarrollo a partir de mediados del I milenio dC. con las dinastías Tang, Song, Yuan y más específicamente a partir del siglo VII dC. La técnica de este arte utiliza materiales propios de la escritura y la caligrafía: la tinta, el pincel, la aguada y su tonalidad predominante es el abanico de grises. La sensación que tiene el espectador al ver los paisajes chinos es a menudo la de la repetición, la falta de variedad y de personalidad del artista. Este aspecto estático es evidente y forma parte de la poca importancia que tiene en la concepción mitológica china la innovación, la individualidad y la singularidad. Es un arte que da al individuo una calidad moral y que no otorga al artista la ideal de genialidad.

En el paisajismo chino se articula claramente la dialéctica entre los principios de sólido y líquido. Siempre aparecen elementos relacionados con estos dos estados: montañas, lagos, ríos, nubes, etc. Otra dialéctica presente es la que contrapone la forma a lo informe. La expresión de esta dialéctica explora los principios subyacentes en el paisaje, aquellos principios ordenadores y su dinamismo inherente implícito. En el paisajismo se recrea el ámbito de acción de los principios. Cuanto mejor recree el artista esta energía escondida mejor consideración y reputación conseguirá, porque mejor transmitirá al espectador la verdad cosmológica.

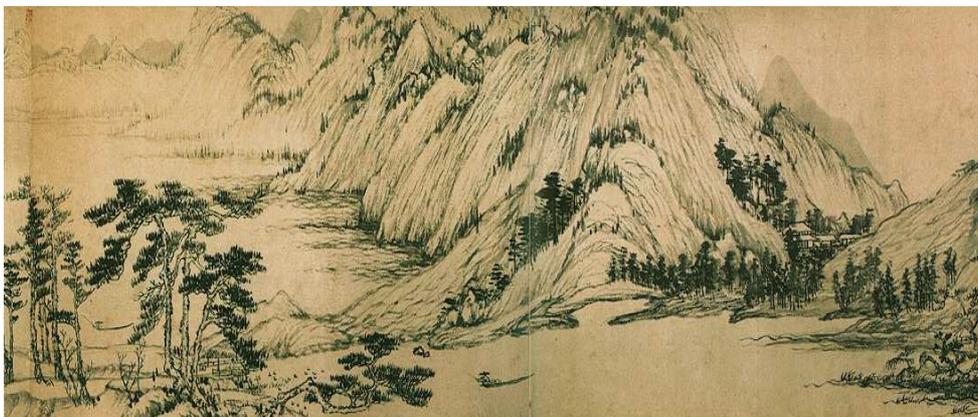


Fig. 11. Huang Gongwang (1269-1354), *Morada en las Montañas Fuchun*

Las obras resultantes acostumbran a ser cuadros sin perspectiva, que consecuentemente, no proyectan una mirada exterior sino que piden al espectador que penetre en él. Son cuadros para ser transitados, vividos y convertidos en tiempo de circulación y transición. Para lograr captar al espectador es necesario que el artista tenga empatía con aquello que pinta, sentirlo en su interior para formar parte de él y no escindirse. “Antes de pintar el bambú tengo que ser bambú” decía el sabio pintor. Solamente de esta forma se conseguirá que la mirada del espectador circule por la imagen y recree el proceso de ordenación de los elementos que en un primer momento ha hecho el pintor. Del mismo modo que la imagen pintada, el poema que acostumbra a acompañarla también pide este proceso de ordenación de la materia. Así se despliega el arte del paisajismo como un ritual, un ritual de recreación del cosmos y de su armonía primordial.

La dialéctica antes mencionada no es sólo entre sólido y líquido o entre forma e informe sino también entre vegetal y piedra, entre vacío y plenitud o entre aquello sabido y lo intuitivo. Son paisajes puramente conceptuales, estrictas reproducciones de *topoi* que se academizan. El buen pintor será aquél que sin transgredir los lugares comunes fijados por la tradición sepa dar un aliento personal a la composición. En el seno de la filosofía confuciana un buen pintor, como un buen calígrafo, está expresando su calidad moral, su fusión con el Todo y su capacidad de convertirse en médium para comunicar la energía que lo trasciende todo. Aunque estos cuadros sean profanos y decorativos en ellos subyace la idea de la reproducción de la armonía primordial y del equilibrio cósmico, por este motivo en ellos se encuentran también mezcladas las ideas de lo sagrado y lo profano.

Cabe destacar que este tipo de arte no está reflejando o representando de manera icónica una realidad vista sino que está recreando, reproduciendo una cosmología fundacional. En cada acto pictórico y de recepción de la obra se está recreando un ámbito del Cosmos, un ámbito de orden y armonía, de diálogo entre principios.



Fig. 12. Shen Zhou, *El poeta en la cima del peñasco*

En estos paisajes a veces aparece la figura humana en la inmensidad de la dialéctica natural. Ésta representa la plasmación del *topoi* del hombre integrado en la naturaleza, como parte del Cosmos. Una ataraxia con la naturaleza, la idea de una soledad eremítica pero idealizada. Los pescadores, los eremitas encarnan esta fusión con el Todo. En el siguiente poema de Shen Zhou, *El poeta en la cima del peñasco* (poeta del siglo XV) (Fig. 12), las palabras ayudan a poner en relación lo hasta ahora mencionado y a comprender la imagen de la persona solitaria entre las brumas. El poema dice, en traducción castellana:

*Nubes blancas ciñen
como una cinta el flanco
de estas montañas.
El peñasco se eleva
y se aleja el caminito.
Yo me apoyo en el bastón de arce,
Y mirando a la lejanía
Hago de la nota de mi flauta
Una respuesta al resonar del torrente.*

En las palabras hay una fuerte idea de movimiento hacia arriba, de elevación. Aparece una cierta descripción de lo que se muestra pero también una banda sonora, el convertir

el cuadro, la imagen plástica, en un elemento polisémico y sobretodo resonante. Se consigue un diálogo musical entre el sonido del agua y el sonido de la flauta del ser humano que está allí. Hay una dialéctica entre las nubes -acuosas- que ciñen las montañas -sólidas- y que se elevan en un movimiento de diálogo entre el ser humano y el paisaje, donde no existe la ruptura entre el Yo y el No Yo. Esta armonía que se plasma se pide al espectador que la vea y la sienta.

Del mismo autor es la siguiente obra, *Sentado en medio de la noche (Ye zuo tu)* (Fig. 13), donde se puede apreciar un cuadro que tiene el mismo trozo de texto que de imagen. Se dedica igual atención al relato que a la pintura. El primero nos explica la presunta circunstancia del ser humano que habita este paisaje y que aparece sentado en una especie de cojín. Es un relato que marca la aparición explícita de un nuevo elemento ajeno al mundo chino tradicional pero que se asimila naturalmente con la entrada del budismo: el vacío. Consiguientemente éste se opone al éxtasis meditativo, a la contemplación del ahora y aquí.



Dice así el inicio del largo texto caligrafiado en el cuadro:

“En la noche gélida dormía un sueño muy dulce hasta que desperté con la mente clara y quieta. Ya despierto, me vestí, me senté ante la luz parpadeante.

Sobre la mesa había algunos libros. Cogí uno al azar y comencé a leer, pero cansado lo dejé y me senté a no hacer nada.

Cesó la larga lluvia y brilló la luna en la ventana. Todo alrededor era silencio.

Después de un largo rato de absorber la luminosidad fresca, se me hicieron lentamente presentes los sonidos...Oír el rumor del viento era como avanzar decidido...”

Fig. 13. Shen Zhou; *Sentado en medio de la noche (Ye zou tu)*

En el relato se describe al habitante de esta noche. El elemento natural enmarca y rodea a un ser que está en medio de una cabaña solo pero sereno. Se describe el despertar de alguien que se pone tranquilamente a escuchar y a observar la naturaleza. Vemos como el poema da la banda sonora que puebla el aparente silencio inicial de la noche. El poema y la pintura son contemplativos e invitan al espectador a contagiarse de la armonía y del despertar del protagonista. Es un tipo de plasmación a través del paisajismo de valores más o menos abstractos sobre la dialéctica y el orden cósmico. Se busca la incorporación natural del ser humano en el orden primordial idealizado, un Todo cosmológicamente armónico.

La calidad de cada uno de los pintores, de cada una de las escuelas, de cada una de las épocas habla de la textura y del trazo, de la capacidad de dar dinamismo a lo que aparentemente es estático, de plasmar los valores adecuados. De representar conjuntamente a través de la imagen y la palabra los principios cósmicos abstractos con una mirada estética.

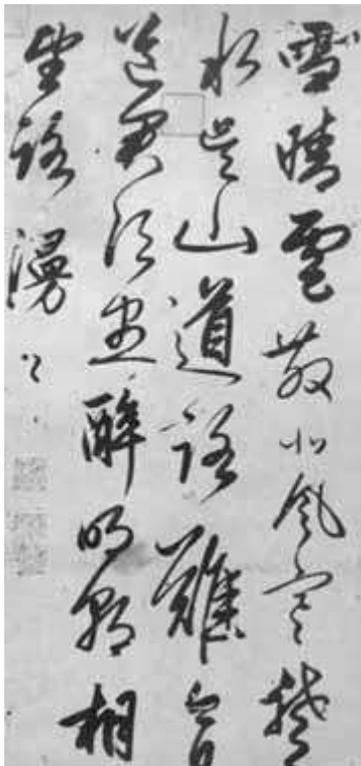


Fig. 14. Zhao Meng Fu
(1254-1322).
Dinastía Yuan.

A modo de conclusión debo destacar que los campos de la caligrafía y la porcelana chinas, aunque puedan parecer más alejados, también guardan una estrecha relación con la plasmación estética de la cosmología. La belleza de la escritura caligráfica y la armonía de los pictogramas buscan, como la pintura, expresar la dimensión espiritual del calígrafo a la vez que rememora en su ejecución una dimensión ritual. Las reglas básicas del calígrafo al escribir son las de conservar el eje de la verticalidad, de respirar al mismo tiempo que deja caer la tinta sobre el papel, de reproducir un acto de ordenación. La dialéctica entre la expiración y la inspiración, entre la presión y la forma, entre el espacio vacío y el lleno remite de nuevo a los mismos principios cosmológicos. Por otro lado el arte de la porcelana, que desde Occidente se considera un género menor, también remite a las fuerzas primordiales.

Su trabajo, su decoración sacan a relucir las propiedades intrínsecas de la materia, al igual que la manipulación del jade a través de sus vetas internas. La porcelana china

más apreciada es aquella lisa, por su proximidad a las primeras cerámicas arcaicas donde se aprecia claramente la fuerza primordial del vacío. En sus diferentes formatos, géneros y materiales, el arte chino encarna la dialéctica estética entre los dinamismos de los principios cosmológicos polares. Desde los más ancestrales y arcaicos aros de jade circular que simbolizan al cielo, hasta los cuencos de cerámica que evocan el vacío.



Fig. 15. Cuenco de porcelana. Dinastía Song (960-1279 dC)