



EL RITMO DEL TRAZO COMO RITMO DEL MUNDO EN LA PINTURA CHINA

Yolaine Escande

Traducción de Nadxeli Yrizar Carrillo y Humberto Pérez Mortera

La civilización china imagina un universo carente de fijeza, en movimiento constante, que deambula al ritmo de la respiración cósmica y que se distingue sobre todo en las montañas, donde el vapor, los torrentes y las nubes que los vientos empujan, los cambios meteorológicos y los temblores manifiestan la vida del Universo.

Los elementos físicos de la naturaleza se perciben como una serie de fuerzas, arterias o venas por donde circula un *ki*, aliento vital idéntico al que da vida a los seres vivos. Según la creencia popular la montaña es el cuerpo del ser cósmico: las rocas son sus huesos; el agua, su sangre; los árboles y las hierbas, su cabello; las nubes y la bruma, los vapores de su aliento. De esta manera, la respiración cósmica (*ki*) es la manifestación perceptible del principio de la vida. El corazón de la naturaleza es la montaña, que late al ritmo del Universo.

Si el aliento, *ki*, universal y particular a la vez, moviliza la vida de todo ser, desde los humanos hasta las plantas, pasando por las constelaciones, las rocas, las nubes o los animales, es natural que también dé "vida y movimiento" a obras de arte, como las pinturas. Es por eso que una de las reglas de composición de la pintura china, realizada sobre papel o seda con la ayuda de un pincel impregnado de tinta, consiste en modelar el trazo al compás temporal y rítmico de la naturaleza, bajo el principio de la respiración cósmica, "de apertura y cierre", formulado por un pintor y teórico de la dinastía Qing, Shen Zongqian (¿1721?-¿1803?), en su *Jiezhou xuehua bien*, 1781 (*Esquife sobre el océano de*

la pintura). Las aperturas y cierres corresponden al ritmo de la respiración entre el cielo y la tierra. La realización concreta de una pintura, de abajo hacia arriba en un rollo vertical, principalmente de "montaña y agua" como expresión de un paisaje pictórico y literario, armoniza el andar del paseante mientras sube la montaña. El pintor revive el momento respetando el desarrollo espacio-temporal sobre el soporte físico, calcado de la respiración cósmica.

En la pintura china, el ritmo tiene un papel fundamental que está en concordancia con la primera y más importante regla de la pintura, promulgada en el siglo V: el ritmo no se aplica al color ni a la tonalidad, sino al trazo, pues éste implica una regularidad, una similitud, una cohesión, que en la pintura china funde por completo el trazo con el pincel.

Porque la pintura (*hua* 畫) en chino no se refiere al hecho de fijar colores: su etimología es una mano (手 o 巾) sosteniendo un pincel (聿) sobre un campo cultivado (田), que significa "trazar, delimitar". *Hua* expresa el acto de pintar, la pincelada, su resultado, el trazo y la obra pictórica. De esta manera, *hua* no pone el énfasis en los colores, como lo explica el teórico de la pintura Zhang Yanyuan (siglo IX).¹

LAS SEIS REGLAS DE LA PINTURA CHINA

Esto también explica la importancia de dos de las seis reglas de la pintura china, que pueden ser aplicadas tanto al arte pictórico como al caligráfico: la primera es "la resonancia de los alientos que da vida y movimiento" y la segunda, "la utilización del pincel según el

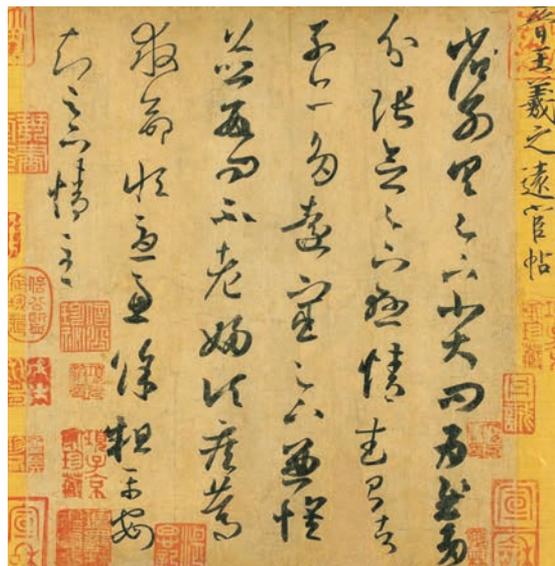


Ilustración 1. Lu Ji, *Pingfu tie* (Carta), Pekín, Museo del Antiguo Palacio

método del hueso" o "el método estructural del manejo del pincel". La primera regla también se puede traducir como "la resonancia del aliento propicia el movimiento de la vida" o "el ritmo de los alientos produce el movimiento". Estas reglas, enunciadas por el teórico y pintor oficial Xie He (activo entre 479 y 502),² han permanecido vigentes como referencia a lo largo de la historia china y han llegado hasta nuestros días, aunque interpretadas de manera distinta según la época.

La expresión "la resonancia de los alientos" (*kiyun*) parece corresponder muy bien a la noción de ritmo. En esa misma época, en poesía, para lograr transmitir la expresión del *ki* como fuerza vital creadora en una composición determinada, había que hacer un arreglo armónico entre las palabras y las frases. De hecho, el *ki* puede ser positivo o negativo; su arreglo armónico y rítmico es necesario

¹ Y. Escande, *Traité Chinois de peinture et de calligraphie*, tomo II, *Les Textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Klincksieck, París, 2010, p. 608.

² X. He, *Evaluation des Peintres anciens*, en Y. Escande, *op. cit.*, tomo I, *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Klincksieck, París, 2003, pp. 297-298.



Ilustración 2. Wang Meng, *Juqu lin wu* (*Vivir en los bosques Juqu*), 1378, Museo Nacional del Palacio, Taipei

El ritmo no se aplica al color ni a la tonalidad, sino al trazo, pues éste implica una regularidad, una similitud, una cohesión, que en la pintura china funde por completo el trazo con el pincel.

para lograr una composición artística. Esto se debe a que el *yun* (韻) es un picto-fonograma formado por dos elementos, uno semántico, (音), que remite “al sonido” y el otro fonético, (員). En su sentido estricto *yun* significa rima. La rima del o de los alientos es el ritmo, tanto en poesía como en pintura.

La primera regla de Xie He tiene que ver con la “vitalidad” del sujeto representado (el *ki*), el aspecto “armonioso” de la ejecución (el *yun*) y la “vivacidad” del dibujo (el resultado visual) obtenido gracias al método propuesto en la segunda regla, es decir, la del pincel de tipo caligráfico. Esta vitalidad compuesta de manera rimada, ¿acaso no es el ritmo?

Concretamente, ¿a qué corresponde esta regla? Nosotros podemos apreciar manuscritos originales hechos por la mano de artistas, conocidos de Xie He. Por ejemplo un manuscrito del poeta Lu Ji (261-303) [véase la ilustración 1].

Esta caligrafía puede servir para ilustrar lo que representa *yun*: en esta obra, la docilidad en el manejo del pincel es perceptible, la armonía de las formas —regulares sin ser estereotipadas, en movimiento pero ritmadas— restituye el efecto al que remite la etimología del término.

En pintura, durante la época de Xie He, la resonancia de los alientos se aplicaba a la representación, en particular de retratos; en caligrafía, se notaba en el resultado visual del trazo. La segunda regla fue tomada directamente del método caligráfico “del hueso”, que consiste en realizar un trazo dinámico en sí mismo, es decir, conlleva una exposición, un desarrollo y una conclusión.

En su tratado, Xie He une pincelada y energía vital (*ki*) con capacidad de composición armoniosa y resonancia (*yun*). En esa época, la

caligrafía ya era un arte institucional, poseedora de sus propias obras maestras. Por ello, Xie He hace hincapié en que la calidad caligráfica del trazo debe transmitir la energía vital del objeto representado.

Algunos siglos más tarde, para el teórico Zhang Yanyuan (siglo IX), autor de los famosos *Lidai minghua ji* (*Anales de los pintores célebres de las dinastías sucesivas*), de 847, es claro que la línea y el trazo son fundamentales: la estructura del rollo tiene que ver con su composición y con la línea del trazo mismo. En su época, es en el interior de esas líneas de fuerza por donde circula el aliento, en particular en las pinturas de “montaña y agua” que eran muy populares en ese momento. El primer criterio de apreciación de los pintores está claramente enunciado: será la pincelada y muy particularmente el “aliento del hueso” (*guki*). El artista debe buscar que los alientos internos sean armónicos (la resonancia de los alientos) y transmitirlos con su trazo. La semejanza se produce como resultado natural. Es así como él invierte las preguntas sobre la pintura, en contraste con las de los teóricos de la Antigüedad, para quienes el parecido formal, es decir la transmisión por medio de la copia, sexta regla de la pintura, era primordial. ¿Que entendía él por el “aliento del hueso”? Zhang explica:

El aliento del hueso y el parecido formal tienen su origen en la intención contenida que se transmite en la utilización del pincel. Es por



Ilustración 3. Huang Gongwang, *Morada en las montañas Fuchun*, 1350, Museo Nacional del Palacio, Taipei

eso que los buenos pintores destacan también en caligrafía.³

Claramente se trata del empleo de la técnica caligráfica en pintura. Sin embargo, esta interpretación se limita al efecto provocado por el trazo y no involucra la calidad del calígrafo, a diferencia de lo concebido por la apreciación caligráfica que vincula explícitamente la calidad del trazo con la calidad moral o espiritual del calígrafo. Exponer la evolución de la primera regla es necesario para entender que la primacía del trazo en la pintura china y su apreciación no es evidente. En otras palabras, la representación del trazo como ritmo del mundo no es algo obvio en la pintura.

LA CONCEPCIÓN CALIGRÁFICA DEL KIYUN - RITMO DEL MUNDO

En la teoría pictórica china la pregunta se centra principalmente en la energía vital que

circula, tanto en la pintura como en la caligrafía, por medio del trazo: ¿acaso ésta corresponde a la energía del objeto representado en la pintura, a lo trazado en la caligrafía, o a la energía del artista trabajando? ¿Y acaso el artista se conforma con transmitir la energía rítmica que anima el universo, particularizada en un objeto, como el paisaje, sin detenerse a pensar en sí mismo? ¿O en su propia energía vital, tomando como pretexto el paisaje?, o más bien, ¿transmite el resultado de la relación que establece con el objeto? De acuerdo con la época, la teoría ha evolucionado y el sentido del aliento también ha variado.

En el siglo XI, el teórico Guo Ruoxu propone en sus *Tuhua jianwenzhi* (*Notas sobre lo que vi y escuché de pintura*)⁴ una definición del arte caligráfico y pictórico: los artistas son gente que forma parte de una élite, movidos por la

³ Y. Escande, *op. cit.*, tomo II, p. 638.

⁴ G. Ruoxu, *Notes sur Ce que j'ai vu et entendu en peinture*, La Lettre Volée, Bruselas, 1994, pp. 70-74.



“resonancia de los alientos” (*kiyun*), sinónimo de valor moral y espiritual, condición necesaria pero no suficiente para que sus obras se consideren sobresalientes. En su interpretación de la primera regla, *yun*, “la armonía, la resonancia”, califica a *ki*, “el aliento”. El *ki* representa la vitalidad, la actividad del corazón del artista, mientras que el *yun* representa la resonancia, la vibración armónica. De esta manera, el *kiyun* es indisoluble del artista y de la obra, considerados como un todo. La obra es la coincidencia entre el corazón y su manifestación exterior. El “movimiento de la vida” es el resultado de una actitud espiritual, visible en la obra.

Así mismo, el *kiyun* cubre dos niveles de realidad: designa tanto al pintor y su cualidad humana, como el resultado de la obra pintada, es decir, su cualidad suprema de movimiento de la vida. A diferencia de Zhang Yanyuan que consideraba, en el siglo IX, que el *kiyun* sólo se aplicaba a los seres vivos sin tomar en cuenta los objetos inanimados, Guo

Ruoxu vincula el *kiyun* a toda la pintura, que él trata de manera global como la realización de un artista, de una personalidad. Esto significa una evolución relevante, pues, hasta entonces, la caligrafía era considerada la expresión directa de la personalidad, principalmente en los exámenes imperiales, no así la pintura. Con Guo Ruoxu, esta última adquiere el mismo estatus que la caligrafía, por lo menos en lo teórico.

No es casual que precisamente en esta época de la dinastía Song las obras estuvieran firmadas, que se les añadieran colofones y que el arte caligráfico y pictórico se desarrollara. En otras palabras, a partir del siglo XI, el vector de la transmisión del ritmo del universo por obra del pintor es el trazo rítmico llevado a cabo por el pincel.

La tarea de restituir el aliento del cuerpo cósmico es explícitamente confiada a la pincelada pictórica que traza las “líneas de fuerza” que dan estructura a un rollo. La pintura de “montañas y aguas” se ubica en lo alto de la

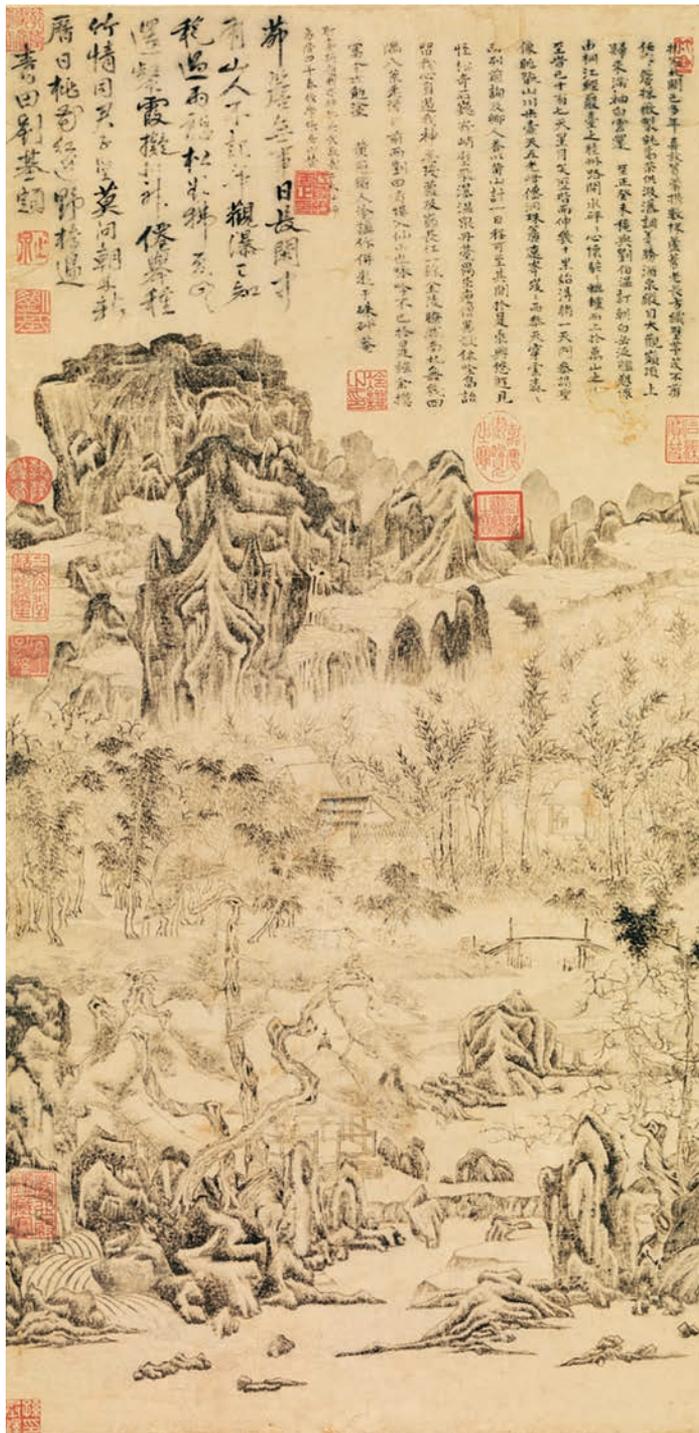


Ilustración 4. Leng Qian, *Boyueshan (El monte Boyue)*, fechado en 1343, Museo Nacional de Palacio, Taipei

jerarquía pictórica a partir del siglo X, y alcanza un auge notable en el siglo XIV. La famosa pintura de Wang Meng (1308-1385) *Juqulin wu* (*Vivir en los bosques Juqu*) [véase la ilustración 2] es particularmente ilustrativa por su trazo rítmico y la expresión de las líneas de fuerza del paisaje.

RITMO DEL TRAZO

Como la caligrafía china se despliega sobre un espacio de dos dimensiones, las limitantes son fuertes y dependen de la escritura del carácter, del número de trazos y del orden de su grafía, del estilo utilizado y de las relaciones entre pincel y tinta, tinta y papel, trazos y soporte, etcétera. El lenguaje caligráfico al que se refieren los pintores chinos está modelado por esas limitantes. Está elaborado, al mismo tiempo, por la interacción entre la actividad del calígrafo y el material y las idas y venidas entre el soporte y el cuerpo del calígrafo. Cuando el escribano apoya el pincel sobre el soporte, el corazón, que es al mismo tiempo el del calígrafo y el del pincel, reacciona en función de la cantidad de tinta, de la firmeza o suavidad del pelo de la brocha, de la finura o rigidez del papel, del espesor o fluidez de la tinta, etcétera. El corazón envía de regreso a la mano y al cuerpo del calígrafo señales que lo influyen y lo condicionan, y a las cuales él responde, por lo tanto su cuerpo entero es modelado por el trazo. El aprendizaje adquirido en caligrafía se encuentra en la composición y el trazo en la pintura. En el trazo caligráfico existen técnicas muy precisas para dar vida a una raya, para otorgarle un cuerpo dinámico, como por ejemplo dejar más tinta al comienzo o al final de un trazo y, con el fin de transmitir vida a una serie de trazos o a una composición pictórica, el prin-

cipio consiste en trazar las rayas de acuerdo a un ritmo regular.

En otras palabras, cuando vemos un trazo, estamos también ante un signo plástico, puesto que no significa nada en sí mismo, no tiene el sentido (excepto el trazo horizontal que en caligrafía significa *uno*) que nosotros interpretamos arbitrariamente a partir de su forma. Para el observador chino, el trazo es antes que nada un dinamismo capaz de revivir interiormente, es decir, corporalmente. Los trazos del pincel no son percibidos como separaciones o fronteras entre sí mismas o entre las rayas y la superficie, sino como "trazos en movimiento" rítmicos, unidos entre sí en una relación orgánica.

Es por eso que, aunque la apreciación puede parecer centrada en el trazo del pincel, más bien reposa en la relación entre el observador y el artista. La tradición china considera, desde el siglo XI, que el espectador de una pintura, mientras observa el trazo sobre un rollo, no solamente se representa en pensamiento el acto que produjo el movimiento del trazo, sino que puede igualmente percibir o experimentar ese trazo en su propio cuerpo, igual que en la tradición caligráfica. En ese proceso, el ritmo del trazo es esencial, sobre todo porque el trazo del pincel no puede ser ni repetido ni corregido, y menos aún, borrado. Además, en el aprendizaje, copiar un modelo no consiste solamente en imitar formas, sino en revivir interiormente lo trazado por el pincel a través del gesto revivido y actualizado. Dicho de otra manera, por medio y gracias al trazo el calígrafo o el pintor que lo observa hace un vínculo de cuerpo a cuerpo con el escribano de la obra copiada. Y aún más: en el vocabulario pictórico y caligráfico, no se habla de la *belleza* de un trazo, sino de su *fuerza*, de

los huesos, de la carne, de la sangre, del tendón. De esta manera, en la resucitación corporal del acto que condujo el trazo por medio de la visión de su rastro o de su huella, lo que se muestra es la percepción corporal de un ritmo.

El ritmo de la vida no solamente es restituido gracias a la manera de trazar la línea, sino también a la composición del rollo. Es el caso, por ejemplo, de la pintura *Morada en las montañas Fuchun* de Huang Gongwang (1269-1354), fechada en 1350 [véase la ilustración 3], una de las obras maestras de la pintura china, que sirve de modelo de estudio para aprender los principios pictóricos. En la estructura de ese largo rollo horizontal el espectador siente una continuidad circular de derecha a izquierda, que da aliento a la pintura; se trata del efecto de las líneas de fuerza que marcan el ritmo de la composición. Desde ese punto de vista, en las obras construidas a lo ancho, como ésta, los elementos formales tienden a desarrollarse horizontalmente, dando una sensación de estabilidad que fácilmente podría volverse monótona.

Pero Huan hace gala de un genio excepcional para imprimir vitalidad rítmica a su pintura alternando acercamientos y planos abiertos, formas verticales (montañas, árboles) y elementos horizontales (ríos, riberas, montañas lejanas), espacios vacíos y lugares repletos. Gracias al ritmo de las variaciones bajo los principios de la composición pictórica china (abierto/cerrado, repleto/escaso, vacío/lleño, oscuro/claro, lejano/cercano, elevado/bajo), él logra transmitir una respiración viva: al principio, a la derecha, se encuentra un pequeño grupo de colinas, después se extiende una larga superficie de agua, por último —gracias al soporte dejado virgen— al final, una montaña solitaria recobra, por última vez, una for-

ma vertical y deja una “cola” de montañas lejanas perderse en el horizonte.

Más aún, una pintura es una experiencia, principalmente en el caso de un viaje por las montañas, como lo afirma el pintor y calígrafo Leng Qian (activo en el siglo XIV) en una inscripción en su pintura *El monte Boyue* [véase la ilustración 4]: “Guardo en mi corazón y mi cuerpo [esa travesía], que embargó mis pensamientos y mi espíritu” (留我心身, 遏我神思). Y el espectador puede renovar esta experiencia si la reconstruye en el pensamiento a partir del ritmo del trazo.

De hecho es gracias a su intermediación que la experiencia corporal del paseo por la montaña, vivida por el pintor y plasmada en forma de trazos rítmicos, puede ser transmitida al espectador. El andar acompasado a través de la montaña da la posibilidad al viajante de deambular al ritmo de las mutaciones del Universo, peculiarmente manifiestas en la montaña, e igualmente participar activamente en ellas; el pintor caminante restituye esa respiración cósmica por medio de la resonancia de los alientos gracias al trazo del pincel, que el espectador puede, a su vez, experimentar y revivir cuando camina visual y corporalmente en el rollo, recurriendo a sus propios recuerdos de un paseo por la montaña. El espectador de la pintura mezcla así, gracias a su imaginación y a su aprendizaje, la lectura rítmica del trazo pictórico, el gesto revivido del movimiento del pincel y el recuerdo del paseo por las montañas ritmado por las mutaciones del Universo. **U**

Ésta es una versión abreviada del artículo original consignado en Jackie Pigeaud (dir.), *Le Rythme. XVIII^{es} Entretiens de La Garenne Lemoit*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.