

El Colegio de México

LA EXPRESIÓN EN LA PINTURA DE PLANTAS Y FLORES DE

XU WEI

徐渭

(1521-1593)

Tesis presentada por

MIRIAM GUADALUPE PUENTE ESTRADA

en conformidad con los requisitos

establecidos para recibir el grado de

MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA

ESPECIALIDAD CHINA

Centro de Estudios de Asia y África

2015

Índice

	Páginas
Introducción:	2
Capítulo 1: Xu Wei 徐渭 El excéntrico letrado detrás de la leyenda	11
Capítulo 2: Maestro de <i>xieyi</i> 寫意; Auto-expresividad en la pintura de flores	33
Capítulo 3: Xu Wei dentro de la estética tradicional china	56
Conclusión	76
Bibliografía	79
Lista de imágenes	82

Introducción

Dentro de la historiografía occidental del estudio de la pintura china, las comparaciones con la historia de la pintura según el modelo europeo-norteamericano, han perseguido destacar las similitudes y diferencias entre ambas prácticas pictóricas y así incluir los productos de esta cultura milenaria dentro de la Historia del Arte tal como se conoce hoy en día. En *Chinese Landscape Painting as Western Art History*,¹ James Elkins hace un recuento de las distintas estrategias que los académicos han tomado para hablar de la pintura china, especialmente de la pintura de paisaje, uno de los temas más recurrentes en la literatura occidental sobre pintura china. Para Elkins la marginalidad de los estudios sobre pintura china se debe a que la historia del arte dentro del entorno académico ha estado articulada en términos occidentales, de manera que la historia del paisaje chino aparece no como una alternativa a la producción y entendimiento de la historia del arte en sí misma, sino como un ejemplo más. La metodología aplicada con mayor frecuencia ha sido la comparación estilística, la cual, desde su aparente neutralidad sobre el criterio formal y estilístico haciendo a un lado el contexto social y político, pretendía encontrar similitudes entre pinturas chinas y obras del arte moderno. Las comparaciones conceptuales fueron y siguen siendo aún más difíciles de sostener debido a la barrera lingüística que obstaculiza cualquier entendimiento sistemático de la estética de la pintura tradicional china, por la imposibilidad de traducir los términos de la estética china a una lengua como el inglés, o en

¹ James Elkins, *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

este caso al español. Qué tan válidas sean esas analogías entre la pintura china y la pintura occidental depende del objetivo. Para los estudios postcoloniales, que buscan identificar las inequidades de poder que hacen la comparación posible, cualquier comparación es vista como un acto de violencia. Elkins, en cambio, apuesta por lo que él llama la “comparación de perspectivas históricas”,² es decir la comparación de la manera en que cambia el sentido del pasado según los escritores chinos en un momento determinado. Con todo, en la práctica, al hacer esta comparación de la perspectiva histórica entre los pintores y teóricos de la dinastía Yuan y los Renacentistas, Elkins cae inevitablemente en otro tipo de comparaciones, como la estilística. Consciente de los límites de su propuesta, se diría que el objetivo de Elkins fue provocar una actitud más reflexiva en cualquiera que pretenda acercarse a estudiar la pintura china y en ese sentido su aportación es valiosa, sin embargo, al no contar con un conocimiento más amplio sobre la cultura china su propuesta metodológica resulta seductora pero insuficiente, considerando la complejidad de la cultura tradicional china.

En efecto, las comparaciones no son inocentes, tal como dice Craig Clunas, en *Pictures and Visuality in Early Modern China*³. Por esta razón, la estrategia de Clunas es estudiar la producción visual en China desde la perspectiva de los estudios culturales. Para estudiar el material visual producido durante la dinastía Ming (1368-1644) Clunas indaga sobre las condiciones en que fue concebido, producido y consumido en su tiempo; si engendró significados sociales, políticos o culturales; si es posible crear un marco de

² Elkins, *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, op. cit., p. 62.

³ Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*. London: Reaktion Books, 1997.

referencia que abarque tipos de objetos que históricamente han sido separados; o discutir sobre lo pictórico sin necesidad de la categoría del arte; en resumen: ¿qué significaba mirar una imagen en la dinastía Ming?

La ventaja de este tipo de estudios es que consideran un espectro más amplio de factores para estudiar una pintura y, al incluir aspectos relacionados con las condiciones de consumo, evidencian la relación entre la formación del discurso sobre la “pintura china” y la variedad de pinturas del periodo Ming que se conservan a la fecha. Así la pintura es vista como un objeto más de consumo y por lo tanto las teorías que se encuentran detrás de su producción son confirmadas o puestas en duda en relación con el contexto social, político y económico en que fueron creadas. Esta actitud crítica pone en evidencia muchos de los supuestos que han ocupado las discusiones sobre la pintura china, por ejemplo, el énfasis en la visibilidad de la pincelada; la desconfianza en la mimesis o la fidelidad de la representación con respecto al objeto representado; la auto-referencialidad hacia el momento en que fue elaborada, un momento que de alguna manera es re-producido por parte del espectador al ver la obra.

Estas ideas se encontraban presentes dentro de las teorías estéticas chinas de la antigüedad. Sin embargo, interpretar dichas cualidades desde la visión moderna, comparándolas con las discusiones de la pintura occidental, ha tenido como resultado la cristalización de una serie de clichés que en vez de construir un instrumento interpretativo que invite al espectador a apreciar la pintura china y el complejo contexto que le da sentido, ha reducido la variedad de producciones pictóricas chinas a un conjunto homogéneo que

puede ,supuestamente, ser contemplado siguiendo los mismos principios que se aplican al ver cualquier pintura moderna en un museo.

El concepto de “pintura china” es una creación tanto de los letrados chinos como de los historiadores contemporáneos. El concepto de “pintura china” fue consolidado especialmente por la posición teórica y filosófica de los pintores de la dinastía Song y la pintura de paisaje. Los principios taoístas vinculados a los primeros textos sobre estética china fueron el eje de la siguiente literatura y uno de los aspectos más seductores para los historiadores de arte en occidente. Sin embargo, en la práctica resulta insuficiente ese acercamiento idealizado si uno desea realmente apreciar las obras en su justa dimensión ya no con estudios comparativos. Las comparaciones fueron necesarias en su momento pero a medida que se profundizan los estudios sobre la historia y la cultura china es más fácil inferir qué tipo de vida tenían los pintores, cuántas clases de pintores existían y las funciones que la pintura desempeñaría a lo largo de las dinastías.

La imagen del pintor letrado se refiere a un personaje culto y refinado que vive sin preocuparse por asuntos mundanos, absorto en sus preocupaciones de letrado, cultivando la poesía, la caligrafía y la pintura como un medio para expresar sus emociones y finalmente regalarlas a sus amigos más cercanos, sin esperar nada más que un regalo o un favor a cambio.⁴ Sin importar qué tan cercana pudiera ser esta imagen a la realidad de los artistas, este es el discurso que los historiadores de arte han repetido una y otra vez. Actualmente existen voces que han cuestionado esa imagen, por ejemplo, James Cahill y Craig Clunas.

⁴ James Cahill, *The Painter's Practice*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 4.

La estrategia que ambos han utilizado es alejarse de las discusiones estéticas y hablar sobre pintura desde una posición más mundana inserta dentro de los intercambios sociales y culturales.

James Cahill, en *The Painter's Practice*, aborda las circunstancias en las cuales las pinturas chinas fueron creadas, cómo eran adquiridas por los clientes y coleccionistas, cómo eran recompensados los pintores, cuáles eran sus condiciones de trabajo en el taller y hasta qué grado los registros convencionales idealizaban a los artistas chinos. Los factores económicos revelan los pormenores que se encuentran detrás de la pintura china. La omisión del factor económico dentro de la historia de la pintura china se encuentra en la insistencia por parte de los eruditos chinos de distinguir el amateurismo del profesionalismo prefiriendo el primero sobre el segundo. El argumento detrás del “ideal amateur” es que la mente cultivada del practicante amateur tomaba las decisiones correctas intuitivamente o sobre la base de los ideales confucianos en un nivel superior al del experto, incluso libre de la motivación de la ganancia material. La idea de este artista noble y superior tomó fuerza a medida que aumentó la práctica de la pintura por parte de miembros de la corte y oficiales letrados. Dichos personajes dieron pie a una poderosa estructura social que no sólo los liberaba de la necesidad de beneficiarse económicamente de la pintura, incluso les impedía obtener ese beneficio. Según Cahill el problema surgió cuando la escritura convencional utilizada para alabar a los pintores letrados rebasó esa categoría y

permeó toda la literatura sobre pintura china, de manera que no existía otro lenguaje para alabar a los pintores profesionales que aquel utilizado para hablar sobre los amateurs.⁵

La fuente más completa sobre la conformación del ideal del pintor letrado es el estudio realizado por Susan Bush en *The Chinese Literati on Painting, Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*⁶ cuya primera edición fue publicada en 1971. Su perspectiva aparece como una herramienta metodológica bastante útil para acercarse al estudio de la pintura tradicional china porque entender la imagen del pintor letrado es indispensable para hablar sobre la pintura de Xu Wei (徐渭 1521-1593). Además el presente trabajo comparte la postura de Susan Bush, es decir, tener una lectura de la estética china anti-mística y con los pies en la tierra.

Apartada de los estudios comparativos, decidí tomar como punto de partida para la presente investigación estudiar la obra de Xu Wei en su propio contexto histórico. Las dos fuentes principales sobre la vida y obra de Xu Wei fueron la obra de Kathleen M. Ryor *Bright Pearls Hanging in The Marketplace: Self-Expression and Commodification in the Painting of Xu Wei*⁷ y la obra de Shou-chih Isaac Yen, *Xu Wei's Zaha: A Study of Genres*⁸. Xu Wei pintor, dramaturgo, poeta y calígrafo del periodo tardío de la Dinastía Ming, es uno de los más grandes maestros de la pintura tradicional China. Su personalidad excéntrica y talento lo llevaron a desarrollar un estilo que aún hoy ha influido la obra de importantes

⁵ Cahill, *The Painter's Practice*, op. cit., p. 7.

⁶ Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting : Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Segunda edición. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

⁷ Kathleen Ryor, *Bright Pearls Hanging in The Marketplace: Self-Expression and Commodification in the Painting of Xu Wei*. New York: Thesis (Ph. D.)--New York University, Institute of Fine Arts, 1998.

⁸ Shou-chih Isaac Yen, *Xu Wei's Zaha: A Study of Genres*. New Haven, Conn.: Yale University, 2004.

pintores chinos. Este trabajo abordará la inseparable correspondencia entre la poesía y la caligrafía con su pintura de flores, entendida como un medio de auto-expresión, además de su aportación al estilo de pintura *xieyi* 寫意 con la técnica de tinta salpicada. El primer capítulo corresponde a la vida del autor. El segundo capítulo incluye una explicación general sobre la pintura de los letrados especialmente la pintura de flores y sus elementos, tomando como eje principal el análisis de una obra de Xu Wei en el estilo *xieyi*. Finalmente el tercer capítulo coloca la aportación de la obra de Xu Wei dentro de la estética tradicional china en relación con los seis cánones de la pintura propuestos por Xie He en el siglo V, en especial el primer canon que se refiere a la vitalidad, un principio que no encuentra paralelo en la pintura occidental.

Al pintar el autor genera un diálogo con la tradición que se manifiesta desde la elección de un medio, la preferencia por ciertos autores del pasado, por un tema, por las convenciones formales, por los tipos de pincelada, etc. En China existieron géneros diferenciados como la pintura de paisaje, la pintura de aves y flores y la pintura de figuras. En la historia de la pintura tradicional china aparecen personajes que son recordados y retomados por generaciones siguientes como grandes maestros que influyeron en la formación de los pintores, puesto que aprender a pintar era aprender a copiar o imitar a los grandes maestros hasta superarlos. En la China de la antigüedad la originalidad no era vista como una virtud sino como un defecto, es decir una carencia de dominio sobre sí mismo y sobre la técnica. Esto significa que la vía de legitimación no se encontraba en el rompimiento con el pasado o una aportación original sino en la repetición de lo ya aceptado. Podría pensarse que en estas condiciones los pintores se encontraban sometidos a respetar

los cánones y su rango de exploración personal era muy limitado. Pero no es así, existieron diferentes escuelas que defendían principios distintos que formaban parte de las convenciones y del mismo modo existieron también casos excepcionales que exploraron una visión más personal de lo ya conocido y Xu Wei fue uno de ellos. A primera vista podría decirse que la pintura occidental es muy heterogénea en comparación con la pintura china, pero esta diferencia tan marcada en las producciones tiene su origen en una actitud muy diferente con respecto a las ideas de libertad y la individualidad.

Durante la dinastía Ming, en el siglo XVI surgieron corrientes de pensamiento que abrieron el debate sobre la naturaleza del individuo. La escuela de Wang Yangming (1472-1529) destacaba el papel de la intuición personal de la verdad, él mantenía una fe en la racionalidad fundamental del hombre, y en toda su insistencia en descubrir el bien y el mal por uno mismo sin que eso significara un conflicto esencial entre la moralidad objetiva y subjetiva, puesto que la introspección genuina era un camino más que llevaría a la afirmación de las normas morales ya aceptadas en el momento. Esta corriente del Neoconfucianismo se vería reflejada en la actitud de algunos artistas de la dinastía Ming, pintores y poetas que se lanzaron en una búsqueda de expresión personal.

Esta atmósfera transformó la imagen de los pintores letrados, muchos de los cuales adquirieron una postura anti-académica o *amateur*. Esta pintura también es conocida como pintura idealista haciendo alusión al conjunto de ideales filosóficos y estéticos que tenían en común este tipo de pintores. La pintura de los letrados le daba prioridad a la idea detrás de la imagen, en vez de valorar el parecido con la realidad, privilegiaba la espontaneidad, la intuición artística y la expresión directa de los sentimientos en la técnica de aplicación de la

tinta con el pincel. La obra de Xu Wei es un caso excepcional en la historia de la pintura tradicional china, su estilo ha sido descrito como dotado de la frescura de una visión personal y por esta razón los historiadores lo consideran un caso aparte de las escuelas que se desarrollaron durante la dinastía Ming.

La pintura también puede considerarse como un código visual cuyas convenciones formales se traducen en las técnicas de representación. La cercanía de la caligrafía y la pintura china se manifiesta no sólo en la aparición de cierta gramática de la pincelada, en la cual el tipo de pincelada estaba dirigido a la representación de elementos de la naturaleza como el bambú o las flores, también se manifiesta por la presencia de poemas escritos dentro de la obra y que forman parte integral de la misma. La caligrafía sirvió como un puente que unía la poesía y la pintura, y a la vez era en sí misma un arte que contaba con su propia filosofía y valora los cuatro tesoros: la tinta, el papel, el pincel y la piedra.

Las consideraciones anteriores conforman los cuestionamientos principales de este trabajo. Elegí la obra de Xu Wei porque después de haber estudiado el tema de la expresión en occidente descubrí que existía un vacío en la literatura sobre la expresión en la pintura. Ese vacío correspondía a las manifestaciones pictóricas en China, así que un buen día hojeando un libro me encontré con una obra de Xu Wei y de inmediato quedé cautivada, reconocí en la técnica de este gran pintor valores plásticos y formales inquietantes, llenos de fuerza y sensualidad que despertaron una profunda empatía en mí. Este primer acercamiento impulsó mi curiosidad sobre la historia de la pintura china y en particular sobre la pintura de flores, género que fue revitalizado gracias a las aportaciones de Xu Wei. Elegí la pintura de flores porque es justo dónde el pintor explora una mayor cantidad de

recursos técnicos y formales. La hipótesis de este análisis es que el impacto expresivo de la pintura de Xu Wei se debe a su capacidad de crear y sostener una tensión a partir de la ambigüedad latente entre lo que está representado y la manera en que el pintor manifiesta su personalidad y su visión de la realidad con el dominio de la técnica. La aventura de conocer la vida de este singular pintor confirmó mis inquietudes y confío en que este trabajo permitirá al lector introducirse en el complejo mundo que se encuentra detrás de la contemplación de una obra como la de Xu Wei y a la vez le brindará las herramientas necesarias para valorar la pintura de flores con un conocimiento general sobre el contexto histórico en el que fueron creadas.

Finalmente me gustaría agradecer el apoyo de mis profesores y compañeros. Agradezco la generosidad del Colegio de México, el Centro de Estudios de Asia y África, y el CONACYT. Le extiendo mi agradecimiento a mi asesora la profesora Flora Botton, y también al resto de mis profesores: Jose Antonio Cervera, Lien-tan Pan, Marisela Connelly, Romer Cornejo, Liljana Arsovska, Yong Chen, Amaury A. García Rodríguez y Luis Gómez. Agradezco también a mi familia que siempre me ha apoyado en todos mis proyectos, mi madre Guadalupe Estrada, mis hermanos Hugo, Rogelio y Brenda, a mi padre Rogelio Puente. Y le dedico con mucho cariño este trabajo a mi querido Jorge Pérez por ayudarme a comprender la explosiva personalidad de Xu Wei y la naturaleza pasional de sus obras.

Capítulo 1

Xu Wei 徐渭

El letrado detrás de la leyenda

欲知猿啼腸堪斷
除是儂身自作猿

*Si quieres conocer el aullido desgarrador del gibón,
debes convertirte tú mismo en un gibón*

En este capítulo abordaré la biografía de Xu Wei (1521-1593) calígrafo, poeta, dramaturgo y pintor del periodo tardío de la Dinastía Ming. Su vida desafortunada y su personalidad excéntrica lo convirtieron en toda una leyenda del folklor chino. Su talento y libertad creativa fue fuente de inspiración para grandes maestros de la pintura china tradicional. Con el objetivo de poder comprender su pintura es necesario conocer las desventuras que forjaron la personalidad de este gran maestro y a su vez por medio de su biografía descubrir su contexto histórico.

La leyenda de Xu Wei comienza con sus dos autobiografías,⁹ continúa y se alimenta de las voces de quienes lo admiraron y toma cuerpo en la expresividad de su obra. Él mismo solía decir que su caligrafía iba primero, su poesía en segundo lugar, su literatura en tercero y al final su pintura. Para acercarse a la obra de Xu Wei, lo más apropiado es seguir las recomendaciones del artista: “Si quieres conocer el aullido desgarrador del gibón,

⁹ Xu Wei escribió dos autobiografías, la primera a los 45 años justo antes de su intento de suicidio y la segunda al final de sus días a los 73 años.

debes convertirte tú mismo en un gibón.”¹⁰ Quizá conociendo las complejas tensiones que modelaron la vida de Xu Wei, sea posible identificar su posición con respecto a la tradición como un deambular entre lo convencional y lo excéntrico, lo civil y lo militar, lo histórico y lo religioso, que lo llevó a producir obras que trastocaron los valores aceptados en su momento y se ganaron la admiración de generaciones posteriores.

En la Dinastía Ming el florecimiento de ideas individualistas coincidiría con el rechazo a la autoridad y la presencia de un régimen político en el cual la autoridad se cristaliza en el mandato despótico del emperador.¹¹ El tiempo que vivió Xu Wei abarcó tres eras del Ming Tardío: La era Jiajing (1522-1566) del emperador Zhu Houcong, nombre póstumo Shizong; La era Longqing (1567-1572) del emperador Zhu Zaihou, nombre póstumo Muzong; y ,en su etapa más productiva como pintor, la era de Wanli (1573-1620) del emperador Zhu Yijun, nombre póstumo Shenzong.

Xu Wei también fue conocido como Xu Wenqing y después como Xu Wenchang. Algunas de sus obras aparecen firmadas por sus seudónimos: “el ermitaño del manantial celeste”, “el sedentario de la viña verde” y “la estampa del sello personal en los campos, las aguas y la luna”. Xu Wei nació el segundo mes de la era Zhengde (Marzo de 1521) en Shangyin (actualmente Shaoxing, en la provincia de Zhejiang). Su padre Xu Cong había alcanzado el grado de *junren*, y debido a su trabajo a menudo frecuentaba la Provincia de Yunnan. Contrajo matrimonio con una mujer llamada Miaoshi, después se retiró de su

¹⁰ Shiamin Kwa, *Songs of ourselves: Xu Wei's (1521--1593) "Four Cries of a Gibbon" (Sisheng yuan)*. Cambridge: Harvard University, 2008, p. 14.

¹¹ Flora Botton, *China su historia y cultura hasta 1800*. 2a ed. corr. México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1984, 2008, p.285.

puesto debido a una enfermedad y regresó a Shaoxing. La madre de Xu Wei fue una mujer proveniente de la etnia Miao que servía de esclava para la familia. Tres meses después del nacimiento de Xu Wei su padre moriría. A partir de entonces, aunque su madre biológica fue una concubina, quien realmente lo crió fue Miaoshi, la esposa oficial. Al referirse a su infancia en sus dos biografías, Xu Wei se presentó como un niño genio. Podía aprender cientos de caracteres de un solo vistazo y escribir ensayos completos a la edad de siete años. En 1530 un reconocido magistrado Liu Bing le recomendó que estudiara los clásicos, tarea que emprendió diligentemente. A pesar de sus talentos, la infancia de Xu Wei no fue precisamente feliz. Hubo constantes fricciones entre Miaoshi y los dos hermanos mayores de Xu Wei, hijos del primer matrimonio de su padre. Cuando Xu Wei tenía 10 años su madre biológica se vio obligada a abandonar la casa por problemas económicos de la familia. La separación de Xu Wei con su madre debió ser un evento trágico ya que no se volverían a ver hasta veinte años después. Otro de los recuerdos más tristes fue la muerte de Miaoshi, cuando él tenía 14 años, lo que podría ser una de las primeras manifestaciones de su inestabilidad psicológica sucedió a partir de esta tragedia. El joven Xu Wei azotó su cabeza contra el suelo pidiendo morir en lugar de ella, rehusándose a comer por días. A partir de entonces quedó al cuidado de sus hermanos mientras continuaba sus estudios. Además de los clásicos Xu Wei practicaba las bellas artes, artes marciales, arquería, espada, cabalgata y música. Incluso compuso una pieza para el *qin* 琴, un instrumento antiguo de siete cuerdas de la familia de la cítara. La pieza usaba como lírica el poema de Su Shi *Oda del acantilado rojo*.¹²

¹² Kathleen Ryor, *Bright Pearls Hanging in the Marketplace: Self-Expression and Commodification in the*

El gobierno imperial de Ming estaba conformado por una estructura piramidal dividida en tres jerarquías: la administración civil, la militar y la del censorado, una figura de vigilancia única en China. El cuerpo de funcionarios que integraba el gobierno incluía al emperador y su clan, asistentes personales de la casa imperial, una clase privilegiada de nobles, burócratas del servicio civil, sus asistentes y un cuerpo militar de oficiales y soldados.¹³

En Ming, la aspiración más alta de ascenso en la escala social sólo podría conseguirse a través de los exámenes oficiales. El más alto grado, *jinshi* 進士, era un requisito para ser candidato a los puestos más altos en la burocracia, por lo cual era muy difícil de alcanzar. Antes de *jinshi*, primero había que alcanzar el grado de *juren* 舉人. La mayoría conseguían el grado inicial *shengyuan* 生員, que no contaba con los privilegios para ocupar puestos oficiales. En 1540 Xu Wei logró obtener el grado de *zhusheng* 諸生¹⁴, el primer grado necesario que le permitía seguir estudiando y presentar los exámenes

Painting of Xu Wei. New York: Thesis (Ph. D.)--New York University, Institute of Fine Arts, 1998, p. 45

¹³ Charles O. Hucker, *The Traditional Chinese State in Ming Times (1368-1644)*. Tucson, Ariz.: University of Arizona, 1961, p.7.

¹⁴ El grado de *zhusheng* 諸生 es uno de los niveles del *sheng yuan* 生員 (durante la dinastía Qing se conoce como era *xiucai* 秀才) Se trata de aquellos que han pasado el examen imperial a nivel de condado durante la dinastía Ming y Qing. En el caso de Xu Wei sería de su lugar natal Shanying. Los que alcanzaban este nivel tenían ciertos privilegios como estar exentos al trabajo como mano de obra, tener acceso a las instalaciones del gobierno local y cierta inmunidad a los castigos físicos. Este dato podría ser importante para comprender los privilegios que gozó Xu Wei durante su tiempo en prisión, incluyendo la oportunidad de salir para asistir al funeral de su madre. La categoría de *zhusheng* era la segunda categoría de las tres que componen el *sheng yuan*. *Linsheng* 廩生 era la primera compuesta por los estudiantes que se habían destacado en el examen. Ellos podían gozar de ciertos privilegios como recibir por parte del gobierno una ración de alimentos y educación para presentar directamente los exámenes a nivel nacional. Los *zhusheng* no recibían ningún apoyo financiero pero si tenían el mismo estatus legal y podían ser aspirantes a los exámenes a nivel nacional o provincial. Los *Fusheng* 附生 eran la última categoría, donde se encontraban aquellos que habían salido mal en los exámenes podían considerarse como sustitutos pero no tenían derecho a ser candidatos para otros exámenes a menos que mostraran mejoras.

posteriores para ascender y conseguir una carrera burocrática. En la escuela conoce a tres compañeros que serían sus amigos de toda la vida: Zhang Tianfu, Zhao Jin y Zhu Dashou. Tres años después, los primeros dos conseguirían el grado de *junren*, nivel que Xu Wei nunca pudo conseguir después de ocho intentos fallidos; su último intento sería en 1561 pocos años antes de su crisis mental.

Su vida académica no fue la única desafortunada, su vida marital también. Después de la muerte de Miaoshi, los hermanos de Xu Wei despilfarraron lo que quedaba de la fortuna de su familia. Xu Wei no podía solventar un casamiento, ya que en su pueblo natal los regalos de compromiso que el novio debía dar a la familia de su futura esposa eran bastante caros. En estas circunstancias Xu Wei tuvo que aceptar un matrimonio arreglado con Si, la hija del magistrado Pan Kejing y tuvo que mudarse a la casa de la familia Pan como un *ruzhui*.¹⁵ Sin embargo, Si muere por secuelas del parto después de dar a luz a su primer hijo. Aunque breve, el matrimonio de Xu con Si fue feliz. En sus memorias Xu Wei menciona que Si siempre fue muy considerada y trató de evitar el tema de su condición de *ruzhui* para no dañar su autoestima. Las implicaciones de su emasculante situación no fueron claras para Xu Wei hasta unos años después, cuando perdió una disputa legal para heredar la propiedad de su hermano mayor tras su fallecimiento. El argumento fue que al

¹⁵ Martin W. Huang, *Negotiating Masculinities in Late Imperial China*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2006, p.54.

En China existía la costumbre de que las novias se fueran a vivir a la casa de la familia del esposo, así los hijos llevarían el nombre de la familia del esposo y además la nuera se dedicaría a cumplir con el rito de velar por los ancestros de la familia del esposo. En el caso contrario si el novio iba a vivir con la familia de la mujer entonces los hijos llevarían el apellido de la familia de ella perdiéndose así el linaje patriarcal. Huang afirma que aunque el matrimonio de Xu con Si fue feliz, la experiencia de vivir en su casa pudo ser una experiencia *femineizante*.

haberse mudado a la casa de la familia de su mujer, había perdido su derecho como heredero.

A los 39 años se casó por segunda vez, pero su matrimonio no funcionó y se anuló al poco tiempo. Curiosamente en este caso Xu Wei también prefirió vivir en la casa de la familia de su nueva esposa. Sobre este episodio de su vida él escribió: “En el verano, me casé con la familia Wang de Hangzhou. Fue horrible. Fui completamente engañado. En el otoño renuncié al lazo, hasta ahora todavía me disgusta.”¹⁶ En 1561 se casó por tercera vez con una mujer llamada Zhang; esta vez llevó a su esposa a su propia casa. Ese año escribió, “Me casé con Zhang. Fallé otra vez los exámenes. De ahora en adelante, los demonios empiezan a poseerme. Yo desesperadamente luché contra ellos. Esta fue la última vez que tengo algo que ver con los exámenes oficiales.”¹⁷ Un año después nace su segundo hijo llamado Zhi. Según algunos registros Zhang era una mujer hermosa y talentosa.¹⁸ Sin embargo, su matrimonio tampoco fue feliz. Cinco años después, Xu Wei tiene una crisis mental y en un ataque de paranoia, pensando que su mujer lo engañaba, discute violentamente con ella hasta matarla, motivo por el cual sería encarcelado y condenado a muerte. Estos eventos pueden revelar una pista sobre la naturaleza de su personalidad. Tao Wangling, un oficial de su distrito, describió a Xu Wei como “un hombre celoso y desconfiado”.¹⁹

¹⁶ Yu-Ho Tseng. “A Study on Hsü Wei”, *ArsOrientalis*, Vol. 5, 1963, p.247.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid.* p.249.

¹⁹ Chang-Tai Hung *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937*. Cambridge, Mass: Council on East Asian Studies, Harvard, 1985, p. 85

Las frustraciones acumuladas tanto por sus fracasos en los exámenes oficiales, como en su vida personal llevaron a Xu Wei a buscar otro camino donde restablecer su orgullo herido. Una parte significativa de su vida la dedicó a asuntos militares, incluso sus amigos más cercanos fueron generales y oficiales militares. Un factor más inmediato de esta afición fueron las invasiones de piratas japoneses en su región.

En 1555 un grupo de piratas penetró por tierra y llegó hasta Nanjing. Xu Wei se unió a la armada de Yu Dayu y Wu Chengqi en una campaña para atacar a los piratas en Keting. Trabajó con el poeta Wang Yin para revisar ciertas estrategias militares y escribió un registro detallado de la batalla y cantos de victoria.²⁰ Después fue enviado a Fujian y se cree que fue en esa temporada cuando comenzó a escribir sus obras de teatro: *Mulan va a la guerra en lugar de su padre* (雌 木蘭 Ci Mulan), *La mujer con grado de Zhuangyuan* (女 狀元 Nüzhuangyuan), *La Historia del hombre loco del tambor* (狂 鼓 史 Kuanggu Shi) y *El sueño de un monje en la tierra de Jade Verde* (翠 鄉 夢 Cuixiang Meng).²¹ El éxito de sus obras dramáticas y su fama como poeta atraerían la atención de artistas reconocidos y poderosos oficiales militares.

Su época más próspera comenzó en 1557, cuando Hu Zongxian, supremo comandante de Nan Zhili, Zhejiang y Fujian, lo comisionó para que escribiera el texto que conmemorara a los oficiales y soldados muertos durante la batalla contra los piratas. Posteriormente, Xu Wei se convertiría en secretario de Hu, lo que marcaría un periodo de reconocimiento y estabilidad económica que terminaría sólo con el encarcelamiento de Hu.

²⁰ Ryor, *Bright Pearls Hanging in the... op. cit.*, p. 51-52.

²¹ Un estudio detallado y la traducción de estos cuatro dramas puede se encuentra en la tesis doctoral: Kwa, *Songs of ourselves... op. cit.*

Gracias al contacto con Hu, Xu Wei pudo conocer a varios miembros de la élite militar, muchos de los cuales se convertirían en sus clientes y mecenas. Con el dinero que ganó escribiendo para Hu, construyó una casa a la que llamó “El salón de la remuneración de las palabras”. Realizó algunos viajes que le inspiraron diversos poemas.

Hu Zongxian contrató a Xu Wei no por sus conocimientos sobre estrategias militares, sino por su talento como hombre de letras. En una colección de anécdotas del periodo Ming tardío aparece una conversación entre ambos: “Cuando Xu Wei sirvió como su secretario privado, Hu Zongxian lo trataba bastante bien. Una vez Hu bromeándole dijo a Xu, ‘Tu eres simplemente un hombre de letras. Sin mí la fama siempre estará fuera de tu alcance.’ ‘Aunque eres un gran héroe’ contestó Xu Wei ‘tu nombre nunca será recordado por otros si yo no escribo sobre ti’.”²² Xu Wei se consideraba a sí mismo como alguien versado tanto en el campo de la escritura como en el campo de la estrategia militar. De hecho, era coleccionista de espadas y la espada aparece frecuentemente como símbolo en sus poemas. Sin embargo, nunca tuvo la oportunidad de probarse a sí mismo en el campo de batalla. Su única arma eran las palabras y aún en ese terreno no se sintió satisfecho del todo. A final de cuentas seguía siendo un escritor que escribía a nombre de otros y aunque sus elegías gozaban de la aprobación del emperador, realmente no era él quien se cubría de honores sino su jefe. Ni siquiera podía sentir orgullo por su puesto como secretario pues, aunque en un principio estos personajes eran elegidos por su talento, ya para estos tiempos la elección no era exclusivamente por el talento.

²² Huang, *Negotiating Masculinities... op. cit.*, p.56

Durante la segunda parte de la Dinastía Ming había ocurrido un cambio en la estructura de la administración.²³ El cargo de secretario pasó de ser un puesto oficial pagado por el gobierno, a ser un puesto de confianza cuya contratación dependía directamente del jefe a cargo y por lo tanto no recibía reconocimiento oficial, tampoco existían oportunidades de ascender y su pago dependía sólo de su jefe. Otro inconveniente era que, al ser un puesto de confianza, la relación con su jefe estaba comprometida en el mejor de los casos con un lazo de amistad.

En 1562 Hu Zongxian fue encarcelado bajo el cargo de corrupción por su relación con Yan Song, quien había sido expulsado de su posición como gran secretario del emperador Jiajing.²⁴ Hu fue exonerado de su primer arresto pero en 1565 se encontró una carta dirigida al hijo de Yan Song que no había sido entregada a su destinatario. En la carta Hu le ofrecía un soborno y por esta razón fue encarcelado nuevamente. Viendo manchado su honor se suicidó en la prisión.

En ese entonces, Li Chunfang, ministro de ritos, había escuchado del talento de Xu Wei como escritor y estratega militar y solicitó conocerlo. Le ofreció un puesto y Xu Wei fue para trabajar como su secretario. Pero al llegar a Beijing se dio cuenta que ocupaba una posición insignificante, sólo escribía manuscritos que no eran valorados. Xu Wei pronto se enteró que Li Chunfang estaba cercanamente asociado con Xu Jie, quien había

²³ *Ibid.* p.59.

²⁴ Para conocer la historia de la invasión pirata y las intrigas de corrupción remito al lector a James Geiss, "The Chia-ching Reign, 1522-1566" págs. 490-508, en Mote, Frederick W. y Denis Twitchett (ed.). *The Cambridge History of China* . Vols. 7 The Ming Dynasty, 1368–1644. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2008.

desempeñado un papel importante en la caída de Hu Zongxian²⁵. Renuente a servir a alguien que podría estar involucrado en la desgracia de su patrón, Xu decidió renunciar. Sin embargo, no pudo hacerlo hasta conseguir el dinero que había recibido como adelanto. Bajo el pretexto de asistir nuevamente a los exámenes oficiales Xu Wei partió sin intenciones de regresar.

Para Xu Wei, las implicaciones de la caída de Yan Song y su camarilla iban más allá de tener que buscar otro trabajo. Habiendo trabajado para Hu Zongxian, Xu Wei se vio involucrado inevitablemente en las controversias del caso. De repente, se sintió atrapado entre su antagonismo hacia Yan Song y su lealtad ante Hu Zongxian. Para hacer su drama todavía mayor, uno de sus amigos más cercanos Shen Lian había sido perseguido y eventualmente ejecutado por la gente de Yan Song por haber manifestado abiertamente su oposición a Yan Song. El penoso hecho fue que Shen Lian y Hu Zongxian, las personas que habían mostrado la mayor comprensión de las habilidades y talentos de Xu Wei, estuvieron afiliados respectivamente a dos facciones políticas opuestas enfrentadas en una brutal lucha de poder que había dominado las últimas dos décadas del reinado Jiajing (1522-1566).²⁶

En China frecuentemente aparecieron casos de letrados y oficiales que para escapar de sus obligaciones y responsabilidades se hacían pasar por locos o se recluían como monjes o ermitaños. Convertirse en excéntricos los protegía del peligro de perder la vida ante las tensiones políticas. “Es característico e importante que un excéntrico, con el fin de

²⁵ Huang, *Negotiating Masculinities... op. cit.*, p.60

²⁶ *Ibid.* p 59.

declarar su condición excéntrica en su cultura, debe renunciar a la condición ordinaria que una vez tuvo. Esta renuncia se puede lograr por ser ligeramente extraño en el comportamiento cotidiano y así escapar de la pequeña crítica de no cumplir con sus obligaciones, o por volverse completamente loco y por lo tanto, renunciar a todos los privilegios sociales y escapar a otro mundo libre de responsabilidades.”²⁷ Se ha debatido mucho el caso de si Xu Wei trató de pasar por loco o efectivamente tenía alguna patología mental, incluso se ha dicho que sufría de esquizofrenia. Por esta razón y por la expresividad de su obra se ha tratado de comparar a Xu Wei con Van Gogh.

Xu Wei tenía 45 años cuando regresó a casa y finalmente entró en crisis. El llamaba a su enfermedad *yi* o *yi ding*. De acuerdo al Diccionario de Medicina China, *yi* es un tipo de locura. Cuando una persona es presa de un ataque, corre salvajemente. La idea de suicidarse lo obsesionaba. Escribió un ensayo para agradecer al médico que lo salvó.²⁸ “Molesto por problemas recientes, estaba afligido con un trastorno (*yi*). Durante el ataque, tuve que correr como poseído por un demonio. Mientras corría, saqué un clavo de aproximadamente tres pulgadas de largo de la pared y lo metí en mi oído. Me desplomé y caí. El clavo penetró profundamente en mi oído, pero yo no sentía dolor. Varias semanas después, la herida se inflamó. Cada tres días la sangre corría...”²⁹

Está confirmado que durante este tipo de ataques los pacientes no sienten dolor. En total tuvo nueve intentos de suicidio. En otro ataque se abrió la cabeza con un hacha. Y lo que parece más desconcertante aún fue su intento de castración, golpeándose los testículos

²⁷ Wu, Nelson Ikon. “The Toleration of Eccentrics”, *Reprinted from Art news*, vol. 56, no. 3, 1957: sin número.

²⁸ Tseng. “A Study on Hsü Wei”, *op. cit.*, p.247.

²⁹ *Idem.*

con un mazo. Es evidente que tantos actos de auto-destrucción no podían ser fingidos. El incluso escribió su propio obituario:

“Xu Wei de Shanyin. En sus años de juventud tenía el deseo de dedicarse al estudio de los Clásicos, y su ansiedad aumentó con los años. Era admirador de la filosofía daoísta y estudió con el maestro Wang de Changsha³⁰. Al haber encontrado similitudes entre el daoísmo y el budismo Chan, volcó su devoción hacia el Chan. Después de un tiempo la gente aclamaba que había alcanzado algo de progreso, pero él no había capturado ni la sabiduría, ni los Clásicos, ni el Dao. Era taciturno y flojo, pero honesto. Parecía orgulloso. Rechazaba relacionarse con los ricos. Porque era irreverente y profano con todos, parecía un cínico y hacía que las personas se sintieran incómodas. Pero ni el orgullo ni el cinismo eran parte de su naturaleza.”³¹

“Las personas dirán que Wei era un letrado que aspiraba a la pureza y que no debía morir. Ellos no saben que los antiguos letrados que sirvieron de secretarios y murieron por el bien de la pureza fueron muchos. Wei murió por sí mismo, por nadie más. Cuando su rectitud no fue cuestionada, fue brusco y descuidado, no forzado a la pequeña moral confuciana. Tan pronto como su conducta moral fue puesta en duda, implicando la vergüenza, yaciendo entre corrupta o incorrupta, sólo la muerte no podría arrebatársele. Esta es la causa de su muerte – sus parientes no le guardarán luto y sus amigos no lo comprenderán. Era especialmente inepto manejando sus finanzas; el día de su muerte no había dinero para sepultarlo. Sus

³⁰ Wang Ji (1498-1583) era uno de los más destacados discípulos de Wang Yangming erudito neo-confuciano que desarrolló la idea del conocimiento innato, sosteniendo que cada persona conoce desde su nacimiento la diferencia entre el bien y el mal.

³¹ Ryor, *Bright Pearls Hanging in the... op. cit.*, p. 15

únicas posesiones eran varios cientos de libros, dos campanas de piedra, una espada fina y varias pinturas. Los poemas y ensayos que escribió comprenden cierto número de páginas y eso es todo. La espada y las pinturas se las dejó a un amigo del pueblo, con el objetivo de pagar por el entierro. Los manuscritos están en manos de ciertos amigos.”³²

“Wei alguna vez dijo: “En mi estudio de los libros no-canónicos, puedo decir que mi comprensión se ha extendido al *Surangama Sutra*, el *Zhuangzi*, el *Liezi* y el *Su Wen*, Canon de Medicina Interna del Emperador Amarillo (*Huang Di Nei Jing*)...”³³

Esta primera autobiografía a manera de obituario cierra con un poema cuya traducción resulta oscura debido a las referencias a personajes históricos del periodo de los Estados Combatientes, de la dinastía Han, entre otros. La inclusión de personajes paradigmáticos era un recurso frecuente en la poesía de Xu Wei. Por un lado, al incluirlos hacía gala de su conocimiento, y por el otro, evocando la vida de personajes ilustres y villanos, Xu Wei conseguía detonar asociaciones con las virtudes y faltas de aquellos para así conseguir una atmósfera emotiva particular; en ocasiones con el propósito de comparar sus tragedias con las de aquellos y en otros casos para burlarse sarcásticamente.

Los hechos que menciona revelan también sus aficiones, las cuales lo colocan como un letrado poco convencional, no constreñido únicamente a los valores confucianos tradicionales, sino que indagaba en otras escuelas de pensamiento con las cuales se sentía más identificado. Tal es el caso del budismo Chan. De hecho el estilo de pintura que Xu

³² Ryor, *Bright Pearls Hanging in the... op. cit.*, p. 16

³³ Ryor, *Bright Pearls Hanging in the... op. cit.*, p. 17

Wei eligió es en sí mismo una declaración en contra de las escuelas aceptadas oficialmente por los letrados de su tiempo. La pintura de flores fue consolidada como los primeros experimentos pictóricos de algunos letrados y monjes budistas durante la dinastía Song. Fue en esa época cuando se introdujeron como temas independientes las cuatro famosas plantas: la flor del ciruelo, la orquídea, el crisantemo y el bambú.

Para la época en que vivió Xu Wei la pintura de paisaje *shanshui* 山水 se había convertido en el género preferido de los letrados para la discusión teórica, histórica y la práctica. Podría decirse que Xu Wei fue uno de los últimos herederos del estilo de pintura Chan³⁴ y que gracias a su aportación estilística consiguió, en cierto sentido revivirla, especialmente para las siguientes generaciones de pintores inconformes y excéntricos. El estilo que practicó Xu Wei surgió en la dinastía Ming. Fue llamado *xieyi* 寫意 que literalmente significa escribir o pintar la idea o la intención. Las pinturas de este tipo se caracterizan por su extrema simplicidad. Así que incluso su elección de un género pictórico era a la vez una afirmación de su posición en contra de la tendencia oficial.

Ahora bien, el contenido de su obituario revela además información importante que podría explicar no sólo sus repetidos intentos de suicidio y auto-destrucción, sino también la forma específica en que se mutiló. Al ser un aficionado a las armas lo más lógico sería

³⁴ James Cahill, "Continuations of Ch'an Ink Painting into Ming-Ch'ing and the Prevalence of Type Images." *Archives of Asian Art*, Vol. 50, 1998, p.17.

* La pintura budista chan se refiere a aquella elaborada por los artistas chan, para santuarios chan o como ilustraciones de personas o acontecimientos de la tradición chan. El carácter chino chán 禪 es una transcripción del término sánscrito ध्यान dhyāna, traducido normalmente como "meditación" y en Japón se conoce como zen. La escuela hacía hincapié en la sencillez, la renuncia y el rigor y consideraba la meditación como el camino hacia la iluminación.

que se suicidara cortándose la garganta con una espada y ya. Pero el intento de castración de Xu Wei más que un acto de locura parece un acto de mutilación ritual. Al menos esa es la hipótesis que propone Martin W. Huang al comparar la situación de Xu Wei como un héroe frustrado o una viuda llorona. Según Huang, Xu Wei se sintió profundamente arrepentido de no haber advertido a Hu Zongxian sobre el peligro de asociarse con personajes como Yan Song.³⁵ En la elegía que Xu Wei escribe para Hu Zongxian Xu Wei acepta que al haber fallado como amigo y secretario, y no ser capaz de defender el heroísmo de Hu tras su muerte, lo único que le queda es ofrecerle sus lágrimas. Huang propone la posibilidad de que Xu Wei pudiera haberse sentido obligado a realizar un sacrificio como muestra de lealtad, semejante al sacrificio que las viudas durante siglos fueron incitadas a cumplir a la muerte de sus esposos, es decir: el suicidio. Esto se puede deducir de la afirmación que hace Xu Wei en su obituario cuando menciona que en la historia otros letrados habían muerto por el bien de la pureza y la rectitud. Así su automutilación podría interpretarse como una manifestación extrema de su culpa.

Huang también sostiene que en realidad Xu Wei sentía cierta simpatía por las viudas que no se suicidaban después de la muerte de su esposo. Quien posee la virtud de la lealtad puede demostrarlo en vida con otras expresiones de sacrificio como negarse a casar nuevamente a toda costa. El caso de Sima Qian que prefirió la castración a la muerte, es quizá otro de los ejemplos heroicos de demostración de lealtad y virtuosismo. En su caso, la lealtad era a su misión como historiador heredada por su padre, por lo tanto el

³⁵ Huang, *Negotiating Masculinities... op. cit.*, p.62

cumplimiento de esa misión era más importante que su trascendencia como hombre en la procreación.

En 1566 un año después de escribir su obituario tuvo nuevamente una fuerte crisis, esta vez detonada por los celos de sentirse traicionado por su esposa Zhang. Si las sospechas de infidelidad eran justificadas o no, es imposible saberlo. Lo que sí es posible deducir es el sentimiento de inferioridad de Xu Wei consciente de las limitaciones de su cuerpo mutilado. Hay que recordar que el matrimonio de Xu Wei con Zhang había sido un matrimonio arreglado y posiblemente patrocinado por el mismo Hu Zongxian. De manera que su propia esposa era un recordatorio constante de su fracaso como amigo y secretario de Hu. En su estudio Huang señala el hecho de que la masculinidad cuestionada de Xu Wei haya provocado dos manifestaciones tan contradictorias como la auto-castración y el asesinato de su adúltera esposa.³⁶ El primero podría ser la aceptación de no considerarse como un hombre digno y el segundo un esfuerzo desesperado por defender lo que quedaba de su orgullo masculino.

El hecho incuestionable es que Xu Wei había cometido un delito que ameritaba la pena de muerte. Afortunadamente, miembros de la élite local y su hijo Yunbian intercedieron por él, salvándolo de ser ejecutado. No se sabe exactamente cuál fue su castigo en prisión, pero numerosas apelaciones se hicieron pidiendo la liberación de Xu Wei.³⁷ En la cárcel, Xu Wei no fue un prisionero cualquiera. Escribió numerosos poemas. Y sus amigos hicieron una edición de sus obras en 1569. En los siete años de cárcel estudió

³⁶ Huang, *Negotiating Masculinities... op. cit.*, p.65.

³⁷ Ryor, *Bright Pearls Hanging in the... op. cit.*, p. 57.

el tratado de alquimia daoista escrito durante la dinastía Han por Wei Boyan, *Cantong qi* 参同契, e incluso escribió comentarios. Escribió también una crítica sobre la caligrafía y los maestros de la antigüedad. Además contó con el privilegio de recibir visitas, salir al funeral de su madre biológica y celebrar con una gran fiesta dentro de la prisión su cumpleaños número cincuenta.

Xu Wei pasó toda la era de Longqing en la cárcel. No fue sino hasta el ascenso al trono del emperador Wanli en 1572, cuando fue absuelto y liberado gracias al apoyo de varios poetas reconocidos y miembros de la Academia, como Zhang Tianfu y Zhang Yuanbian. Celebró su liberación con una gran borrachera que se encuentra incluida dentro de su última autobiografía. Al respecto, su gusto por el alcohol y su mención resultan detalles relevantes porque la autobiografía de Xu Wei al final de sus días, menciona esas dos fiestas pero omite logros artísticos. Podría decirse que a excepción del desafortunado evento de matar a su esposa el resto de su última autobiografía parece la biografía de un letrado confuciano frustrado por no haber alcanzado un cargo en el gobierno.

Una vez liberado, su personalidad se radicalizó. Yuan Hongdao, uno de sus admiradores, lo describía como un hombre que “poseía un carácter atrevido y desinhibido, odiaba asociarse con altos mandos, gente rica, letrados y frecuentemente los criticaba.”³⁸ Se alojó por tres años en un lugar llamado el *Establecimiento de la flor del ciruelo*, un nombre que se menciona en algunos poemas y pinturas y sirve de referencia para fecharlos. Hizo varios viajes a Beijing y Nanjing en compañía de sus discípulos, donde tuvo contacto con

³⁸ Hung *Going to the People... op. cit.*, p. 85.

otros artistas. Xu Wei tuvo once discípulos conocidos, que estudiaban con él teatro, poesía y pintura. Algunos lograron reconocimiento escribiendo dramas.

Además, retomó su actividad como escritor ya sea firmando con su nombre o como *daibi* 代筆, que literalmente significa “sustituir el pincel” y suele traducirse como “escritor fantasma” o aplicado a la pintura “pintor fantasma”. Tal como su nombre lo indica el *daibi* escribe o pinta en nombre de otro, y su seudónimo generalmente va acompañado de la firma genuina y el sello de la persona a quien sustituye. Había dos razones principales para ocupar un *daibi*: porque tenía habilidades técnicas superiores o porque su tiempo era menos valioso que el propio, de manera que uno podría ganar más por el trabajo “fantasma” de lo que uno le pagaba al *daibi* por pintarlo. Ejemplo del primero es el emperador de la dinastía Song Huizong que convocaba a los mejores pintores y después firmaba y sellaba las obras más destacadas³⁹. Xu Wei tenía su propio *daibi*, su sobrino y discípulo Shi Pan (1532-1622), quien aprendió a imitar el estilo del maestro y entraría, por lo tanto, en el segundo caso, el de los artistas que utilizaban un *daibi*, por sobrecarga de pedidos o por incapacidad en caso de enfermedad.

En sus viajes también hizo amistad con Li Rusong, hijo del famoso general Li Chengliang. Li se convertiría además de su amigo en uno de sus coleccionistas. En 1577 Xu Wei enfermó y fue a Beijing a recuperarse. En su estancia en un templo Chan, tuvo mayor contacto con Rusong, para quien hizo poemas y pinturas. Más adelante Li le daría trabajo al hijo de Xu Wei en sus oficinas.

³⁹ James Cahill, *The Painter's Practice*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 136-137.

Con el tiempo se aisló poco a poco, y en 1582 cuando regresó a su pueblo natal en compañía de su hijo anunció que no quería tener trato directo con personas acaudaladas o de altos rangos. Sus visitas eran amigos o discípulos con quienes compartía afinidades. Esta última década fue una etapa muy productiva con encargos para escribir y pintar. La salud de Xu Wei comenzó a mermar después de que en una borrachera en 1589 se tropezó lastimándose las costillas y la columna, lo cual lo obligó a mantener reposo y permanecer en cama. Con la pobreza y la enfermedad acosándolo, frecuentemente pasó hambre. Personas cercanas le daban alimentos y bebida, para retribuirles Xu Wei les daba pinturas y escribía poesía. Se aisló tanto que su única compañía era un perro y algunos vagos tan borrachos como él. A veces gritaba: “Yo maté a alguien, merezco ser ejecutado y que me rebanen el cuello. Ahora muelen mi carne en trozos.”⁴⁰ Alguna vez le dijo a su hijo menor, “Estaba bien en prisión. Ahora estoy aislado. Ustedes no me comprenden”.⁴¹ Su biblioteca personal fue vendida poco a poco, lo mismo que sus otras pertenencias. Durante este periodo hizo la mayor parte de sus pinturas pero sólo para las personas a quienes él quería dárselas. Con los demás era rudo y desagradable. A los 61 su salud empeoró y dejó de comer alimentos calientes.

Aun así, tuvo buenas experiencias y el reconocimiento de grandes personalidades de la cultura china del momento. En 1591 Xu Wei comenzó una correspondencia con Tang Xianzu, el célebre dramaturgo autor de la obra el *Pabellón de las peonías* (*Mudan ting* 牡丹亭), quien en ese tiempo era Secretario del Ministerio de Ritos. Este intercambio ilustra la relación entre los dos más famosos dramaturgos de finales del siglo XVI, acompañado de

⁴⁰ Tseng, “A Study on Hsü Wei”, *op. cit.*, p.250.

⁴¹ *Idem.*

un incremento en la producción pictórica de Xu Wei. En 1593 escribió su autobiografía *Zi zhu ji pu* 自主記譜 mientras su hijo se encontraba en las campañas de la armada de Li en Corea. Ese mismo año fallece Xu Wei a los 73 años en la casa de la esposa de su segundo hijo y es sepultado en la montaña Muzha al sur de Shaoxing. Seis años después sus obras completas serían publicadas por Tao Wangling.

Eventualmente, su obra poética y sus dramas no fueron los únicos en alcanzar fama. Su pintura sirvió de inspiración a grandes maestros como: los Ocho Excéntricos de Yangzhou: Jin Nong (1687–1764), Huang Shen (1687–1772), Zheng Xie (1693–1765), Li Shan (1686 - 1762), Li Fangying (1695–1755), Wang Shishen (1686–1759), Gao Xiang (1688–1753) y Luo Pin (1733–1799) ; Bada Shanren (1626-1705), Zhang Daqian (1899-1983), Qi Baishi (1864-1957), Wu Changshuo (1844 -1927), entre muchos otros que aún en la actualidad demuestran la influencia y admiración por la obra de Xu Wei.

La cultura popular china incluso convirtió a Xu Wei en una especie de anti-héroe que por medio de la tradición oral fue permeando íntimamente en el inconsciente colectivo como un arquetipo que representaba a un letrado bribón: Xu Wenchang. Las leyendas sobre su personalidad y su desafortunada vida se transformaron en cientos de historias semejantes a las de Nasrudín de la tradición sufí. En la década de 1920 muchas de estas historias comenzaron a ser compiladas y publicadas por autores como Zhou Zuoren, Lin Lan y Wang Jui. “Zhao Jingshen en un intento de clasificar los tipos de historias sobre Xu Wenchang las dividió en cuatro grupos: causando problemas sin ninguna razón, jugando trucos ingeniosos y hábiles, tomando represalias, y defendiendo a una persona contra la injusticia. Al menos otra categoría puede ser añadida: Aunque Xu a menudo trataba de

avergonzar a la gente, él a veces no lo conseguía y terminaba avergonzándose a sí mismo.”⁴²

Es difícil saber qué tanto se acercan las leyendas de Xu Wenchang al histórico Xu Wei. A menudo, en las leyendas, la gente se refiere a Xu como un *jiren* 畸人 un hombre singular. Lo cual recuerda un pasaje del Zhuangzi, donde un discípulo le pregunta a Confucio qué es un *jiren*, el hombre singular. Confucio le contesta que el *jiren* es singular con respecto a los humanos pero se iguala al cielo. Xu Wei fue y sigue siendo un personaje controversial, consciente de los contrastes y contradicciones de su propia sociedad, como un síntoma de decadencia. Él mismo pregonaba que la audacia e inexactitud de su estilo eran expresiones del caos que lo rodeaba. Sin embargo, también es alguien que supo cómo establecer lazos de amistad y comerciales, que lo ayudarían a sobrevivir en situaciones que una y otra vez amenazaban su integridad. Su biografía y las historias que se encuentran entrelazadas a ella se convirtieron en un reflejo que revelaría de manera indirecta el impacto que pueden llegar a tener las circunstancias y las estructuras sociales, políticas y económicas en la vida de un artista. También sirven como un punto de referencia para conocer cuáles eran sus preocupaciones centrales y cómo se las ingeniaba para incluirlas en su obra.

⁴² Hung, *Going to the People... op. cit.*, p. 86.

Capítulo 2

Auto-expresividad en la pintura de flores;

Xu Wei, maestro de *xieyi* 寫意

La capacidad de percibir en una pintura la personalidad, las emociones y la individualidad de un artista exige el desarrollo de una sensibilidad nutrida por el conocimiento de un universo complejo. Conocer de antemano la personalidad del artista y tener una disposición afectiva resulta bastante útil; sin embargo, es necesario considerar que la pintura observada pertenece a una tradición específica y por lo tanto obedece a ciertos principios, algunos de los cuales pueden resultar casi herméticos. La pintura de los letrados es un verdadero reto dado que se trata de una producción artística creada por y para una élite erudita dentro de un contexto histórico y social radicalmente distinto al del observador occidental del siglo XXI. Por esta razón, antes de abordar la obra de Xu Wei presentaré una breve introducción a la historia de la pintura de flores del estilo *xieyi* 寫意.⁴³

⁴³ Para la descripción del método *xieyi*, he tomado como fuente principal la obra de Fang-ch'üan Wang, *Chinese Free-hand Flower Painting*. Peiping, 1937. En el tiempo de su publicación, la pintura tradicional china competía con el modelo occidental dentro de las academias y a medida que las discusiones sobre la vigencia del arte tradicional se acaloraban, el futuro de la pintura tradicional china parecía incierto. El libro de Wang fue uno de los primeros intentos de acercar al público occidental al análisis de la pintura de flores del estilo *xieyi*. Originalmente el título era “*Idea-writing type of chinese flower painting*”. La traducción literal fue cambiada ante la sugerencia del Dr. John Ferguson, famoso misionero y luego asesor extranjero para funcionarios Qing (1887-1911), además de distribuidor de arte chino, quien abasteció las colecciones inaugurales de pinturas y bronce del Museo Metropolitano de Arte, el Museo de Arte de Cleveland, y otros museos. En mi opinión, ambos títulos reflejan la fragilidad de la posición de la pintura tradicional china con respecto al arte occidental a principios del siglo XX, conservar y defender el uso del término *xieyi* habría sido inconcebible en ese momento crítico. Al respetar el término *xieyi* confío en que las circunstancias han cambiado y que a medida que los estudios sobre pintura china aumentan, el uso de los términos como éste será cada día más frecuente.

La continuidad que durante siglos parece evidente identificar en la producción pictórica de Song, Yuan, Ming y Qing se debe a los principios propuestos por los pintores letrados y a las distintas funciones que cumplió la pintura dentro de las prácticas sociales identificadas como parte de una élite. Ser un conocedor y un coleccionista significaba poseer una cultura refinada y educada, además de una posición social alta y un puesto en el gobierno. No es de extrañar que cuando la clase comerciante alcanzó la prosperidad para convertirse en terrateniente y preparar a sus descendientes para los exámenes oficiales, buscara como estrategia de posicionamiento y legitimación social convertirse en coleccionista adquiriendo obras de maestros famosos.

La *wen ren hua* 文人畫, pintura de los letrados es uno de los conceptos fundamentales para estudiar y apreciar la pintura tradicional china. En la pintura y teoría estética de las dinastías Song, Yuan y Ming, lo que en principio fuera una actividad exclusiva de un grupo de élite se convirtió en una tradición y el punto de referencia para hablar sobre la pintura china en general. Susan Bush⁴⁴ identifica el origen del pintor letrado en Song del Norte. A finales del siglo XI, los oficiales letrados formaban una aristocracia por mérito distinta a la aristocracia hereditaria de Tang; estos letrados establecieron la pauta cultural del periodo, produciendo nuevos tipos de prosa, poesía y caligrafía. Algunos de los letrados comenzaron a interesarse en la pintura.

En Song, Su Shi (1037-1101) introdujo el concepto de espontaneidad o *ziran* 自然 en la práctica de los pintores letrados como opuesto al refinamiento técnico. Fue el primero

⁴⁴ Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, *op.cit.*

en acuñar el término de pintores letrados, en oposición a los pintores profesionales. La diferencia entre ambos tipos de pintores podía notarse en las preferencias estilísticas. Los profesionales, o pintores de la corte, cultivaban el estilo *gong bi* 工筆 que trataba imitar la apariencia de las cosas a través de una técnica detallada y con variaciones de color. Los pintores letrados practicaron un estilo de pintura con tinta más cercano a la caligrafía: el *shui mo* 水墨. Más allá de las diferencias en el estilo, lo que distinguió a los pintores letrados fueron las ideas estéticas que estos desarrollaron generando y promoviendo una actitud nueva con respecto a la práctica de la pintura y las discusiones filosóficas en torno a ella. Un ejemplo característico es la afirmación de Su:

Si alguien discute sobre pintura en términos del parecido,
su entendimiento sobre la pintura es el de un niño.⁴⁵

La contribución teórica de Su Shi fue equiparar la pintura con la caligrafía y la poesía en su capacidad de expresar el carácter del autor. La pintura china siempre se esforzó por alcanzar el estatus de la poesía. En el círculo de Su Shi, los letrados solían decir sobre la pintura que era *wu sheng shi* 無聲詩, “poemas silenciosos”, y la poesía *yu sheng hua* 語聲畫 “pinturas con sonido”. Se decía también que la pintura cumplía la doble función que siempre se aplicó a la poesía: reflejar el mundo externo e interno.

Huang Tinjian (1045–1105) tenía una visión distinta a la de Su Shi. Por su relación con las enseñanzas del daoismo y el budismo Chan, el acercamiento a la pintura de Huang implicaba una respuesta indirecta. Huang decía que la excelencia en la pintura y la

⁴⁵ Bush, *The Chinese Literati on Painting, op. cit.*, p. 32

caligrafía debía buscarse por medio del *shen hui* 神會 y no en los elementos formales. El término *shen hui* describe la fusión del sujeto y el objeto por medio de la empatía, dando lugar a una comprensión intuitiva. De igual manera, en el estudio de la caligrafía Huang recomendaba llegar a un estado de absoluta concentración o *ru shen* 入神, que al igual que en *shen hui*, un objeto es captado a través de una identificación total, una práctica muy vinculada al budismo Chan.⁴⁶

La pintura de flores y aves *hua niao hua* 花鳥畫 es, junto con la pintura de paisaje *shan shui* 山水 y la pintura de figuras *renwuhua* 人物畫, uno de los tres principales géneros de la pintura china tradicional. En comparación con la pintura de paisaje, la pintura de flores y aves permitía explotar las posibilidades del uso de la tinta, además de proporcionar un formato ideal para combinar la poesía, la caligrafía, la pintura y el arte del sello grabado, para que en conjunto el autor exhibiera todas sus capacidades.⁴⁷ La pintura de flores y aves incluía también insectos, animales, peces, árboles, hierbas, frutas, vegetales e incluso rocas. Gu Yewang (519-581) fue uno de los primeros letrados en pintar flores e insectos como tema principal en su pintura. Durante la dinastía Tang la pintura de flores se estableció firmemente como un tema independiente dentro de la pintura china.

Cierto tipo de flores comenzaron a tener mayor importancia por su simbolismo en relación con las virtudes confucianas, de manera que durante la dinastía Song (960–1279),

⁴⁶ *Ibid.* p. 50.

⁴⁷ Lin Ci. *La pintura China*, trad. Guo Hongkun y Yang Zhiping. Beijing: China Intercontinental Press, 2011, p. 140.

los cuatro *junzi* 君子⁴⁸, o los cuatro nobles, como también se les conoce, se consolidaron como temas independientes: La orquídea *lan* 蘭, el bambú *zhu* 竹, el crisantemo *ju* 菊 y la flor del ciruelo *mei* 梅. La orquídea con su sutil fragancia, creciendo en los remotos valles y oculta entre las grietas de las rocas, era como un letrado seguidor del Dao que se recluye en las montañas y se aleja de la vida mundana. La “hierba fragante” debía pintarse en un estado de calma y relajación. Se dice que se necesitaba “media vida para dominar la pintura de orquídeas y una vida entera para dominar la del bambú”.⁴⁹ El bambú se levantaba elegantemente, su crecimiento vigoroso, su habilidad para mantenerse fresco y verde incluso en los climas más fríos y su firmeza ante los fuertes vientos, le brindaba características que se asociaban a los *junzi*. El interior hueco del bambú era además una indicación de que el letrado, aunque fuera versado permanecía humilde, dispuesto a aceptar las críticas y abierto a las nuevas ideas.⁵⁰ El crisantemo florecía en el noveno mes del año, en medio de las heladas, cuando las flores comienzan a marchitarse. Por lo tanto, era un símbolo de los letrados con un carácter noble y digno.⁵¹ La flor del ciruelo simbolizaba las cualidades éticas de la fuerza, la perseverancia y la pureza. En la tradición popular, los cinco pétalos de la flor del ciruelo representaban a las cinco bendiciones: longevidad, prosperidad, salud, felicidad duradera y una muerte natural.⁵²

⁴⁸ El *junzi* es aquel que posee la virtud del *ren* 仁 una de las virtudes confucianas que se refiere a cierta orientación que permite actuar correctamente sin esfuerzo alguno, a partir de haber logrado el balance adecuado entre uno mismo y los demás. Suele traducirse como caballero pero en español pierde el sentido que tiene en las novelas caballerescas.

⁴⁹ Su-sing Chow, *The Fundamentals of Chinese Floral Painting*. Taipei : Art Book, 1976, p.81.

⁵⁰ Chow, *The Fundamentals of Chinese Floral... op. cit.*, p.145

⁵¹ *Ibid.* p.209

⁵² *Ibid.* p.15

Conforme se fue desarrollando la pintura de flores también se introdujeron métodos pictóricos cada vez más variados. Durante la dinastía Tang (618-907) se hicieron las primeras pinturas de flores usando únicamente tinta. Al final del periodo de las Cinco Dinastías (907-960) y principios de Song (960-1279) la pintura de flores se dividió en dos métodos: El *gong zheng* 工整 y el *ye yi* 野逸. El primero se caracterizaba por el detalle minucioso y la riqueza del color. El segundo era un estilo más natural, se trazaba primero el contorno y después se aplicaba el color. En esta época también se introdujo el método “sin huesos” o *moguhua* 沒骨畫 formas sin contorno, se lograba con lavados de tinta y color. Posteriormente apareció el método *fei bai* 飛白, directamente vinculado a la práctica de la caligrafía caracterizado por dejar espontáneamente un espacio vacío en el trazo con el pincel.⁵³ En el método feibai, o blanco volador, “los pelos del pincel, en vez de concéntricos, están separados de tal modo que al ser trazada rápidamente, la pincelada deja espacios vacíos en blanco. Su efecto consiste en una unión de poder y levedad, como si la pincelada estuviera horadada por el aliento.”⁵⁴

Fue hasta la dinastía Ming (1368-1644) que la pintura en estilo *xieyi* alcanzó su pleno auge. Literalmente su significado es *xie* 寫 escribir o pintar, *yi* 意 el sentido o la intención. A diferencia de la tradición de pintar del natural o *xiesheng* 寫生, la pintura *xieyi* aborda la expresión de las propias ideas y sentimientos. La pintura de flores estilo *xieyi* se caracterizaba por su extrema simplicidad y la fuerza de sus trazos, además de ser

⁵³ Wang, *Chinese Free-hand Flower Painting, op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ Francois Cheng, *Vacío y Plenitud, trad.* Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Vol. Biblioteca de Ensayo. Madrid: Siruela, 2005, p.147.

generalmente monocromática.⁵⁵ El objetivo de la pintura *xieyi* era representar lo más posible con la menor cantidad de pinceladas. Usualmente una pintura de este tipo podía terminarse en unos cuantos segundos, de hecho no más de media hora. Para alcanzar la unidad armoniosa, una pintura en *xieyi* debía terminarse antes de que todos los trazos se secaran. De otra manera, las pinceladas no lograrían fusionarse y mezclarse. Para conseguirlo, el pintor debía dominar la técnica y tener pleno conocimiento del tema representado.⁵⁶

El pintor Lin Liang (1424-1500) impulsó el desarrollo del nuevo estilo al introducir en su pintura de flores las pinceladas de la caligrafía estilo *caoshu* 草書 o cursiva⁵⁷. *Cao* significa descuidado o bruto, pero también significa hierba, a menudo se traduce como “escritura de hierba” y se identifica por sus trazos rápidos y vigorosos. Aunque este estilo de escritura nunca había sido enseñado en las escuelas, por ser demasiado abreviado para su lectura, fue el más popular entre los calígrafos más destacados. Había quienes lograban escribir una columna completa sin despegar la punta del pincel, produciendo una especie de espiral de arriba hacia abajo. Esta técnica le brindaba una sensación de fluidez imperturbable a la composición entera.⁵⁸

El estilo de caligrafía que cultivó Xu Wei fue una mezcla entre el estilo *caoshu* y un estilo previo llamado *xingshu* 行書. La palabra *xing* significa caminar. El estilo *xing* era un

⁵⁵ Wang, *Chinese Free-hand Flower Painting, op. cit.*, p. 16.

⁵⁶ Kwo Da-Wei. *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting*. New York: Dover edition, 1990, 1981, p. 103.

⁵⁷ Wang, *Chinese Free-hand Flower Painting, op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ Kwo Da-Wei. *Chinese Brushwork... op. cit.*, p. 46.

estilo más fluido que el estilo regular llamado *kaishu* 楷書.⁵⁹ Aunque parece más esbozado que éste último, el estilo *xing* aún es legible, a diferencia del *caoshu* que en ocasiones no podía ser leído ni por los mismos autores de la caligrafía. El estilo *xing*, tenía la ventaja de ser nítido en apariencia y al mismo tiempo podía escribirse velozmente, lo cual lo convertía en un estilo muy útil, usado ampliamente para cartas personales y otros escritos sociales, a pesar de tampoco ser enseñado en las escuelas.

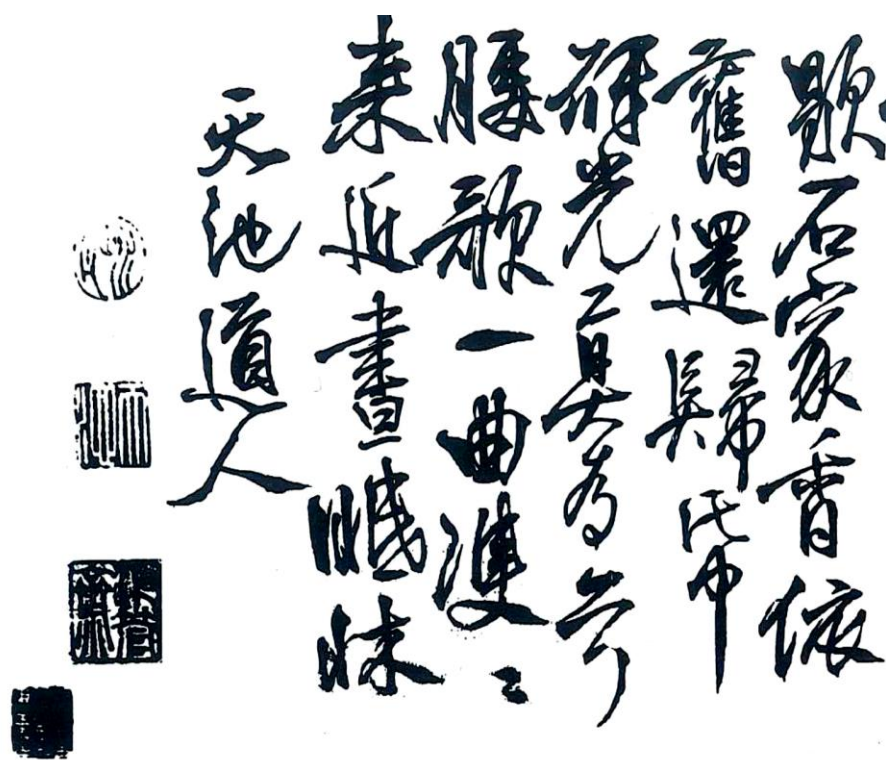


Figura 1 Inscripción de Xu Wei en su Álbum de Flores en tinta negra. Estilo *xing-cao*. Tal como aparece en: Kwo, Da-Wei. Chinese brushwork in calligraphy and painting. New York: Dover edition, 1990, 1981 pág. 44.

⁵⁹ Kwo Da-Wei. *Chinese Brushwork... op. cit.*, p. 38.

Además de la selección del estilo caligráfico existían además ciertos criterios estéticos que definían las preferencias del autor. Por ejemplo, los principios de *sheng* 生 y *shu* 熟, que en relación con la comida podría decirse que es el estado de crudo y cocido. Estos términos a menudo se utilizaban para describir los tipos de pincelada, la primera era espontánea y natural opuesta a la segunda que era estudiada y pulida. Una pintura *shu* podría equipararse a una persona bien vestida, de buenos modales. Mientras que una pintura *sheng* revelaba la expresión directa de un carácter serio y fuerte, con los rasgos distintivos de una identidad individual.⁶⁰ Tal cómo se puede percibir la caligrafía de Xu Wei entraría dentro del criterio de *sheng*. (figura 1) .

Dado que el estilo de pintura de flores *xieyi* se encuentra íntimamente ligado a la práctica de la caligrafía, resulta indispensable conocer los instrumentos utilizados en la producción de la pintura y la caligrafía para poder apreciar la dificultad de este método de pintura. Los cuatro tesoros del estudio *wenfangsibao* 文房四寶 son: El pincel *bi* 筆, la tinta *mo* 墨, el papel *zhi* 紙 y la piedra *yan* 硯.

El pincel simboliza la extensión de la mente y el cuerpo del calígrafo. Se dice que los primeros pinceles deben haber aparecido alrededor de 5000 - 3000 a.e.c. junto con la aparición de la cultura Yangshao.⁶¹ El pincel fue perfeccionado por Meng Tian durante la dinastía Qin (221-207). El pincel es considerado un objeto vivo. Estaba hecho de materiales naturales, como: el pelo de cabra, pelo de lobo, pelo de conejo, plumas de pollo, bambú, etc. Para la pintura *xieyi* generalmente se usaron pinceles de pelo de cabra de diferentes

⁶⁰ Kwo Da-Wei. *Chinese Brushwork... op. cit.*, p. 82.

⁶¹ http://www.beyondcalligraphy.com/calligraphy_brush.html

tamaños.⁶² El método para sostener el pincel aun hoy en día es respetado. Lo importante para sostener el pincel es la posición y coordinación de los cinco dedos (Figura 2). La posición del pulgar cumple la función de presionar hacia abajo. El pulgar debe presionar el pincel oblicuamente de adentro hacia afuera. El dedo índice sostiene el mango del pincel, y su movimiento va del exterior al interior. Ambos se coordinan de manera que uno presiona y el otro sostiene el mango del pincel. El dedo medio forma un gancho en la parte exterior del pincel. Su movimiento de izquierda a derecha se coordina con el tercer dedo, el cual se coloca en el interior del mango. El dedo meñique se coloca bajo el tercer dedo para ayudarlo.

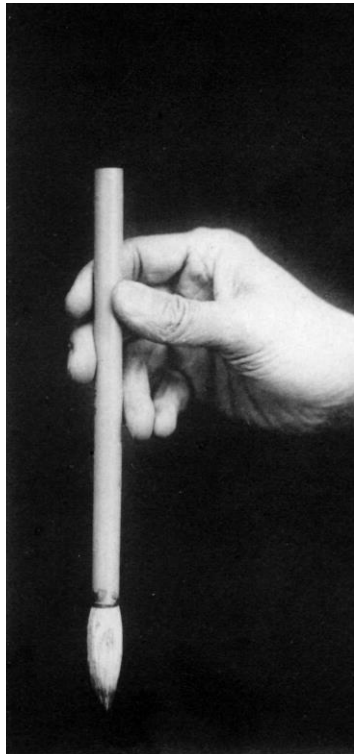


Figura 2 Posición de los dedos al sostener el pincel

⁶² Wang, *Chinese Free-hand Flower Painting, op. cit.*, p. 72.

La tinta china o tinta india, fue descubierta en China aproximadamente 3000 a.e.c. Durante la dinastía Han (206 a.e.c. - 220) se fabricó la primera forma endurecida de tinta. Era plana, redonda y de tamaño relativamente pequeño. Es muy posible que este tipo de tinta fuera hecha de hollín de pino, aunque todavía no contenía ningún pegamento.⁶³ El carácter en chino para la tinta, *mo* 墨, es una combinación de *hei* 黑 o negro, y *tu* 土, que significa tierra. Los principales ingredientes de la tinta de alta calidad fueron el negro de humo y pegamento o cola. El mejor negro de humo se supone que provenía de la quema de aceites vegetales, por ejemplo, a partir de la quema de pinos. Más adelante, el hollín se mezcló con una cola hecha de cuernos o pieles de animales. Se dice que el pegamento hecho de los cuernos de ciervo joven era de la más alta calidad debido a su pureza. La calidad de la tinta dependía de la cola, pues es lo que aportaba la textura de la tinta y le daba vida. La tinta china ha probado ser muy resistente a la prueba del tiempo conservando sus cualidades aún después de ser expuesta prolongadamente a la luz solar.⁶⁴ La tinta se vendía en forma de barras sólidas redondas o rectangulares, de modo que para ser usadas debían disolverse con agua frotándolas en una piedra.

La piedra utilizada para moler la tinta, se consideró el alma misma de la biblioteca de un letrado. Estas piedras eran seleccionadas con el mayor cuidado y con frecuencia estaban decoradas con símbolos elaborados o frases literarias para fomentar la meditación. La mayoría eran en realidad hechas de piedra, pero también existen ejemplos de cerámica.⁶⁵

⁶³ http://www.beyondcalligraphy.com/calligraphy_ink.html

⁶⁴ http://www.asia-art.net/chinese_ink_s.html

⁶⁵ http://www.asia-art.net/chinese_ink_s.html

A partir de la dinastía Ming los materiales utilizados para la producción de piedras para entintar fueron: cristal, jade, piedras preciosas, oro, plata, o incluso de bambú.

El carácter de papel *zhi* 紙, contiene el radical *mi* 糸 o seda, lo cual indica el uso de seda en el comienzo de su producción. En consecuencia, era costoso, y debido a su superficie dura y resbaladiza, además de su débil absorción, no era muy adecuado para la escritura. Tradicionalmente se considera a Cai Lun como el inventor del papel aproximadamente alrededor del año 105 d.C. Cai perfeccionó la técnica de fabricación del papel mediante la adición de nuevos materiales esenciales para su composición, incluyendo corteza de árbol, retazos de tela y redes de pesca. El papel utilizado para pintura se conoce como *liujixuan* 六吉宣.⁶⁶ Su nombre proviene del distrito de Xuan Zhou que existía ya durante la dinastía Tang (618-907), donde fue fabricado originalmente. Las principales materias primas fueron: la corteza del árbol de cerezo o el de sándalo, el bambú, etc. El papel *xuan* es a veces erróneamente llamado “papel de arroz”, aunque de hecho, ninguno de sus ingredientes es el arroz.⁶⁷ El papel *xuan* es completamente absorbente, fuerte y resistente a la descomposición, además su capacidad de difuminar la tinta es ideal para pintar.

Con respecto a la calidad de los materiales, en una carta dirigida a Zhang Yunbian, Xu Wei discute cuáles medios eran los mejores para cierto tipo de pintura y caligrafía:

⁶⁶ Wang, *Chinese Free-hand Flower Painting, op. cit.*, p. 73

⁶⁷ http://www.beyondcalligraphy.com/calligraphy_paper_types.html

“La seda no es adecuada para la escritura regular pequeña, cuando está seca, entonces la tinta no entra en la superficie; cuando se humedece un poco, y se aplica una *dou* de tinta, ésta desaparece en la seda, el papel *Gaoli*, para quien es generoso con el dinero, es realmente de primera categoría; sin embargo, sólo es adecuado para la caligrafía, no es adecuado para la pintura. En cuanto a lo que yo estoy enviando ahora, la tinta es densa y de un negro intenso, se absorbe bien en el papel, y dificulta el control del rollo, formando pliegues y grietas, por lo que para la caligrafía es también inadecuada. Los cuatro rollos largos son de excelente calidad, pero por desgracia, durante dos meses, yo no hice nada, me oxidé y simplemente estropee las cosas...”⁶⁸

A menudo Xu Wei era muy autocrítico con su obra. Por lo mismo buscaba la mejor forma de sacar provecho de los materiales para conseguir los efectos deseados. En especial el agua era el elemento más versátil en su pintura. Xu Wei empleó un estilo de pintura que era conveniente y a la vez encarnaba su ideal estético de romper con la imitación y poner un sello personal que identificara su obra. El estilo en el que se ejecutaron estas pinturas se llama *pomo* 潑墨 o técnica de tinta salpicada, que utiliza un lavado de tinta muy húmedo, con pinceladas adicionales basadas en caligrafía *caoshu*.⁶⁹ *Po* 潑 significa literalmente salpicar. Naturalmente se trata de una técnica húmeda, en la cual el pincel tiene abundante agua al aplicar la pincelada sobre el papel de un modo muy espontáneo. Generalmente se utilizaba esta técnica para pintar superficies, no líneas finas. La superficie completa se

⁶⁸ Ryor, *Bright Pearls Hanging in the... op. cit.*, p. 97.

⁶⁹ Ryor, *Bright Pearls Hanging in the... op. cit.*, p. 143.

terminaba de un solo aliento mientras la tinta permanecía húmeda.⁷⁰ El uso del agua en la obra de Xu Wei no tiene precedentes, por eso en este punto es realmente un “hombre singular, (*jiren*)” entre los artistas del periodo Ming. El interés de Xu Wei por dar prioridad a la mancha en vez de la linealidad manifiesta su intención de dotar al cuadro de cierta sensualidad. Xu Wei fue conscientemente haciendo sus flores húmedas más sugerentes, dotándolas de gran riqueza en valores tonales, añadiendo gran cantidad de pegamento transparente en su estilo secreto de tinta y vino.⁷¹ Porque además de su aspecto potencialmente subjetivo, Xu Wei prefería proyectar la imagen de que no usaba únicamente agua, sino vino, al pintar.⁷²

聞道羌葡萄,家家用醅酒,老夫畫筆渴,此時堪一斗

“Las uvas cultivadas de los Qiang,
cada familia las utiliza para preparar vino
mi pincel está tan sediento que
ahora se puede beber toda una *dou*.”⁷³

La sensualidad y la sed de su pincel se revelaban también en la selección de los temas que pintaba. La belleza seductora de la mujer y sus genitales a menudo fueron descritos en los términos de la imaginería floral. Hubo especialmente dos flores que Xu Wei pintó frecuentemente que se relacionaban con la cultura material con respecto a la

⁷⁰ Kwo, *Chinese Brushwork... op. cit.*, p. 172.

⁷¹ Shou-chih Isaac Yen. *Xu Wei's Zuhua: A Study of Genres*. New Haven, Conn.: Yale University, 2004, p. 275.

⁷² Yen, *Xu Wei's Zuhua: A Study of Genres, op. cit.*, p. 270.

⁷³ Traducción al español de la versión en inglés de Shou-chih Isaac Yen en Yen, *Xu Wei's Zuhua: A Study of Genres, op. cit.*, p. 270. El *Dou* 斗 es una unidad de medida para volúmenes o una copa de vino.

sexualidad en la dinastía Ming: La peonía y la flor de loto. El lugar prominente de la peonía en la obra de Xu Wei se debía a su simbolismo popular como una imagen de riqueza y rango, y su función emblemática como una mujer hermosa, concretamente, los genitales femeninos. La flor de loto también tenía la función de simbolizar la vulva o la vagina; además de referirse al fetichismo que se encontraba detrás de la práctica del vendaje de pies.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el pincel era considerado una entidad viviente que se convertía en una extensión del cuerpo del artista gracias al movimiento de la mano. El resultado de ese movimiento, la pincelada, adquirió cualidades somáticas como *gufa* 骨法 hueso, *jingrou* 筋肉 músculo o carne, *huoli* 活力 vitalidad y *shenqing* 神情 expresión. Xu Wei manifiesta en su pintura un interés particular sobre la textura más allá de la forma, privilegiando la presencia de la carne 肉 con el uso de la técnica de *pomo*.⁷⁴

La peonía en una de las obras *Zahua* de Xu Wei es un ejemplo de la combinación de los elementos que han sido mencionados: el estilo de caligrafía *caoshu*, la técnica *pomo* y un nuevo elemento que analizaremos que es: la poesía. La humedad de la técnica salpicada, la carnalidad de la textura de la tinta, y el simbolismo erótico de la flor adquieren mayor fuerza cuando se perciben en el contexto del poema.

⁷⁴ Kathleen M. Ryor, "Fleshy Desires and Bodily Deprivations, The Somatic Dimensions of Xu Wei's Flower Paintings", en *Body and Face in Chinese visual culture*, de Wu Hu y Katherine R. Tsiang, 121-145. Cambridge (Massachusetts) y London: Harvard University Press, 2005, p. 143.

我學彭城寫歲寒，
何緣春色忽黃檀。
正如三醉岳陽客，
時訪青樓白牡丹

*Imito a Pengcheng y dibujo la gran helada,
pero los colores de la primavera de repente se tornan amarillos y rojizos
justo como el viajero de las tres borracheras en Yueyang,
frecuentemente visito a la Blanca Peonía en la torre azul.⁷⁵*



Figura 3 Peonía que aparece dentro de la obra de Xu Wei , Zahua, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm.
Washington, D.C. Freer Gallery of Art

⁷⁵ La traducción es mía.

Como puede observarse, el poema se compone de cuatro líneas de siete caracteres, aunque hay que precisar que en la obra aparece el texto seguido, y que en chino clásico no existen los signos de puntuación. La estructura se deduce del ritmo de los versos al ser leídos de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. El estilo del poema es una de las formas de la poesía clásica el *Jintishi* 近体诗, en el cual la primera línea marca la rima de la segunda y la cuarta líneas. Xu Wei comienza el poema con el carácter de “yo” 我, quien al imitar Pengcheng⁷⁶, compara su situación con una época de frío y dificultades. La gran helada puede referirse también a un tema pictórico muy común en la obra de Xu Wei que es la pintura de los *Tres amigos en el invierno* (pino, bambú y la flor del ciruelo). El poema sigue a un estado en que la plenitud y vitalidad de la naturaleza se han convertido en colores amarillos y rojizos. Aunque, dado el contexto del cambio de estación, es evidente que el significado de *se* 色 es en este caso color, hay que recordar que ese carácter puede tener otro significado: sexo.

El siguiente fragmento, evoca el encuentro de Lü Dongbin, el inmortal que, según la leyenda, se emborrachó tres veces en Yueyang, y Bai Mudan una joven bella que aparece en distintas historias daoístas y que a menudo se asocia a cortesanas y prostitutas. Shou-chih Isaac Yen en su *Xu Wei's Zaha: a study of Genres*, afirma que en las obras de Xu Wei se encontró con un fragmento de poema que indicaba la posibilidad de que Xu Wei hubiera conocido a una de las auténticas "Bai Mudan", cuyo verdadero nombre era: Zhang Zhen'nu.⁷⁷ Ya sea que la peonía del poema fuera la señora Zhang o no, el discurso de Xu

⁷⁶ Pengcheng es el título póstumo del famoso pintor Zhao Lingsong (activo 1067-1100)

⁷⁷ Yen, *Xu Wei's Zaha: A Study of Genres*, op. cit., p. 238.

Wei fue rebelde y revolucionario porque puso cara a cara el conflicto entre las virtudes y los deseos, ya que en vez de pintar a los *Tres Amigos en el invierno* que representaban las virtudes de los letrados, eligió pintar la sensualidad de la peonía.

El poema también hace referencia a la *qinglou* 青樓 literalmente "torre azul", que significa "casa de placer". Este tipo de lugares se habían convertido durante la dinastía Ming en un espacio alternativo a las sedes oficiales donde los hombres jóvenes podían ejercer sus talentos. Irónicamente, las mujeres emancipadas de la torre azul, en aguda contradicción con las mujeres de la familia de buen comportamiento, eran talentosas y bien educadas, gracias a las demandas de sus clientes masculinos.⁷⁸ Xu Wei escribió este poema cuando ya era anciano, la imagen del inmortal aficionado a la bebida, como él, disfrutando la voluptuosidad de una joven hermosa, vuelve más dramática la vulnerabilidad física de un hombre mutilado al final de sus días. La referencia al viajero de las tres borracheras es a la vez una alusión literaria y un nombre para un tipo de hibisco⁷⁹, la tensión entre la decadencia simbolizada por el otoño y la actividad sexual que implica la peonía se refleja en el estilo de la pintura. El color abundante que está presente en todo el poema corresponde y contrasta con los ricos efectos "coloristas" húmedos de su peonía monocromática⁸⁰. Debido a que el color está relacionado con la complejidad de la piel, estos efectos subrayan la carnalidad del tema aún más.⁸¹

⁷⁸ *Ibid.*p.233

⁷⁹ El hibisco reúne varias especies de flores de ambientes cálidos, un ejemplo conocido es la flor de Jamaica.

⁸⁰ Hay que recordar que la pintura monocromática debía reflejar todos los colores de la realidad a partir de gradaciones tonales, a estas gradaciones se les llama también colores aunque todas se realicen con tinta negra.

⁸¹ Ryor, "Fleshy Desires and Bodily Deprivations, *op. cit.*, p.139.

Las flores que pintó Xu Wei pertenecen a un género particular de pintura de la dinastía Ming que él mismo llamó *Zahua* 雜畫, que en términos generales podría traducirse como pintura de temas variados o misceláneos. Los ejemplos de pintura *zahua* de Xu Wei reúnen en un mismo rollo continuo distintos tipos de flores y plantas. La peonía que he examinado líneas atrás pertenece a este tipo de obras. De manera que todo el conjunto de elementos que se han mencionado antes interactúan en un contexto más amplio que a su vez incrementa las posibilidades de interpretación y análisis. El rollo completo del *zahua* de la Freer Gallery of Art mide 32.5 x 535.5 cm e incluye, además de la peonía, crisantemos, flor de loto, bambú, hibiscos y un poema más extenso. La figura 4 muestra tres plantas que aparecen en este *zahua*.

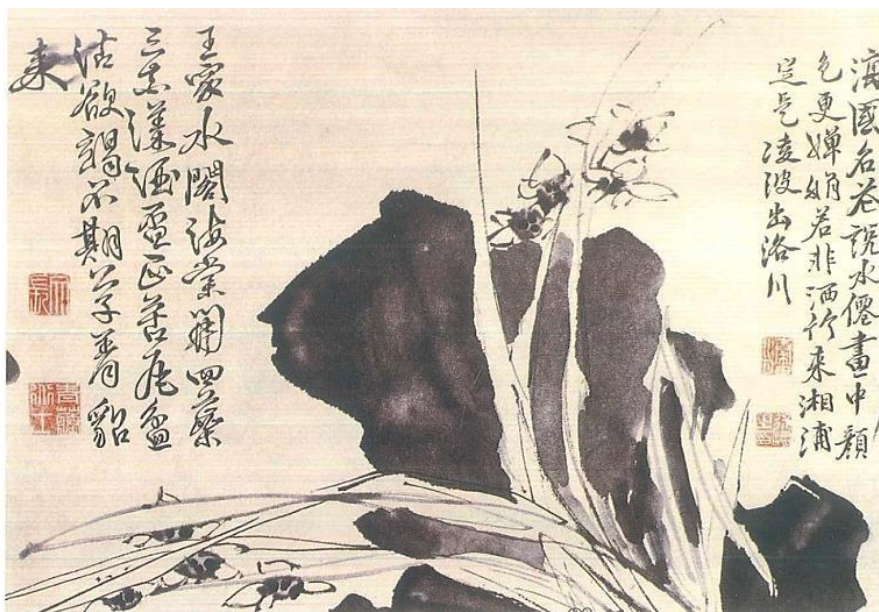


Figura 4 Xu Wei , *Zahua*, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm. Washington, D.C. Freer Gallery of Art (detalle)



Figura 5 Xu Wei , Zahua, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm. Washington, D.C. Freer Gallery of Art (detalle)



Figura 6 Xu Wei , Zahua, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm. Washington, D.C. Freer Gallery of Art (detalle)

La categoría de *zahua* como género pictórico en el caso de la obra de Xu Wei abre una serie de cuestionamientos sobre la relación de este género con los géneros principales, es decir: la pintura de flores y aves, la pintura de paisaje y la pintura de figuras. Precisamente esta problemática es explorada a profundidad por Shou-chih Isaac Yen en su *Xu Wei's Zahua: a study of Genres*. Yen examina el diálogo cultural que vincula la obra de Xu Wei con los maestros del pasado. La mayor parte del tiempo Xu Wei comparte los mismos temas que los viejos maestros pero difiere drásticamente en el tratamiento que les da a estos temas alterando su orden natural. En estos términos podría decirse que Xu Wei revolucionó el género de Zahua, casi al punto de convertirse en una antítesis de la postura ortodoxa en la pintura que buscaba alcanzar la “gran síntesis” o *jidacheng* 集大成.⁸²

La revolución de Xu Wei en la pintura trascendía el ámbito de la técnica y la representación, rompiendo con convenciones canónicas que vinculaban a la pintura con el orden natural de las cosas; en el caso de la pintura de flores este orden se refería, por ejemplo, a la sucesión de las cuatro estaciones. A menudo las flores pintadas por Xu Wei intencionalmente no respetaban este orden natural. Otro factor de rompimiento consistía en proponer composiciones donde la asimetría y la irregularidad predominaban. De manera que aunque los elementos que Xu Wei pintaba no eran distintos a los que se habían pintado por siglos, lo cierto es que, al organizarlo en agrupaciones distintas, el pintor estaba atentando contra el estricto orden jerárquico de la sociedad China y de la tradición de la pintura hasta ese momento. Ya he mencionado antes que las flores representaban a

⁸² El término proviene de un pasaje de Mencio (371-289) donde se usa la metáfora musical *jidacheng* 集大成, “un concierto completo” o “gran síntesis” para alabar a Confucio como un *Sheng zhi shi zhe* 聖之時者 o “Sabio de todos los sabios”, queriendo decir que Confucio había fusionado con éxito la sabiduría de todos los antiguos sabios y los había superado. Yen, *Xu Wei's Zahua: A Study of Genres*, op. cit., p. 4.

personajes que podían provenir de distintos estratos sociales, incluso algunos personajes específicos podían representarse con ciertas plantas y flores; el mismo Xu Wei se identificaba con la granada. Así que al evocar ciertas flores que simbolizaban altas jerarquías sociales con otras que simbolizaban bajos estratos, Xu Wei provocaba escándalo y reacciones contradictorias en el observador. Esta misma estrategia la utilizó en casi todas las expresiones de su obra, incluso en sus obras de teatro. Al menos en tres de sus cuatro obras los protagonistas se hacen pasar por personas del sexo opuesto para engañar a las autoridades. De modo que de manera sistemática las barreras entre lo femenino y lo masculino, lo antiguo y lo nuevo, el pasado y el presente, la virtud y el deseo, prostitutas y hombres notables, son frecuentemente puestas en duda y trastocadas en sus obras, de ahí su poder.

Xu Wei incluso jugaba con esta alteración del orden en su propia firma. Su nombre era Wei 渭, que significa un río claro que pasa por la capital de las dinastías Han y Tang, la ciudad de Chang'an. El a menudo no firmaba como *wei* 渭, sino como *tian shui yue* 田水月, *tian* 田 significa campo, *shui* 水 agua y *yue* 月 luna. Xu Wei podía verse a sí mismo como un río claro, o como un productivo campo, o como el reflejo de la luz de la luna que se ve en la granja elevándose sobre el agua; una imagen muy local. Este uso combinaba los elementos del cielo, la tierra y el agua, y los transforma en un ser humano Xu Wei.⁸³

Para concluir este capítulo bastaría recordar que cuando una nueva reorganización o nueva combinación ocurre, su naturaleza debe ser encontrada en la combinación en su

⁸³ Yen, *Xu Wei's Zuhua: A Study of Genres*, *op. cit.*, p. 50.

conjunto y no en los elementos que la componen.⁸⁴ Con el ejemplo de un solo cuadro he descrito la íntima relación que existe entre todos los elementos que lo componen. Estos elementos pueden ser materiales como: el papel, el agua, la tinta y la piedra; pueden ser también diferentes expresiones artísticas como: la caligrafía, la pintura y la poesía; pueden ser estilísticas como: la mezcla entre la mancha y los trazos caligráficos; pueden ser simbólicos como la mezcla de elementos que simbolizen virtudes y deseos; etc... El estilo particular de Xu Wei, su capacidad de configurar combinaciones que trastocaban las convenciones de la pintura tradicional, la impresión de su sello personal sobre su visión de la sociedad China, combinada con los sentimientos de su propia experiencia vital crearon un nuevo orden que revolucionó la pintura de flores.

⁸⁴ *Ibid.*p.51.

Capítulo 3

Xu Wei dentro de la Estética Tradicional China.

Los cánones de la pintura de Xie He (479-502) fueron uno de los temas más discutidos dentro de la tradición de la pintura clásica china. Juntos formaron la columna vertebral de la crítica de la pintura y sirvieron como fundamento de su práctica. Por esta razón, para comprender la particularidad de la trascendencia de la obra de Xu Wei, resulta imprescindible abordar este tema tanto desde la perspectiva de las discusiones teóricas como en su aplicación en el análisis de una obra. En este capítulo se abordará la problemática que presenta la traducción del primer canon de la pintura: *qiyun shengdong* 氣韻生動, al tratarse de un principio exclusivo de la pintura tradicional china que no encuentra paralelo en la pintura occidental. También se explicará la evolución de este concepto dentro de la teoría estética de la pintura de los letrados hasta la dinastía Ming. Y por último, se describirá la manera en que estos conceptos intervienen en la crítica de una obra de Xu Wei, basada en el análisis propuesto por Shou-chih Isaac Yen en su *Xu Wei's Zaha: a study of Genres*.

Los seis cánones de la pintura *huihualiu fa* 繪畫六法, fueron extraídos del prefacio del *Registro de la clasificación de los antiguos pintores* (古畫品錄, *gu hua pinlu*) escrito por Xie He, quien es considerado uno de los primeros historiadores de la pintura tradicional china. Estos principios serían la base para juzgar la calidad de una pintura y el talento de un pintor. Más tarde, Zhang Yanyuan (815- 877), en su *Lidai Minghua Ji* 歷代名畫記, elevó el

primer canon a su dignidad primitiva enlazándolo con la idea de que la verdadera pintura debe superar la exclusiva preocupación de la semejanza formal y aspirar a la transmisión del espíritu.⁸⁵

El primer canon *qiyun shengdong* 氣韻生動, el cual será discutido por separado, representaba el ideal máximo que sólo podía ser logrado por los grandes maestros. El segundo canon *gufayongbi* 骨法用筆 (hueso, método, uso, pincel) correspondía al uso del pincel con el método del hueso, es decir, usar la pincelada con un trazo firme. El tercer canon *yingwuxiangxing* 應物象形 (acoger/corresponder, cosa, objeto, imagen, forma) se refería a la representación de las formas, el propósito era imitar o acoger la apariencia de las cosas de manera que existiera una correspondencia formal entre ellas. El cuarto canon *suileifucui* 隨類賦彩 (seguir, perseguir, acatar, adaptarse a, categoría), dictaba que la aplicación de los colores debía hacerse conforme a las categorías. El quinto canon *jingyingweizhi* 經營位置 (organizar, los espacios), se refería a la composición, es decir, concebir la organización de los elementos que se van a pintar. Y por último, el sexto canon *chuanyimoxie* 傳移模寫 (penetrar el modelo y emigrar en la escritura), asimilar mediante la copia de los modelos de los antiguos, se refiere al estudio y copia de las obras de los grandes maestros penetrando en el modelo y emigrar ese aprendizaje a la propia obra.

Como puede observarse, dejando aparte el primer canon, el resto se refieren a aspectos técnicos y metodológicos sobre la práctica de la pintura. El primero, *qiyun shengdong*, en cambio se refiere a una cualidad única que se convirtió en piedra angular de

⁸⁵ Cheng, Vacío y Plenitud, op. cit., p. 142.

la pintura china, y las discusiones sobre si era una habilidad que podía ser conseguida a partir de la práctica o era una cualidad innata en el pintor definieron la evolución de la teoría estética de la pintura de los letrados, al grado que sólo comprendiendo las variaciones en torno a su significado puede comprenderse el desarrollo histórico que definió la pintura china por siglos.

En Tang (618-907), el término *qiyun* se aplicaba sólo a imágenes de seres vivos en las pinturas; por eso no podía ser aplicada a la pintura de paisaje. Los letrados de Tang y anteriores a Tang compartían la creencia de que la principal función de la pintura era la representación⁸⁶. Sin embargo, el parecido formal no era suficiente, el pintor tenía que expresar una sensación de vida apropiada para los seres vivos. Con el paso del tiempo, el parecido formal dejó de considerarse objetivo principal y en su lugar el pintor se interesó en la naturaleza real de las cosas o en la descripción de un estado de ánimo. En Song (960-1279) se creía que sólo los hombres excepcionales podían alcanzar el *qiyun*. El mejor método de pintura era aquél que lograba expresar el espíritu o *chuan shen* 傳神, un término que en principio se aplicaba a los retratos y que posteriormente se extendería a todas las cosas creadas. En Yuan (1280-1368) se esperaba que la pintura fuera un medio de expresión para el artista como la caligrafía; ya no se enfocaba en el mundo exterior, transcribiendo la apariencia de las cosas, sino en reflejar el mundo interior del artista.⁸⁷

⁸⁶ Con representación me refiero a la intención de buscar un parecido con la realidad, en este caso puede referirse al estilo *gong bi* que perseguía el parecido por medio del uso del contorno rígido y las variaciones en la gama de color. El estilo *shui mo* o *xie yi* en vez de recurrir a un parecido fiel con la realidad explotan las capacidades expresivas del trazo del pincel y las variaciones de los tonos de tinta negra por el grado de saturación de tinta disuelta en agua.

⁸⁷ Bush, *The Chinese Literati on Painting, op. cit.*, p. 18.

En el Ming tardío, Dong Qichang (董其昌, 1555–1636) escribiría que si un artista desarrollaba el *qiyun* podría expresar el espíritu del paisaje. En ese sentido *chuan shen* se refería a la naturaleza de las cosas por sí mismas. Para ser capaz de captar los aspectos significativos de la naturaleza el artista debía ser un hombre moralmente superior.⁸⁸ Es decir, aunque Dong consideraba el *qiyun* como una cualidad innata o un don del cielo, él pensaba que algo de eso podía adquirirse y desarrollarse a través del estudio. Durante el periodo Ming se hicieron grandes contribuciones a la interpretación de este principio fundamental, dado que la vaguedad de su significado aún permeaba el pensamiento de artísticas y críticos. Por ejemplo, Tang Zhiqi (activo durante 1560–1570) escribió lo siguiente sobre este primer canon:

Qiyun shengdong no es lo mismo que los efectos de vapor y la humedad (o brillantez). Cuando la gente del mundo señala el vapor y la humedad, y llama a tales efectos, movimiento de la vida (*shengdong*), está bastante equivocada. Es un grave error. El aliento del espíritu (*qi*) puede estar en el pincel, en la tinta, o en el color, uno puede decir que se encuentra en la virilidad, en la fuerza o en el poder en movimiento, los cuales todos reflejan las revoluciones (resonancia) del espíritu, pero el movimiento de la vida no debe ser sustituido por la resonancia del espíritu. La vida está incesantemente produciendo vida; es profunda, de largo alcance e inagotable, siempre en movimiento y nunca se agota, sólo palpitando de acuerdo a los deseos de los hombres. Todo esto puede ser entendido en silencio, pero no se puede explicar en palabras. Es como la imagen de Liu Bao de las *Nubes y la Vía*

⁸⁸ *Ibid.* p. 22.

Láctea, la cual hizo a quienes la veían sentir calidez, o su imagen del *Viento del Norte*, que hizo a quienes lo veían sentir frío, o como la imagen de un gato que podía ahuyentar a un ratón, y la imagen de Guanyin cruzando el mar, que calmó el viento, o como el que salpicando los ojos en la imagen de un dragón, lo hizo volar. Estas pinturas se pueden decir que han tenido *qiyunshengdong*. Considerando que los efectos del vapor y la humedad pueden ser producidos punteando sin dejar marcas del pincel ni arrugas. Las dos cosas no deben ser confundidas.⁸⁹

El principio de *qiyunshengdong* además de ser un concepto complejo que se prestó a múltiples interpretaciones en la teoría de la pintura china, también ha resultado ser todo un reto en cuanto a su traducción a otras lenguas, en las próximas líneas describiré algunos de estos ejemplos en la traducción basados en fuentes escritas en inglés y en español. Y en vez de proponer una traducción propia de este canon ofreceré un análisis de los términos en chino vinculando su significado dentro del contexto de la práctica de la pintura. Consciente de que se trata de un término cuya función quizá sea la de mantener una puerta siempre abierta a múltiples interpretaciones, propongo este análisis para brindar al lector un marco de referencia que sea más útil en la apreciación de la pintura en lugar de la traducción literal de este principio.

Algunas de las publicaciones más relevantes que abordan el tema de los seis cánones de la pintura china son: *Some T'ang and pre-T'ang texts on Chinese Painting* de

⁸⁹ Osvald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting : translations and comments*. New York: Schocken, 1963, p. 153.

William Acker⁹⁰, una de las traducciones más consultadas por los investigadores e historiadores; *Vacío y Plenitud, el lenguaje de la pintura china* de François Cheng⁹¹; *The Chinese on the Art of Painting* de Osvald Sirén⁹², *The First Two Laws of Hsieh Ho*⁹³ de Alexander C. Soper, *The birth of Landscape Painting in China* de Michael Sullivan⁹⁴; *Tradition and Individual Talent in the Theory of Chinese Painting (The Paradox of Hsieh Ho's First and Sixth Principles)* de John Robert Stocking⁹⁵; *The Tao of Painting : A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting* de Mai-mai Sze⁹⁶ ; *The Painter's Practice* de James Cahill⁹⁷, y *La gran imagen no tiene forma, o del no-objeto por la pintura* de François Jullien⁹⁸.

Las traducciones de *qiyunshengdong* que proponen estos autores van desde resonancia del espíritu (Acker); animar el aliento rítmico (Cheng); resonancia del espíritu, vibración o vitalidad y movimiento de la vida (Sirén); animación de acuerdo a la consonancia del espíritu (Soper); primera resonancia del espíritu que causa vitalidad (Sullivan); engendrar el movimiento a través de la consonancia del espíritu (Cahill). John Robert Stoking recopila y analiza algunas de estas y otras traducciones, pero en realidad

⁹⁰ William Reynolds Beal Acker, *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E.J. Brill, 1954.

⁹¹ Cheng, *Vacío y Plenitud*, *op. cit.*

⁹² Sirén, *The Chinese on the Art of Paintin... op. cit.*

⁹³ Alexander C. Soper, "The First Two Laws of Hsieh Ho." *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 8, No. 4 (Association for Asian Studies Stable), (Aug., 1949): 412-423.

⁹⁴ Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*. Berkeley, Calif.: University of California, 1962.

⁹⁵ John Robert Stocking, *Tradition and Individual Talent in the Theory of Chinese Painting (the paradox of Hsieh Ho's First and sixth principles)*. West Point Grey: University of British Columbia, 1968.

⁹⁶ Mai-mai Sze *The Tao of Painting : a Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting ; with a translation of the Chieh Tzū Yüan Hua Chuan or Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*. New York, N.Y.: Bollingen Foundation: Pantheon Books, 1956.

⁹⁷ James Cahill, *The Painter's Practice*, *op. cit.*.

⁹⁸ François Jullien, *La gran imagen no tiene forma, o del no-objeto por la pintura*, trad. Albert Galvany. Barcelona: Alpha Decay, 2008.

aún no existe un consenso sobre cuál de estas es la más cercana al sentido original del canon.

Literalmente los caracteres de *qiyunshengdong* 氣韻生動 pueden separarse en dos partes primero el *qiyun* y después *shengdong*. El carácter de *qi* 氣 tiene el radical de arroz *mi* 米 que es la imagen de los granos de arroz en cuatro puntos cardinales, y por lo tanto el sustento en todos los sentidos por todo el universo.⁹⁹ También tiene el radical de *qi* 气 vapor o aliento. De modo que el carácter *qi* 氣 se encuentra asociado a un principio de vitalidad, vinculado con la respiración o el aliento, la energía vital, la imagen del arroz cocido al vapor que al comerlo se convierte en energía y vitalidad en el cuerpo del hombre. En el campo de la pintura el *qi* puede entenderse también como cierta disposición interior o actitud que podría estar conectada con el ritmo de la respiración. El segundo carácter, *yun* 韻 está compuesto por el radical de *yin* 音 sonido. *Yun* se traduce generalmente como ritmo o sonido armonioso, pero también puede significar un encanto, elegancia o atractivo exterior como en *fengyun* 風韻. La relación de la pintura con este término podría estar vinculada tanto al ritmo de la rima en la poesía o a los ritmos de los tonos musicales, ambos son apreciados por el oído humano con una sensación de placer. Quisiera proponer que en conjunto *qiyun* 氣韻 se refieren a la combinación de un principio activo y otro pasivo dentro del cuadro, el primero *qi* emerge del interior del individuo, o dicho de otra manera, se encuentra presente en todas las cosas, por lo tanto también dentro de la pintura;¹⁰⁰ el

⁹⁹ Sze, *The Tao of Painting, op. cit.*, p.112.

¹⁰⁰ Ya he mencionado en el capítulo dos que en la práctica de la pintura china incluso los pinceles y la tinta parecen estar dotados de vida, no sólo por su origen orgánico sino por el movimiento de la mano del pincel y por su interacción física con el papel.

segundo, *yun* es algo que es percibido desde el exterior, como la armonía de un sonido, que gráficamente podría traducirse en una imagen que produce placer al ser mirada, un placer equivalente al de una pieza musical. Hay que recordar que la postura ortodoxa en la pintura de los letrados deseaba conseguir la “gran síntesis” o *jidacheng* 集大成, un término que en sí mismo se refiere a una analogía musical.¹⁰¹ Dado que el *qi* particular de la obra proviene de la mano del pintor el termino *qiyun* también puede referirse al estilo personal del pintor, la forma en que la acción de la mano del pintor se personaliza dentro de su obra, permitiendo que un crítico pueda identificarla como hecha por un autor particular, un aspecto que podría llegar a ser imitado pero jamás igualado.

Por otro lado, el término *shengdong* 生 動 significa de manera general también a la vitalidad pero de una forma vigorosa. *Sheng* 生 significa engendrar, nacer, vivir. En el segundo capítulo mencioné este mismo término como uno de los criterios que se utilizaban para juzgar una caligrafía, en concreto, principios de *sheng* 生 y *shu* 熟, como lo crudo y cocido. *Sheng* sería la pincelada que nace de una forma natural y fluida de la mano del pintor. *Dong* 動 significa movimiento, por lo tanto es un principio activo no sólo de desplazamiento sino también de transformación. Como bien decía Tang Zhiqi : “La vida está incesantemente produciendo vida”. Los trazos del pincel son el registro del desplazamiento de la mano del pintor sobre el papel, ese movimiento y recorrido puede ser recreado y activado en el momento de apreciar una pintura. Por lo tanto, la pintura engendra a su vez vitalidad y movimiento en el cuerpo del espectador, que se expresa en forma de entusiasmo.

¹⁰¹ Ver nota 72.

Esta forma de explicar el principio de *qiyunshengdong* es a mi parecer, una aproximación más enriquecedora que una traducción literal, claro que sólo puede entenderse plenamente desde el contexto cultural de la tradición de la pintura de los letrados. Una vez que se conocen los pormenores de la práctica tal y como se explican en el capítulo segundo, resulta mucho más fácil intuir lo que se encuentra detrás de este canon. Considero que el problema principal de las traducciones de *qiyunshengdong* se encuentra en la insistencia en encontrar un paralelismo con la historia de la pintura en occidente. Por ejemplo, François Jullien intentó crear un puente no sólo del lenguaje sino entre distintas tradiciones pictóricas una milenaria y otra que apenas tomó forma a principios de siglo veinte: la pintura abstracta. Sobre *qiyun* dice:

“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 armónica (*yun* se glosa a menudo como *he*, “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 “entre”, “es utilizado” sin ser abandonado).¹⁰²

Considerando ahora las publicaciones chinas traducidas al español, está el ejemplo del libro de Lin Ci *La pintura China*. Según Lin Ci los seis cánones propuestos por Xie He tuvieron como base teórica la teoría del “toque gráfico” mencionada por Gu Kaizhi. La teoría del “toque gráfico” dice entre otras cosas que: “el espíritu es ilusorio y la gente puede atraparlo tras el estudio profundo”.

La belleza de la forma, las dimensiones del cuerpo, la sombra el yin y el yang, las líneas de bosquejo, son las características comunes del mundo natural. Si se pone éstas en el corazón y la mente, se puede pintar los cuadros perfectamente y recibir recompensa seguramente.¹⁰³

El término “toque gráfico” era considerado en un principio como un criterio superior para los retratos, más adelante se utilizó para la pintura de paisaje y la de flores y aves. Su traducción del primer canon, “dar vida al cuerpo”, es aún más hermética que la teoría del “toque gráfico”, aunque, permanece la sugerencia de que el pintor debe tomar una actitud receptiva ante el mundo natural.

Luis Racionero en su introducción a la *Recopilación de Textos de estética taoísta*, brinda una traducción de los seis cánones de Xie He, traduciendo el primero como “la

¹⁰² François Jullien, *La gran imagen no tiene forma*, op. cit., p. 151.

¹⁰³ Lin Ci. *La pintura China*, op. cit., p. 26

circulación del *qi* (vibraciones, energía vital) produce el movimiento vital)”¹⁰⁴ y adicionalmente da a entender que este primer canon y la empatía son lo mismo.

El primer canon de la estética taoista es conseguir la resonancia entre perceptor y percepción, entre la obra de arte y quien la recibe. En Occidente esta armonía estética se llama empatía.¹⁰⁵

El término empatía deriva de la palabra alemana *Einfühlung* empleada en la estética alemana a finales del siglo XIX. “*Einfühlung* se refiere a cómo proyecta el observador su sensibilidad en un objeto de adoración o contemplación, y es una forma de explicar cómo se llega a apreciar y disfrutar la belleza de una obra de arte”.¹⁰⁶ Theodor Lipps (1851-1914) introdujo el término en su *Estética* (1903-1906). Posteriormente Edith Stein, desde un enfoque fenomenológico, ahondaría sobre el problema de la empatía entendida como “la experiencia de la conciencia de otro en general, sin tener en cuenta qué clase de sujeto es el que experimenta, ni de qué clase es el sujeto cuya conciencia se experimenta.”¹⁰⁷ El sentido que hoy le damos al término en el lenguaje ordinario comenzó a perfilarse cuando el filósofo alemán Wilhelm Dilthey lo utilizó para describir el estado mental por el que una persona entra en el ser de otra y acaba sabiendo cómo se siente y cómo piensa. En 1909 el psicólogo E.B. Tichner tradujo *Einfühlung* al inglés con la palabra *empathy*. En el lenguaje de la psicología la empatía es esa capacidad de ponerse en el lugar de otro sin experimentar

¹⁰⁴ Luis Racionero, *Textos de estética Taoista*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 172.

¹⁰⁵ Racionero, *Textos de estética Taoista*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁶ Jeremy Rifkin, *La Civilización empática, la carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. México: Paidós, 2010, p. 21-23

¹⁰⁷ Edith Stein, *Sobre el problema de la empatía*. Traducido por Alberto Perez Monroy. México: Universidad Iberoamericana, 1995, p. 33.

necesariamente sus emociones y tener ante él una respuesta afectiva. Se distingue de la simpatía en que, a diferencia de esta última, no es un fenómeno de identificación o contagio.

Específicamente en el campo de la pintura Richard Worringer partió de la definición de Lipps y en 1909 definió la empatía como un auto-goce objetivado: “Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento”¹⁰⁸. Este término aparece dentro de su teoría como opuesto a la noción de abstracción que caracterizaba la tendencia de los rasgos ornamentales de los pueblos primitivos e inclusive algunas sociedades “orientales” civilizadas.

Como puede observarse, la empatía es un término muy reciente que se utilizó principalmente para dos campos distintos, la estética occidental y la psicología, pero con una dirección común que intentaba explicar el vínculo entre dos seres humanos dotados de un cuerpo y una conciencia. En las teorías estéticas que tratan de explicar la relación del espectador con la obra, la empatía aparece como una tendencia de goce hacia lo natural, es decir, de lo que gozamos es de nuestra propia capacidad para crear representaciones de la realidad o mejor dicho para identificar en un cuadro esta capacidad. Por esta razón Worringer la presenta en oposición a la abstracción. “Como este polo opuesto consideramos una estética que en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, parte del afán de abstracción”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*. Segunda reimpresión, trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 19.

¹⁰⁹ *Idem*.

Nos encontramos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza- hasta donde exista entre ellos tal voluntad- en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*.¹¹⁰

¿A qué pueblos “orientales” se refería Worringer? Este punto queda claro cuando continúa su explicación sobre el afán de abstracción como consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante los fenómenos del mundo circundante.

(...) agorafobia espiritual frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos. La evolución racionalista de la humanidad reprimió aquella angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en medio del Universo. Sólo los pueblos civilizados de Oriente, cuyo más profundo instinto cósmico se oponía a un proceso de racionalización y para quienes la apariencia exterior del mundo era tan sólo el rutilante velo de Maya, siguieron conscientes del insondable caos de los fenómenos vitales sin dejarse engañar por el dominio externo del intelecto sobre el panorama universal. Su agorafobia espiritual, su instinto para la

¹¹⁰ Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, op. cit., p.29.

relatividad de todo lo que es, no era, como en los pueblos primitivos, anterior sino superior al conocimiento; se encontraba por encima del conocimiento.¹¹¹

Resulta una contradicción notable que el afán de empatía resultara ser opuesto a la tendencia que más se acerca al lenguaje y cosmovisión del arte asiático, que de acuerdo a la teoría de Worringer sería la abstracción; y como evidencia el caso de Kandinsky, el mismo lenguaje producido por los pintores abstractos resultó más apropiado para hablar sobre los principios de la pintura china en su dimensión espiritual, aunque no lo suficiente. Estas contradicciones revelan la necesidad de permanecer exclusivamente en el ámbito de la cultura china tradicional, y en concreto de la tradición de la pintura de los letrados para evitar confusiones y arrojar claridad sobre las marcadas diferencias con respecto a la tradición occidental. Incluso resulta igualmente válido ahondar en la tradición filosófica china para encontrar nuevas líneas de interpretación.

Por ejemplo, Soper rastrea el sentido del primer canon de la pintura china en aquellas corrientes que vinculan su teoría con el *Libro de las Transformaciones* Yi Jing 易經 o I Ching. Aunque no existe una explicación específica de *qiyun*, Soper considera que la particular insistencia en el poder de las correspondencias y simpatías que aparece en el Yi Jing explica la intención de Xie He.

La quinta línea se describe en el texto original como la adivinación que indica "el dragón en el ala en el cielo. Será propicio encontrarse con el gran hombre." La "explicación complementaria" atribuido a Confucio dice esto: "Notas de la misma

¹¹¹ *Ibid.* p. 31.

clave responden entre sí; las criaturas de la misma naturaleza, *qi*, se buscan entre sí. Así el agua fluye hacia la humedad, mientras que el fuego aspira hacia sequedad; las nubes siguen al dragón y el viento sigue al tigre; el sabio aparece y todas las cosas lo miran a él; todo lo que tiene su origen en el cielo es atraído hacia arriba; todo lo que tiene su origen en la tierra es atraído hacia abajo, porque todo sigue a su clase.¹¹²

Una vez revelado este vínculo Soper se vio tentado a traducir *qi yun* como la capacidad de respuesta simpática del espíritu vital. Pero consciente de que la palabra “simpatía” podía prestarse a confusiones prefirió usar consonancia del espíritu. Si se compara esta traducción con la propuesta por François Jullien entonces la terminología de Kandinsky parece más apropiada que la propuesta por Worringer, *Einfühlung* o empatía. Sin embargo, nuevamente resulta muy oscuro su significado y dice poco sobre la manera particular en que el principio de *qiyunshengdong* puede ser apreciado en una pintura.

Si bien es cierto que resulta difícil captar el sentido del primer canon, no hay que olvidar que este canon sólo podía realmente manifestarse en relación con los otros cinco. Por lo tanto, según la postura ortodoxa el resto de los cánones debían cumplirse para que una obra pudiera ser considerada exitosa. En el periodo Ming tardío estos principios también fueron considerados por los pintores, pero el caso de Xu Wei es singular debido a que su pintura aparecía como una provocación de confrontación con la tradición.

Si bien los fundamentos teóricos y prácticos mencionados anteriormente ya existían desde Song, la principal aportación a la teoría de los letrados no ocurrió sino hasta el

¹¹² Soper, “The First Two Laws of Hsieh Ho.” *op. cit.*, p. 421.

periodo Ming tardío y se originó alrededor del círculo de Dong Qichang. Algunos de los temas discutidos eran, por ejemplo, la copia, sugerencias para la selección de modelos eclécticos apropiados y la composición estructural. El aspecto más importante de su pensamiento fue una historia del arte anterior con una nueva definición de la pintura de los letrados y la agrupación de los paisajistas de Tang y Song en las escuelas del Norte y el Sur.¹¹³

Dong aprovechó la terminología del budismo Chan para marcar la diferencia entre las dos escuelas. Para aclarar el desarrollo de los estilos hizo una analogía entre ciertos tipos de pintores y la escuela Chan del Norte, que buscaba la iluminación de forma gradual, y la del Sur, que creía en la iluminación súbita. Su clasificación de pintores colocaba a ciertos paisajistas en dos campos opuestos considerando las semejanzas de su proceso pictórico con respecto a las técnicas de meditación de ambas escuelas budistas, en vez de ser definidos por criterios geográficos, es decir por la región que habitaban ya sea norte o sur. La escuela del norte, representada por Li Sixun 李思訓 (651-716) eran artistas profesionales que trabajaban duro para pulir su técnica y conseguir un estilo depurado con detalles meticulosos. La escuela del sur, representada por Wang Wei 王維, (701-761), creía que la habilidad del pintor correspondía a su genio natural gracias al cual lograría desempeñarse con facilidad y soltura, con tinta monocromática. En teoría este método de clasificación servía para distinguir la obra de los artistas e identificar semejanzas y diferencias estilísticas, sin embargo, el estatus social también servía como criterio de

¹¹³ Bush, *The Chinese Literati on Painting, op. cit.*, p. 158.

clasificación, el grado y prestigio que ocupaba un letrado lo distinguían del resto.¹¹⁴ El estatus social a final de cuentas era el que permitía que el pintor letrado no necesitara vender su trabajo y permanecer como un pintor *amateur* a diferencia de los profesionales que cobraban por sus obras.

La preferencia de Dong hacia la secta del sur se hacía notar en sus escritos y es posible que esa preferencia influyera profundamente en la definición de la pintura de los letrados y su identificación con el estilo que privilegiaba la inmediatez. Cuando se incluyeron a los pintores de Ming dentro de esa fórmula las categorías de las escuelas Wu y Zhe evolucionaron. En Ming las distinciones sociales ya no estaban claramente definidas¹¹⁵ así que la distinción regional se sumó a la clasificación basada en el estilo y el estatus social. El arte de élite de la época sería representado por la escuela Wu compuesta por letrados del área de Suzhou que siguieron el estilo de la escuela del sur. Su fundador, She Zhou (1427-1509), exploró un nuevo aspecto de la pintura de paisajes: el ser humano contemplando la naturaleza.¹¹⁶ La escuela Zhe recibió el nombre de la región de Zhejiang y fue catalogada por sus cualidades a la escuela del norte. Los temas que pintaba la escuela Zhe se referían a acontecimientos históricos o personajes de la literatura confuciana, taoísta e histórica, sobre todo ermitaños ilustres y honorables funcionarios.

Durante siglos, la pintura china, de ambas tradiciones (la de los pintores profesionales y letrados), aplicaron una fórmula común: utilizaban pinceladas lineales

¹¹⁵ Muchos letrados tenían el conocimiento y habilidades que los distinguían de los profesionales pero no poseían ningún cargo como funcionarios porque no habían pasado los exámenes oficiales. Por otro lado, los pintores profesionales comenzaron a imitar el estilo de los letrados y vender sus obras a la clase de élite (*gentry*) en vez de trabajar para la corte.

¹¹⁶ Sabine Hesemann, "Ming: Tradiciones e innovaciones" en *Arte Asiático*, de Gabriele (ed) Fahr-Becker, 182-212. Italia: Köneman, 2000.

(segundo canon), para dibujar las líneas de contorno y, dentro de los límites establecidos por estas líneas, se aplicaban varios colores y lavados de tinta (cuarto canon), para diversificar las texturas dentro de las imágenes pintadas. Así, las formas de las imágenes (tercer canon), eran definidas y limitadas por las líneas de contorno, y por lo tanto se arreglaban las relaciones entre los elementos del segundo, tercero y cuarto canon de Xie He ejerciendo su influencia en la totalidad de la obra.¹¹⁷

Cuando la atmósfera de la cultura cambió a principios del periodo Ming tardío, Xu Wei se enfrentaba a la vista cada vez más estrecha de la exégesis de las obras clásicas, al cada vez más reducido canon de la literatura, y al monopolio de los pintores letrados, entre ellos la Escuela Wu.¹¹⁸ Como se mencionó en el capítulo anterior, la pintura de Xu Wei en la técnica de tinta salpicada o *pomo*, privilegiaba el aspecto carnal de la pincelada en vez de restringirse al uso de la pincelada con el método del hueso. Esta aportación significaba, para el esquema de Xie He, el enriquecimiento o la apertura del segundo y cuarto canon. Pero, estos elementos lujuriosos eran muy raros en Ming. Antes de Xu Wei, algunos pintores del estilo Chan habían practicado un estilo de tinta salpicada, pero este tipo de estilos no fueron considerados como parte de la ortodoxia por una razón bastante extraña: estos no usaban la centralidad de la punta del pincel, *zhong feng* 中鋒, o no dejaban rastros de la marca del pincel en absoluto.¹¹⁹ La centralidad de la punta del pincel adquirió incluso la connotación de una categoría moral.

En la historia del arte chino, el simbolismo moral se daba no sólo en el tema o la cosa pintada (tercer canon), sino también en el pincel, la tinta, y la composición (segundo,

¹¹⁷ Yen, *Xu Wei's Zuhua: A Study of Genres*, op. cit., p. 287.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 396.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 397.

cuarto y quinto cánones). Había una cantidad abrumadora de discursos didácticos en el arte que promovían una moral confuciana y una sociedad confuciana segregada. Por lo tanto, cuando Xu Wei utilizó su técnica de tinta salpicada, él estaba lanzando un ataque no sólo de este o aquel discurso didáctico, sino sobre todo un sistema. Al mismo tiempo, estaba recuperando un elemento pictórico poderoso y liberando a la pintura de la pauta moral ortodoxa.¹²⁰ En realidad Xu Wei explotaba todas las posibilidades del pincel, lo lineal y lo superficial, lo seco y lo húmedo, lo rápido y lo lento, etc.

Del mismo modo en que atentó contra la centralidad de la punta del pincel, Xu Wei también confrontó la centralidad en la composición, haciendo que sus flores aparecieran incluso como surgiendo de los bordes del papel, o de las esquinas, de una manera fluida como si flotaran o movieran, dejando una composición abierta sin líneas de contorno que marcaran los límites. Esta apertura le dio al plano pictórico un papel protagónico que no había tenido antes, ni siquiera en los principios de Xie He. El uso que Xu Wei le dio al plano pictórico fue para reconocer el medio “tinta sobre papel” y la blancura del material del papel.¹²¹ Este reconocimiento y protagonismo del papel como medio y elemento compositivo no fue producto de complejas teorías estéticas sino de la práctica misma de la pintura. Precisamente por esta razón, el pleno goce de su obra sólo puede ser percibido estando en presencia del cuadro. El resto de los elementos de su pintura pueden ser contemplados en una fotografía pero la textura propia del papel sólo puede percibirse en persona. Si el principio de *qiyunshengdong* tuvo un significado acotado por los otros cinco principios de Xie He, podría decirse que al integrar su amplio repertorio de recursos

¹²⁰ Yen, *Xu Wei's Zuhua: A Study of Genres*, op. cit., p. 399.

¹²¹ *Ibid.* p. 410.

plásticos, Xu Wei fue capaz de generar una resonancia y entusiasmo inigualable para la pintura de su tiempo, despertando la vitalidad tan buscada por los pintores letrados, revitalizando al mismo tiempo el género de la pintura de flores y aves.

Conclusión

Comencé esta investigación con el afán de comprender lo que se encontraba detrás de la poderosa expresión en las pinturas de Xu Wei y la vitalidad que parecía emanar de ellas. Encontré que para poder comprender su pintura resultaba imprescindible conocer las tribulaciones de su vida, su carácter, sus ambiciones y frustraciones, el caos político y social que reinaba durante la última etapa de la dinastía Ming y sobre todo adentrarme en los fundamentos de la tradición de la pintura de los letrados. La rebeldía de Xu Wei y su inconformidad frente a la creciente corrupción de su entorno y su oposición a las corrientes pictóricas del momento, se tradujo en su permanente convicción de poner en duda los límites establecidos por medio de su obra. Después de todo habiendo intentado quitarse la vida no tenía nada que perder y tampoco buscó complacer a nadie. Al contrario su erudición le permitió expresar por medio de sus pinturas y poemas sus más profundos sentimientos y al mismo tiempo denunciar y hacer burla de aquellos a quienes despreciaba.

Es difícil encontrar un personaje cómo él tan consciente de la importancia de conocer la propia naturaleza más allá de las apariencias, incluso en la enfermedad. Seguidor de la filosofía de Zhuangzi, cuyo concepto de sabio no tenía nada que ver con la benevolencia y la rectitud, ambas virtudes confucianas, sino que atendía al dejarse conducir por la naturaleza innata. Zhuangzi decía que un buen oído es aquel que atiende a uno mismo. “El hecho es que aquellos que no se miran a sí mismos, sino que se fijan en los demás, se apoderan de lo que los demás tienen, pero perderán lo que ellos mismos

poseen”.¹²² Después de todas las pérdidas y frustraciones, Xu Wei continuó fiel a sí mismo y a su radical postura artística, creando al final de su vida una extensa colección de pinturas y poemas que lo llevarían a la posteridad. Él no sería testigo del éxito de su trabajo así que su único refugio fueron la sensualidad de sus flores pintadas y su afición por la bebida. Quizá la espontaneidad que revelan sus pinturas radique precisamente en su afán por poner en duda las distinciones entre la virtud y el deseo, lo femenino y lo masculino, lo civil y lo militar, etc. Esta actitud correspondería con la idea de Zhuangzi, quien consideraba que el hombre coincide con el Dao en el momento que deja de hacer distinciones¹²³. Este principio es ilustrado con la imagen del borracho que cae del carruaje:

Si un borracho cae del carruaje, no morirá, aun cuando este vaya muy veloz. Aunque sea de carne y hueso, como cualquier otra persona, no se lastimará, porque su espíritu está unido. Como no tiene idea de que está viajando, no se dará cuenta de que ha caído; de modo que ni la vida ni la muerte, ni la alarma ni el temor pueden afectarle; simplemente, tropezará con las cosas sin sentir ansiedad ni hacerse daño.

-Si es posible permanecer unido a pesar de haberse embriagado con vino, ¿imagínate lo integro que uno puede estar si se mantiene unido al Cielo?¹²⁴

Según esta historia el borracho no distingue entre estar en el carruaje o en el piso, sin distinción no hay dudas, sin dudas no hay resistencia y sin resistencia cualquier peligro

¹²² Zhuangzi, *El Libro de Chuang Tse/ versión de Martin Palmer y Elizabeth Breully*, trad. M. Lamberti, Madrid: EDAF/ Arca de la sabiduría, 2001.p. 138.

¹²³ A. C. Graham, *El Dao en disputa, La argumentación filosófica en la antigua China*. trads. D. Stern, & R. D. Botton, México: Fondo de Cultura Económica. 1989, 2012 p. 269.

¹²⁴ Zhuangzi, *El Libro de Chuang Tse*, op. cit., p. 263.

deja de serlo. La intoxicación adormece su consciencia y regresa al borracho a un estado similar al del infante, una armonía con su naturaleza original, por eso conserva su integridad espiritual. El sabio armoniza su naturaleza con la del Cielo, es decir supera el obstáculo creado por las distinciones y se vuelve uno con las circunstancias.

Xu Wei alcanzaría esa unidad a través de su obra por medio de la íntima relación que existe entre todos los elementos que componen su pintura de flores. Los elementos materiales y su exploración con aglutinantes para obtener lavados con mayores matices y densidad de tinta, así como el protagonismo del papel como fondo y parte integral de las figuras fueron sus mayores aportaciones estilísticas. La unidad también de distintas manifestaciones artísticas, como la pintura, la caligrafía y la poesía, se consolidó en un universo simbólico que combinó elementos asociados con virtudes, deseos y emociones. Por esta razón Xu Wei es considerado en la historia como un hombre singular, no sólo por su trágica vida, sino por la maestría de su pincel, por su vasta erudición y su sentido del humor.

Bibliografía

- Acker, William Reynolds Beal. *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E.J. Brill, 1954.
- Botton, Flora. *China su historia y cultura hasta 1800*. 2a ed. corr. México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1984, 2008.
- Bush, Susan. *The Chinese Literati on Painting : Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Segunda edición. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.
- Cahill, James. "Continuations of Ch'an Ink Painting into Ming-Ch'ing and the Prevalence of Type Images." *Archives of Asian Art*, Vol. 50, 1998: 17-41.
- . *The Painter's Practice*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Cheng, Francois. *Vacío y Plenitud*, trad. Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Vol. Biblioteca de Ensayo. Madrid: Siruela, 2005.
- Chow Su-sing. *The Fundamentals of Chinese Floral Painting*. Taipei : Art Book, 1976.
- Clunas, Craig. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. London: Reaktion Books, 1997.
- Elkins, James. *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- Graham, A. C. *El Dao en disputa, La argumentación filosófica en la antigua China*. trads. D. Stern, & R. D. Botton, México: Fondo de Cultura Económica. 1989, 2012.
- Hesemann, Sabine. "Ming:Tradiciones e innovaciones" en *Arte Asiático*, de Gabriele (ed) Fahr-Becker, 182-212. Italia: Köneman, 2000.
- Huang, Martin W. *Negotiating Masculinities in Late Imperial China*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2006.
- Hucker, Charles O. *The Traditional Chinese State in Ming Times (1368-1644)*. Tucson, Ariz.: University of Arizona, 1961.
- Hung Chang-Tai. *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937*. Cambridge, Mass: Council on East Asian Studies, Harvard, 1985.

- Jullien, François. *La gran imagen no tiene forma, o del no-objeto por la pintura*, trad. Albert Galvany. Barcelona: Alpha Decay, 2008.
- Kwa Shiamin. *Songs of ourselves: Xu Wei's (1521--1593) "Four Cries of a Gibbon" (Sisheng yuan)*. Cambridge: Harvard University, 2008.
- Kwo Da-Wei. *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting*. New York: Dover edition, 1990, 1981.
- Lin Ci. *La pintura China*, trad. Guo Hongkun y Yang Zhiping. Beijing: China Intercontinental Press, 2011.
- Mote, Frederick W. y Denis Twitchett (ed.). *The Cambridge History of China*. Vols. 7 The Ming Dynasty, 1368–1644. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2008.
- Racionero, Luis. *Textos de estética Taoista*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Rifkin, Jeremy. *La Civilización empática, la carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. México: Paidós, 2010.
- Ryor, Kathleen. *Bright Pearls Hanging in The Marketplace: Self-Expression and Commodification in the Painting of Xu Wei*. New York: Thesis (Ph. D.)--New York University, Institute of Fine Arts, 1998.
- Ryor, Kathleen M. "Fleshy Desires and Bodily Deprivations, The Somatic Dimensions of Xu Wei's Flower Paintings." En *Body and Face in Chinese visual culture*, de Wu Hu y Katherine R. Tsiang, 121-145. Cambridge (Massachusetts) y London: Harvard University Press, 2005.
- Sirén, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting : Translations and Comments*. New York: Schocken, 1963.
- Soper, Alexander C. "The First Two Laws of Hsieh Ho." *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 8, No. 4 (Association for Asian Studies Stable), (Aug., 1949): 412-423.
- Stein, Edith. *Sobre el problema de la empatía*. Traducido por Alberto Perez Monroy. México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- Stocking, John Robert. *Tradition and Individual Talent in the Theory of Chinese Painting (The Paradox of Hsieh Ho's First and Sixth Principles)*. West Point Grey: University of British Columbia, 1968.
- Sullivan, Michael. *The Birth of Landscape Painting in China*. Berkeley, Calif.: University of California, 1962.

Sze Mai-mai. *The Tao of Painting : a Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting ; with a translation of the Chieh Tzŭ Yüan Hua Chuan or Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*. New York, N.Y.: Bollingen Foundation: Pantheon Books., 1956.

Tseng Yu-Ho. "A Study on Hsü Wei." *ArsOrientalis*, Vol. 5, 1963: 243-254.

Wang Fang-ch'üan. *Chinese Free-hand Flower Painting*. Peiping, 1937.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. Segunda reimpresión . trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Wu, Nelson Ikon. "The Toleration of Eccentrics." *Reprinted from Art news*, vol. 56, no. 3, 1957: sin número.

Yen, Shou-chih Isaac. *Xu Wei's Zahua: A Study of Genres*. New Haven, Conn.: Yale University, 2004.

Zhuangzi, *El Libro de Chuang Tse/ versión de Martin Palmer y Elizabeth Breully*, trad. M. Lamberti, Madrid: EDAF/ Arca de la sabiduría, 2001.

徐渭, 1521-1593. *徐渭书画集 Xu Wei shu hua ji*. Beijing : Beijing Shi : Beijing gongyi meishu chubanshe, 2005.

Referencias electrónicas

<http://www.beyondcalligraphy.com>

<http://www.asia-art.net>

Lista de Imágenes

<i>Figura 1</i> Inscripción de Xu Wei en su Álbum de Flores en tinta negra. Estilo xing-cao. Tal como aparece en: Kwo, Da-Wei. <i>Chinese brushwork in calligraphy and painting</i> . New York: Dover edition, 1990, 1981 pág. 44.	40
<i>Figura 2</i> Posición de los dedos al sostener el pincel	42
<i>Figura 3</i> Peonía que aparece dentro de la obra de Xu Wei , Zahua, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm. Washington, D.C. Freer Gallery of Art	48
<i>Figura 4</i> Xu Wei , Zahua, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm. Washington, D.C. Freer Gallery of Art (detalle)	51
<i>Figura 5</i> Xu Wei , Zahua, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm. Washington, D.C. Freer Gallery of Art (detalle)	52
<i>Figura 6</i> Xu Wei , Zahua, Rollo, tinta y papel, 3.2x 535.5 cm. Washington, D.C. Freer Gallery of Art (detalle)	52