

“Lejos del polvo” en el *Discurso acerca de la pintura de Shitao: Soledad en el arte chino*¹

Wu Rongqiao

Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong ✉ 

He Yan

Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.90721>

Recibido: 27 de julio de 2023 • Aceptado: 24 de enero de 2024

ES Resumen. “Lejos del polvo” es un concepto importante en el sistema pictórico de Shitao, que cristaliza su profunda reflexión sobre la interrelación entre el arte, el individuo, la sociedad y la naturaleza. Este artículo tiene como objetivo analizar la rica semántica de este concepto. En este estudio se revelará que la afirmación de “Lejos del polvo” no implica una segregación del individuo con la sociedad mundana, ni tampoco una evasión de las suciedades de la vida terrenal. Este concepto pictórico se enmarca en la filosofía de la soledad en el arte chino. Mediante la no adhesión a lo impuro y lo puro, el artista crea un estado de observación sereno y contemplativo que permite vislumbrar la esencia del arte. En este estado, se logra superar las limitaciones temporales y espaciales, hasta que se disuelve la dicotomía entre el sujeto y el objeto. Esta tríada semántica se entrelaza en una cadena de significados que apuntan al ideal supremo del paisajismo, que es el tao.

Palabras clave: Shitao, Paisajismo, Soledad, Individuo, Sociedad.

ENG “Far from the dust” in Shitao’s Arts of Painting: Solitude in Chinese art

Abstract. “Far from the dust” is an important concept in Shitao’s pictorial system, crystallizing his profound reflection about the relation between art, the individual, society, and nature. This article aims to analyze the rich semantics of this concept. This study will reveal that the assertion of “Far from the dust” does not imply a segregation of the individual from mundane society, nor an evasion of the dirtiness of earthly life. This pictorial concept is framed within the philosophy of solitude in Chinese art. Through non-attachment to impurity and purity, a state of serene and contemplative observation of the essence of art is achieved, surpassing temporal and spatial limitations, until the dichotomy between subject and object dissolves. This triadic semantics intertwines into a chain of meanings connoting the supreme ideal of landscape painting, which is the Tao.

Keywords: Shitao, Landscape Painting, Solitude, Individual, Society.

Sumario: 1. Introducción. 2. El concepto de “lejos de polvo”. 3. Mirada altiva hacia la inmensidad especial. 4. Reflexión serena en la infinitud temporal. 5. Disolución de la dualidad entre el objeto y el sujeto. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Rongqiao, W. & Yan, H. (2024). “Lejos del polvo” en el *Discurso acerca de la pintura de Shitao: Soledad en el arte chino*. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 303-314. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90721>

1. Introducción

Shi Tao (1641-1707), conocido como el “monje Calabaza Amarga”, fue un eminente maestro en la historia del arte chino, quien se desempeñó con excelencia en la poesía, la caligrafía y la pintura. Su espíritu innovador de “adaptar el pincel y la tinta a la época”, su ambición imponente de “hablar por las montañas y los ríos”² y sus propuestas creativas inician la “modernidad” en la primera época de la dinastía Qing (Hay 2001).

¹ Este trabajo ha sido financiado por la Oficina de Investigaciones Científicas de la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong. Además, se enmarca dentro del proyecto 21WZXB006 del *Chinese Fund For the Humanities and Social Sciences*.

² En caso de no especificar las fuentes de citas y la autoría de los traductores, se entiende que constituyen ideas generales del mismo Shitao, cuyas traducciones atribuyen a los autores de este artículo.

El tratado *Discurso acerca de la pintura (Huayulu, de allí en adelante, Discurso)*³ despliega un sofisticado sistema artístico que concreta la esencia de la filosofía pictórica del pintor a lo largo de su trayectoria vital. Este tratado teórico está estructurado de manera orgánica en dieciocho capítulos que abarcan diversos temas, desde la teoría de “línea primordial”⁴, las reglas pictóricas y su transformación, hasta el uso de la tinta y el pincel, así como otras técnicas pictóricas del paisajismo. Asimismo, se hace hincapié en el cultivo espiritual, que es fundamental para desarrollar una aprehensión profunda del arte. En este marco resulta destacable el capítulo XV del tratado, titulado “Lejos del Polvo”. El *Huayulu* presenta una serie de dificultades para la comprensión de las propuestas artísticas de Shitao, debido al uso de unas expresiones abstrusas y a su redacción en chino antiguo. Estas dificultades se ven agravadas por la complicada trayectoria vital del artista y por su controvertida transformación ideológica en su etapa tardía (Wu 2021: 118-121).

Tradicionalmente, suele recurrirse a tres enfoques principales a la hora de desentrañar los sutiles pensamientos de este tratado pictórico: el abordaje de las técnicas utilizadas, la influencia de las creencias religiosas y la formación moral como criterio de evaluación estética. Sin embargo, tales perspectivas omiten la conciencia del sujeto del artista, fragmentando bruscamente la relación dinámica entre la obra, el autor y la sociedad, que deben constituir una esfera integral de una crítica artística (Abrams 2021: 9). Además, ignoran la coherencia semántica y lógica entre las frases de este capítulo. Por ejemplo, la concepción de “Lejos del Polvo” como una mera purificación espiritual (Su 2012: 35-37) o como una forma de aislamiento social corre el riesgo de desdibujar la riqueza semántica de Shitao, ya que, por un lado, este tratado no busca propagar doctrinas religiosas ni pretende establecer criterios de valoración, sino que más bien proporciona métodos concretos de pintura; por otro lado, la moralidad del autor no implica necesariamente un indicador de la calidad estética de una obra (Cahill 2012: 124). Además, este enfoque de explicación tampoco logra abordar adecuadamente la actitud del artista al afirmar su disposición a “comprometerse con el polvo” en el mismo párrafo.

El presente artículo se propone arrojar luz sobre la expresión “lejos del polvo” desde la concepción de “soledad” en la tradición estética china, entrelazando el texto con las vicisitudes del pintor, las religiones y la teoría artística, así como la sociedad del siglo XVII. En este análisis, se desvelará que esta concepción no es más que un reflejo del “estado de soledad” del arte chino, el cual no se halla aprisionado ni desconectado de la vida mundana, sino que persigue un estado de inmersión en las prácticas artísticas y una actitud trascendental hacia las cosas externas, una aspiración estética por alcanzar la suprema armonía entre el individuo, la sociedad y la naturaleza.

2. El concepto de “lejos de polvo”

“Polvo” es un término búdico. El *Sutra de la Guirnalda* propugna que “los templos budistas se despliegan en el universo como sutiles partículas de polvo”, y “el territorio mundial se sumerge en una infinidad de pequeños polvos” (2008: 247, 255). La *Dharma de purificar la mente para contemplar instrucciones* (净心戒观法) reza que el “polvo” es la fuente de contaminación del corazón. Los órganos sensoriales, como los ojos, los oídos, el olfato, la lengua, el cuerpo y la mente, denominados “seis polvos”, perciben las apariencias del mundo material, pero estas son ilusiones que perturban la iluminación. Al entrar en contacto con el cuerpo, ellas se adhieren y generan manchas, que a su vez dan origen a aflicciones y perturbaciones. Para alcanzar la liberación, se requiere la utilización de la “espada de sabiduría” para cortar las raíces ilusorias originadas por “polvos”, tal como lo expresa el *Sutra de Vimalakirti* (2016: 203).

Bajo la influencia de los preceptos budistas en la tradición cultural, el término “polvo” se amalgama con el concepto del “mundo”, dando lugar a expresiones evocadoras como “el mundo polvoriento” o “el polvo rojo”. Asimismo, esta noción se asocia con “mancha”, “contaminación”, “suciedad”, “oscuridad” y otros más, simbolizando la impureza y la opacidad de la vida mundana.

De manera similar, en las críticas artísticas, el “polvo” se erige como un intruso perjudicial que menoscaba la calidad de una obra, como un velo impuro que enturbia su esplendor. Dentro del sistema de categorías de pinturas establecido por Huang Xiufu (Siglo X), aquella de máxima excelencia se distingue por sobriedad, limpieza y sencillez con profundidad. Los pintores literatos anhelan plasmar un gusto refinado mediante expresiones sobrias, en búsqueda de una sensación adicional que va más allá de la semejanza. Como lo señala el eminente poeta Su Shi (1037-1101): “las frutas de la ciruela solo tienen el sabor agrio, y la sal, salada. Pero en la comida las dos son imprescindibles. La quintaesencia de las dos reside más allá del sabor agrio y salado” (1993: 612). Según los estetas, las técnicas artísticas por sí solas no pueden enmendar la falta de elegancia refinada en el espacio pictórico. Para lograr la representación del gusto sobrio y elegante, es necesario purgar el corazón del artista de cualquier impureza. El ilustre líder de los pintores literatos de la dinastía Qing, Wang Yuanqi (1642-1715), sostiene que la esencia sublime de la pintura está en una hermosa sinfonía de pureza inmaculada, liberada de la aflicción del polvo (1994: 708). Al contrario, se diluye la vitalidad y el espíritu de la imagen, y las obras caen en la vulgaridad. En este sentido, la expresión “lejos

³ En la década de 1960 apareció *Manual de pintura* (画谱), otro tratado gemelo atribuido a Shitao. Sin embargo, ambas obras presentan una notable divergencia en cuanto a la ideología religiosa y a las ideas artísticas. Recientemente, algunos estudiosos han cuestionado la veracidad de este libro (Zhu 2017a: 978-1004).

⁴ Es discutible traducir literalmente “yihua” como la “pincelada única” o el “trazo único” (Ryckmans 2007; Lecea 2011). Un trazo o una pincelada, sin lugar a dudas, es un elemento básico de una pintura. No obstante, esta traducción no refleja necesariamente la metodología macroscópica de “yihua”, sino que delimita más bien esta concepción como un punto de partida en las prácticas pictóricas.

de polvo” significa literalmente una declaración de alejarse de la vida mundana, libre de cualquier forma de contaminación.

Sin embargo, esta interpretación está lejos de agotar el enriquecedor discurso del pintor, ya que la idea de depurar la mente antes de pintar se había difundido como un argumento recurrente en los comentarios estéticos. Shitao, dotado de un talento pictórico excepcional y un espíritu intrépido, demostró una fuerte inclinación hacia la innovación en la pintura y un desdén por la imitación de los maestros antiguos. De igual modo, el pintor monje despreciaría la execrable conducta de copiar las ideas de los estetas antiguos en su tratado, dado que al final del mismo capítulo, sostiene: “los antiguos no han abordado necesariamente este aspecto, por lo tanto, he querido explorarlo en mayor profundidad de manera especial” (1962: 60).

Si nos adentramos en el hilo conductor de este segmento, podemos identificar tres niveles: 1. El ser humano, cegado por las cosas, se ve arrastrado por el polvo; el pincel y la tinta, contaminados por ello, atrapan al hombre en su cautiverio. El artista (Shitao), por su parte, deja que el polvo se comprometa con el polvo. 2. La esencia de la pintura consiste en la reflexión. 3. Cuando la mente se concentra en el Uno, el corazón se libera, rebosante de alegría. A tenor de estas líneas, “lejos del polvo” no debe interpretarse como una evasión de la sociedad mundana.

En efecto, estos tres planos revelan un progresivo ascenso de las prácticas artísticas que reflejan la profunda vivencia existencial. Estos elementos convergen en torno a la belleza de la “soledad”, como eje central y fuente de inspiración. En la tradición artística, la soledad suele contener estas características:

1. Independencia altanera. “El viento y la escarcha, acompañando al pino y el ciruelo, bailan con la altiva soledad. La nieve y la luna los contemplan con ternura, evocando la emoción de la remota antigüedad” (Xie 1781: 26). Los artistas antiguos suelen conferir sus emociones a la naturaleza (Ge 2009: 33). El pino y el ciruelo se alzan solitarios y altaneros, inmunes al marchitar del invierno, exhalando un sutil aroma en la oscuridad. En la visión del poeta estas plantas simbolizan fortaleza y nobleza.
2. Tranquilidad inmaculada. Se caracteriza por atemporalidad. “Entre las montañas no hay pájaro en vuelo; entre los senderos no hay hombre en camino. Un pescador solitario en su pequeña barca, pesca nieve en el río helado” (Liu 2013: 2993). En la profunda soledad, en el gélido abrazo del entorno, el pescador solitario emana serenidad impoluta. En la eternidad del silencio, resplandece la pureza y la inquebrantable perseverancia en la inmensa superficie del río.
3. Plenitud armoniosa. La escuela de Zen venera el siguiente estado mental: “En la montaña desierta, ningún rastro humano se vislumbra; mientras el río suavemente fluye, las flores tranquilamente rebrotan” (Su 1621: 21). En el ambiente silencioso, se siente el susurro y el ritmo de los seres vivos, surgiendo así la energía y la infinita fuerza vital del universo. A continuación, abordamos la aserción de “lejos del polvo” basada en los tres aspectos estéticos de la filosofía de la soledad.

3. Mirada altiva hacia la inmensidad espacial

En el marco estético tradicional, se exalta la hermosura de la soledad, cuyo propósito radica en forjar una emancipación espiritual, desligada de los confines materiales. Las enseñanzas budistas reverencian el concepto de “no residencia”, subrayando que todos los dharmas en su esencia son intrínsecamente vacíos, surgidos y cesados por la conexión causal, sin apego a nada en particular. Por consiguiente, la “no residencia” se erige como la firme base de todos los dharmas (*Vimalakirti* 2016: 130). La soledad encarna la esencia de la independencia, ajena a las influencias del mundo exterior, inmune a sus efectos.

El libro sagrado del taoísmo, *Zhuangzi*, empieza con el “Recorrido en absoluta libertad”. En este capítulo se relata que, ya sea el legendario pez divino Kun volando mil kilómetros, o la cigarra y el pequeño pájaro en vuelos breves, e incluso Liezi, el hombre capaz de andar con el viento, todos ellos permanecen aferrados a las ataduras externas, sin alcanzar la verdadera libertad. Por lo tanto, no pueden experimentar un recorrido auténticamente libre. En su desenlace, se proclama que como el árbol enraizado en la vasta y desolada tierra, al abrazar su propia “inutilidad”, nada puede perturbarlo ni causarle daño, y logra así alcanzar la plena libertad (Chen 2007: 6-38).

Dentro del ámbito de las prácticas artísticas, la noción de “no residencia” implica trascender las convenciones arraigadas y desafiar las limitaciones de la sociedad, esta concepción representa una de las acepciones de “Lejos del polvo”: “Cuando el hombre se ve sometido al dominio de las cosas, su corazón se fatiga” (Shi 1962: 60). Una vez librado de las reglas pesadas, el artista experimenta la delicadeza del movimiento y la libertad del pincel, dando formas a innumerables bellezas en el papel blanco.

La corriente ortodoxa de la academia de pintura durante la dinastía temprana de Qing enfatizaba la práctica de la imitación de obras antiguas. El esteta Tang Dai (1673-1752?) llevó esta devoción al extremo al proponer que incluso las necesidades básicas de comer y dormir no debían eclipsar el recuerdo de las obras antiguas (1994: 893).

Shitao se opone fervientemente a las restricciones impuestas por los antiguos, cuestionándolas con determinación: “antes de que los antiguos hubieran establecido las reglas, ¿en qué fundamento se sustentan?” (Zhu 2017b: 335). En el capítulo III “Transformación” del *Discurso* declara:

En mi propia esencia, existo por mí y para mí mismo. Las barbas y cejas de los antiguos no pueden crecer en mi semblante, ni sus entrañas pueden instalarse en mi vientre. [...] La naturaleza me lo ha otorgado todo, ¿por qué yo no transformo las reglas establecidas por el pasado? (Shi 1962: 28).

Al liberarse de las opresivas ataduras del convencionalismo, el artista se encuentra alejado de la contaminación del polvo, permitiéndole ascender intrépidamente hacia las cumbres del arte. La poética tradicional establece: “Las alturas son frías e implacables” (Su 2007: 104), “Cuando la melodía se alza en tonalidades elevadas, son escasos aquellos capaces de seguirla y entonarla” (Zhong et al. 2011: 279). La elevación artística conlleva soledad, singularidad y alejamiento de la vulgaridad. La soledad altiva se manifiesta con una intensidad vívida en las obras de los ermitaños.

Las primeras décadas de la dinastía Qing representaron un periodo de gran agitación, marcado por la caída de la corte Ming en el año Jiashen (1644). En medio de este conflicto entre el individuo y la sociedad, entre los seguidores leales a la dinastía antigua surgieron sentimientos de melancolía y tristeza por la pérdida de la patria, llevando a muchos de ellos a abrazar una vida de ermitaños (Wang 2021: 4). Bada Shanren (1626-1705) y Shitao destacan como los ermitaños artistas más emblemáticos de esta corriente.



Figura 1. Bada Shanren (1701). *Rama marchita y gorrión frío* (枯木寒雀). Dimensión desconocida. Tinta en papel. Hoja de álbum. Colección del Museo del Palacio Imperial de Taipei.

En *Rama marchita y gorrión frío* (véase la fig. 1) el pintor intenta evocar una soledad altiva mediante la representación de una escena desolada y gélida. La composición de la imagen es sencilla: una rama marchita se extiende en una curvatura representada por pinceladas secas, mientras un gorrión reposa sobre ella, materializado por la delicada fusión de dos bloques de tinta, en la esquina inferior derecha se vislumbran pocas hojas de bambú.

En el discurso icónico de Bada Shanren, los animales en sus obras suelen dirigir su mirada al cielo con una expresión altiva y distante. En este dibujo la mirada altanera del gorrión no es un desprecio hacia la tierra mundana, ni mucho menos refleja queja, insatisfacción o locura, tal como algunos estudiosos han sugerido (Cahill 1989). Por un lado, Bada Shanren tiene conocimientos profundos sobre el budismo. Por otro lado, en la etapa tardía de su vida, el pintor muestra un estado de serenidad, como se evidencia en su excepcional pieza maestra “Hoja de álbum titulada *paz en la senectud* (安晚册, colección del Sen-Oku Hakukokan Museum)”⁵.

Notamos que en la parte superior se yergue el vasto vacío, una magnífica abertura sin límites aparentes. Los artistas chinos emplean el espacio en blanco para representar un trasfondo difuso e indescriptible, donde “el vacío y la plenitud se entrelazan en una reciprocidad sublime, haciendo que todas las áreas no pintadas adquieran un estado maravilloso” (Da 1994: 694). En este contexto, la inmensa vacuidad que impregna esta obra evoca el silencio y la soledad sin límite. En el etéreo espacio, esta extravagante contemplación del pájaro desafía las apariencias exteriores ilusorias del mundo. Es más bien una mirada que trasciende el conocimiento convencional, una actitud altiva que cuestiona en solitario la esencia misma de la verdad.

Shitao profesa una profunda admiración por Bada Shanren, como se refleja en la inscripción de una hoja regalada al poeta y comerciante Huang Mingliu (Colección de Los Angeles County Museum of Art), Shitao describe las artes de Bada Shanren como “emocionalmente desinhibidas, extravagantes y antiguas”, y lo considera un pintor que posee “un auténtico entendimiento del arte de su época”.

⁵ <https://sen-oku.or.jp/kyoto/collection/>

Como un monje de dilatada experiencia, el mismo Shitao posee un sólido conocimiento de las doctrinas budistas, al igual que su amigo e ídolo Bada Shanren. En las inscripciones y prácticas artísticas del pintor monje, se pueden apreciar abundantes expresiones búdicas que revelan su profunda conexión con el budismo. Por ejemplo, en la “Hoja del álbum sobre flores en el otoño de 1707 (colección privada)”, Shitao plasma una expresión evidente de “no residencia”, al afirmar que “cada flor y hierba, libres de apego en el corazón”.

Sin embargo, la pureza que se promueve en las enseñanzas budistas es un ideal en muchas ocasiones. Muchos monjes recitan los dogmas, pero con una marcada esperanza de alcanzar fama y estatus social (Zhu 2017b: 237). Según la inscripción de “Navegación ociosa en el Río Fengxi” (colección privada), ante las disputas y contiendas en la escuela budista, aproximadamente en 1690 Shitao eligió distanciarse del camino del budismo, atribuyendo su carácter introverso y su dificultad para integrarse. Es por esta razón que se denominaba a sí mismo “practicante de la Hinayana” y mantenía un elocuente silencio, como si fuese un “mudo”.

El distanciamiento de la puerta búdica es una manifestación de no ser contaminado por el polvo. La referencia a la escuela Hinayana (literalmente, pequeña vía), a su vez, puede ser vista como una autocrítica humorística dado que esta corriente suele conllevar un sentido despectivo por enfatizar demasiado una liberación individual. Según la perspectiva del pintor monje, eludir conscientemente las distracciones del mundo es una senda menor para alcanzar la iluminación, ya que también implica una obsesión por el “vacío”. Por esta razón, Shitao no optó por llevar una vida ermitaña en sus últimos años. Al contrario, erigió una modesta cabaña en la floreciente Guangling, una próspera ciudad comercial a principios del siglo XVIII.

La acción de Shitao refleja la doctrina del “camino del medio” o “no caer en el lleno ni el vacío” (*Sutra del Estrado* 2010: 26), enseñanza promulgada por la escuela Mahayana (gran vía). Es decir, Shitao no se ve sujeto a las normas mundanas ni busca eliminar deliberadamente las perturbaciones de lo mundano, sino que adopta una actitud indiferente respecto a si se contamina o no con las impurezas. Por eso, en el *Discurso* expresa su postura de dejar que el polvo se mezcle con el polvo. Con una mirada altiva como la de aquel pájaro posado en la rama marchita, el artista trasciende las diferencias entre lo sucio y lo limpio. De este modo, logra el ideal de “vivir en medio de una calle animada, pero sin oír voces ni bullicios de los carros” (Tang 1981: 51). La actitud indiferente disipa la niebla de la percepción, permitiendo que el artista alcance una independencia de las distracciones externas y contemple la verdad de la naturaleza.

4. Reflexión serena en la infinitud temporal

Al elevarse en un estado de desapego espiritual respecto a las manifestaciones externas, el artista experimenta una plena serenidad, que le brindan la oportunidad de reflexionar con calma sobre la esencia del arte. El capítulo de “Lejos del polvo” resalta la importancia de reflexión en la pintura. El acto de pensar ocupa un lugar relevante en la creación artística, trascendiendo la mera configuración de la obra o cualquier práctica operativa específica.

Durante el florecimiento de la dinastía Jin del Oeste (265-317), el literato y calígrafo Lu Ji (261-303) propone que, al emprender la escritura, resulta esencial concebir primorosamente las fábulas mediante una contemplación serena, una audición atenta y una reflexión repetida de la naturaleza (Zhang 2002: 36). La contemplación y la reflexión configuran los fundamentos primigenios en la poética tradicional. Esta perspectiva influye de manera significativa en el tratado literario del siglo V, titulado *El corazón de la literatura, el cincelado del dragón*, en el cual se dicta: “El poeta reflexiona en silencio y canaliza su atención, permitiendo que su imaginación atraviese los mil años de historia; y al cambiar sutilmente su expresión facial, sus ojos parecen vislumbrar escenarios a miles de leguas de distancia” (Liu 1996: 725). El pintor erudito Han Zhuo (del siglo XI) también postula: “Antes de empuñar el pincel, es necesario concentrar la atención y avivar el espíritu, de este modo logra que el paisaje se revele como si estuviera presente frente a los ojos” (1993: 357). En un estado de tranquilidad espiritual, el artista traspasa los confines estrechos de su estudio para poder explorar la inmensidad del espacio y los vívidos episodios del río del tiempo, mientras experimenta la conmoción de la infinitud de la vida.

Los artistas antiguos transmiten una sensación de densidad y congelación del tiempo al entregarse en solitario a la serena contemplación y reflexión. Ellos se complacen en plasmar un “ambiente desértico”, donde los árboles exhiben una serena decadencia, evocando una sensación silenciosa y gélida. En este estado, las flores cesan su florecimiento y las aguas suspenden su fluir. Pareciera que el mundo se sumerge por completo en una soledad eterna, como si se hubiera impregnado de una quietud fría.

Uno de los cuatro maestros de la dinastía Yuan, Ni Zan (1301-1374), lleva el arte del “árboles marchitos y bosque frío” a su máximo esplendor. Mediante escasas y diluidas pinceladas de tinta, y una disposición simplista de los elementos en sus composiciones, logra crear una obra sutilmente sobria, que representa un ambiente de desolación y soledad.

Choza de Rongxi (Fig.2) representa una magnífica obra maestra concebida en la etapa final de su ilustre carrera, durante el año 1372. En esta representación pictórica, se contempla un apacible río que separa las dos orillas. La distancia está dominada por una vasta cadena montañosa llana y continua, mientras pequeños puntos negros de tinta dispersos en su entorno realzan la antigüedad del paisaje. En la cercanía, emerge una prominente ladera de rocas resistentes, cuyos pliegues angulares, plasmados con repetidas pinceladas secas, difuminan el entorno circundante. Cinco árboles, con sus escasas hojas, se alzan desde estas imponentes rocas.



Figura 2. Ni Zan (1372). *Choza de Rongxi* (容膝斋图). 74.7 x 35.5cm.
Tinta en papel. Rollo colgante. Colección del Museo Imperial de Taipei.

No se encuentran rastros animales ni indicios de barcos, ni tampoco se percibe el vaivén de las olas en la inmensa superficie del río, únicamente se alza una humilde choza en medio de un perpetuo silencio. El ambiente que se plasma en el espacio pictórico es de una solemnidad exquisita, una frialdad penetrante y una desolación infinita. Esta atmosfera repercute con la estética poética del monje zen Linji Yixuan (?-867): “La Luna solitaria derrama su resplandor sobre la montaña silenciosa y el río sereno” (Hui 2001: 46). En la más profunda soledad, incluso el dueño de la choza se diluye en la ausencia.

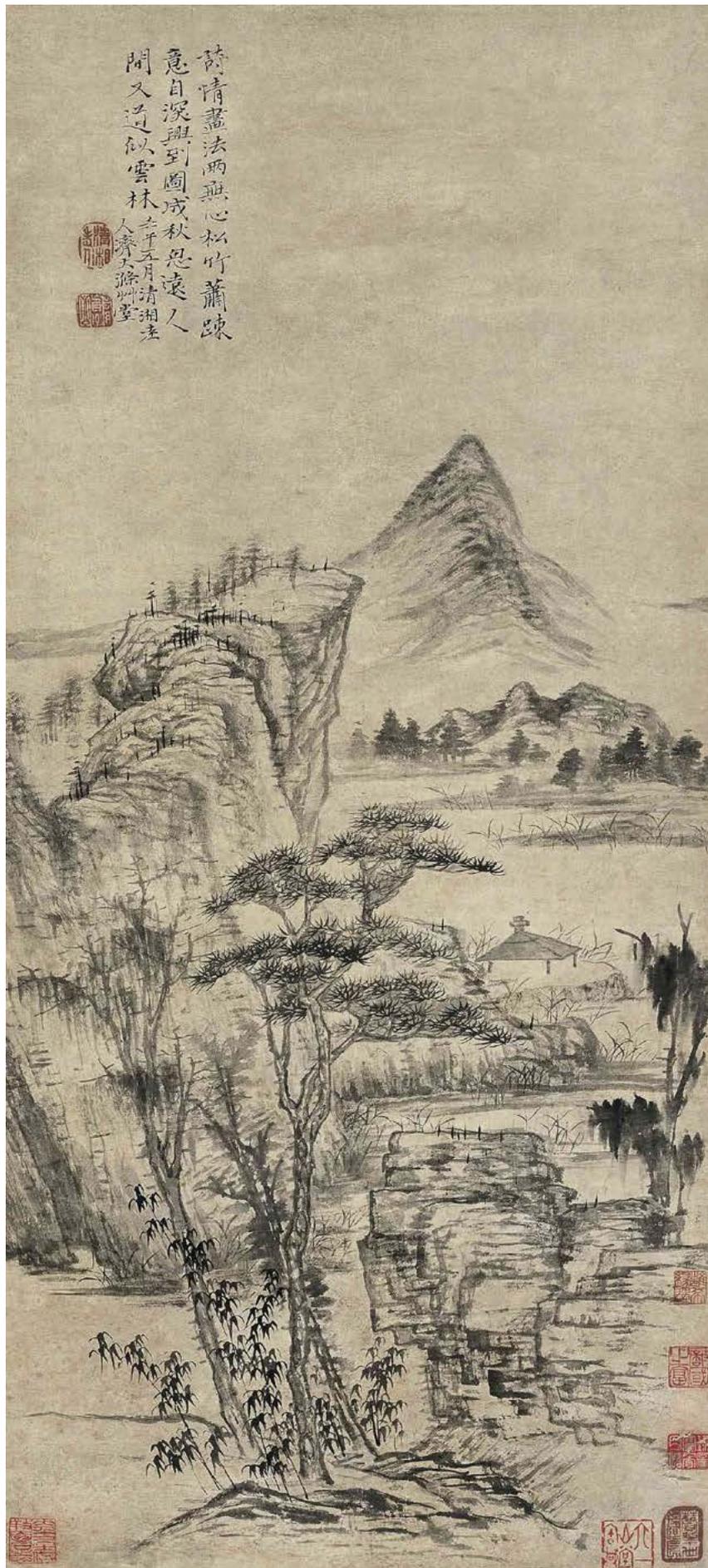


Figura 3. Shitao. *Imitar el 'Retiro sigiloso en la montaña otoñal'* de Ni Zan (仿倪瓒秋山幽居图). 86.5×38.5cm. Tinta en papel. Rollo colgante. Colección privada.

Las obras de Ni Zan son ampliamente reconocidas tanto en su tiempo como en los siglos que le sucedieron. El coleccionista y crítico Xia Wenyan, del siglo XIV, ensalza que las montañas, árboles y rocas de Ni se conservan impolutos por “el polvo de la sociedad mundana” (1781: 153). Shitao, en repetidas ocasiones, emula el estilo de este ilustre maestro, y con admiración proclama que se esconde un profundo significado en el bosque frío y marchito.

¿En qué radica esta profunda esencia en el entorno desértico retratado en la *Choza de Rongxi*? No se trata del abatimiento y la desesperanza del artista sobre el mundo. En cambio, al comienzo de la inscripción, trazada con caracteres ordenados de escritura regular, se reza lo siguiente: “El viento primaveral acaricia en la esquina de la humilde casa, mientras los pétalos de albaricoque caen en danza. En el estrecho espacio de la choza, se vive en serena armonía” (Véase la inscripción de la fig. 3). La parte literaria pinta más bien una vida tranquila y bucólica, eso significa que el mundo pictórico, imbuido de silencio y desolación, permanece inmune a la melancolía y tristeza.

El dogma taoísta postula: “el corazón y la mente se encuentran en un estado de soledad silenciosa, desencadenando así la felicidad de la vacuidad y la comunión con la naturaleza” (Zhao 1995: 76). Esta dicha emerge como resultado de una profunda reflexión sobre la relación entre la humanidad, las cosas exteriores y la vastedad del universo.

La choza Rongxi es una modesta construcción. ‘Rongxi’, que literalmente significa ‘caber las rodillas’, describe el espacio limitado que posee el dueño. Esta expresión proviene del primer poeta ermitaño chino, Tao Yuanming (365?-427), en su célebre poema titulado “Oda al Regreso al Hogar”: “Recostado en la ventana sur, deposito mi orgullo íntimo; y mi humilde morada, donde apenas caben las rodillas, me provee de una serenidad espiritual suficiente” (Tang 1981: 108). El reducido espacio simplemente representa una limitación física, incapaz de constreñir el espíritu independiente y orgulloso del poeta.

La pintura de los literatos subraya la concordancia entre la parte literaria y la parte pictórica (Wu 2021: 105). Los discursos visuales de Ni Zan tienden a eliminar la sensación de vida, al colocar con frecuencia una modesta y solitaria choza en contraste con una montaña llana en la lejanía. Sin embargo, las inscripciones que acompañan a sus obras transmiten a menudo la vitalidad de la naturaleza. En la “Choza de Rongxi”, el paisaje marchito en la orilla del río en la imagen parece entrar en conflicto con la hermosa escena primaveral de poesía. Esta discordancia entre las dos partes de la pintura apunta a un *motif* importante: la atemporalidad.

La pintura *Plátano de abanico en la nieve* del pintor literato Wang Wei ha generado una gran controversia a lo largo de la historia. Esta representación desafía la realidad, ya que el plátano de abanico no crece en invierno y no se encuentra en medio de la nieve. Shen Kuo (1031-1095) menciona, citando a Zhang Yanyuan (815-907), que las obras de Wang no están limitadas por las restricciones temporales. En una pintura de flores, Wang logra combinar flores de durazno, albaricoque y loto en una misma escena (Zhang 2009: 179-180).

Tanto el plátano de abanico como el bosque ralo de Ni Zan revelan la sabiduría de transformación. La obra fundamental del taoísmo, *Liezi*, plantea de manera dialéctica: “la ausencia de vida puede engendrar la vida, y lo inmutable tiene el poder de transformar la transformación misma” (Huang 2021: 3-4). Estas plantas encarnan la naturaleza ilusoria de todos los fenómenos, que en sí mismos carecen de origen y finalización. Estas imágenes desplazadas incitan al espectador a reflexionar sobre el significado y la verdad del arte. La ausencia de seres vivos en la *Choza de Rongxi* evoca el retorno a la contemplación y la reflexión humana, invitándonos a superar los confines de un espacio estrecho de la choza para descubrir la vitalidad oculta en el silencioso paisaje en la eternidad. En la aridez se revela la hermosura y la exuberancia, en la congelación y la rigidez se encuentra el fluir. Al trascender las diferencias de percepción, la “no vida” se iguala a la vida misma.

En el bosque escaso y la solitaria choza, anidan los profundos sentidos de la reflexión tranquila que Shitao propone en el “Lejos del polvo”. Se trata de una contemplación que va más allá de una simple mirada fija en una técnica concreta o en una obra determinada de algún maestro. El monje Calabaza Amarga confiesa en el mismo capítulo: “Cuando el corazón alterado se ocupa en crear una obra laboriosa, esto conduce a su propia destrucción” (1962: 60). En la perspectiva del pintor monje, la minuciosa inquisición sobre la superioridad de una técnica sobre otra y el arduo cincelado de los detalles de la imagen no es otra sino una manifestación de un artista atrapado, incapaz de encontrar la alegría en su mente y de aprehender el verdadero sentido del arte. Shitao eleva su mirada hacia una comprensión más amplia y trascendental, donde se igualan la vida y la muerte, y se superan las restricciones establecidas por el tiempo y el espacio.

5. Disolución de la dualidad entre el objeto y el sujeto

Los *veinticuatro estilos poéticos* (二十四诗品) delinear la función del pensamiento de la siguiente manera:

Al enfocar la mente y dirigir la atención, se logra acumular la sensación de pureza. Con esta actitud de contemplar el paisaje, se puede insuflar una frescura y revelar la verdad inherente de la naturaleza. Como si se describiera el reflejo en el agua y se retratara la esplendorosa primavera en un radiante día soleado (Du 1988: 161).

Sin embargo, la reflexión tranquila es una pauta de referencia en la creación artística desde una perspectiva macroscópica. Cuando el pensamiento carece de un objeto concreto, no va a poder encontrar anclaje en el vasto espacio, lo que conduce a una concentración espiritual que se sumerge en un discurso vacío, confuso y metafísico. Para evitar esta problemática, Shitao sitúa el corazón en el Uno (1962: 60). La contemplación de la “línea primordial” otorga a la mente un sustento definido.

Las antiguas filosofías chinas reflejan una marcada obsesión por la noción del Uno. *Tao Te Ching* dicta: “El tao constituye una unidad indivisible. El Uno da origen al Dos, el Dos al Tres, y el Tres, en sucesión, a todos los miles seres” (Rao 2006: 105). En este contexto, el Dos simboliza el cielo y la tierra, mientras que el Tres representa la relación del yin, el yang y la armonía resultante de la unión de ambos. Esta célebre expresión de Laozi enfatiza la función procreadora del Uno, poniendo de relieve el proceso del no-ser al ser: “Todos los seres del universo surgen del ser, el ser nace del no-ser” (Rao 2006: 100).

El monje zen Yongjia Xuanjue (665-713), en su *Oda a la verificación del camino* (正道歌), entona su canto: “El único dharma abarca todos los dharmas, la única Luna refleja todas las aguas” (Dao 1935: 618). El dharma, principio y enseñanza del Buda, simboliza la ley que los monjes siguen hacia la liberación y la iluminación. Teniendo en cuenta la disparidad en los niveles en la sabiduría y comprensión dentro de la multitud de la población, el Buda adoptaba distintas estrategias para impartir sus enseñanzas, recurriendo a metáforas, rugidos enérgicos o incluso golpes fuertes con el bastón. Estos diversos métodos pueden considerarse innumerables dharmas, pero al final de cuentas, confluyen en el único dharma: el despertar de los seguidores. La suprema ley búdica reside en el corazón mismo del practicante, fuera de esta mente iluminada, ningún otro método puede ser alcanzado. Al no haber ninguna ley que pueda ser adquirida, se erigen todos los dharmas (Hui 2010: 31, 111). Es precisamente por la supresión de las diferencias en las percepciones generadas mediante los sentidos sensoriales, el “Uno” en el budismo adquiere la capacidad engendradora.

Shitao experimentó una drástica transformación ideológica en su etapa avanzada, al abrazar el taoísmo en el año 1696 (Han 1998: 101). Durante la elaboración del *Discurso* (aproximadamente entre 1690-1696), el pensamiento de Shitao se vio imbuido por los matices de ambas filosofías, resultando en la creación del principio de la “línea primordial” que atraviesa todo su sistema artístico.

La noción de “Lejos del polvo” resalta la idea de contemplar el Uno (一), cuya esencia se revela como la misma “línea primordial (一画)”. Se despliega la siguiente frase al comienzo del *Discurso*: “En la Remota Antigüedad no existían normas; la Suprema Simplicidad permanecía indivisible. Una vez que la Suprema Simplicidad se dividió, se estableció la regla” (Shi 1962: 3). La Suprema Simplicidad (太朴) representa el estado indivisible del mundo, que se caracteriza por su falta de espacialidad, mientras que el concepto de la Remota Antigüedad (太古) simboliza la atemporalidad (Zhu 2017b: 367).

La “línea primordial” encuentra su fundamentación en el estado caótico del universo primordial. El caos que imperaba en los albores del universo se presenta como una vasta unidad indivisible, cuya dinámica de movimiento y división engendra la manifestación incesante de innumerables formas y seres en el escenario cósmico. La línea primordial se desvincula de ser un trazo concreto o el primer trazo en el espacio pictórico. Por el contrario, este principio encarna la infinita creatividad del corazón del artista, siendo una única plenitud que genera la belleza de las cosas exteriores.

La soledad, en su esencia, refleja la enriquecedora concepción del Uno. En la reflexión serena, el individuo trasciende las ataduras del tiempo y el espacio, la vida y la muerte, el conocimiento y la percepción, hasta que finalmente se desvanece la dicotomía entre objeto y sujeto. En este estado, el hombre se sumerge en el olvido de su propia identidad, así como en el desconocimiento de la identidad de los seres de la naturaleza. Mediante una actitud indiferente que iguala las cosas del mundo material, el ser humano y la naturaleza alcanzan una integración armónica (el Uno).

Shitao llevó una vida sumamente solitaria en la ciudad de Yangzhou entre los años 1696 y 1706. Mediante cartas testimoniales compartidas entre el pintor, sus entrañables amigos y amables patrocinadores, tenemos conocimiento de su incesante batalla contra una dolencia crónica, así como de las dificultades económicas que debía enfrentar cotidianamente. En múltiples ocasiones, incluso se encontraba desprovisto de la bendición de tener “unos granos de arroz” para satisfacer sus necesidades básicas. En la víspera de 1700, el artista derramó lágrimas en la modesta Choza de Gran Pureza, expresando con tristeza el dolor, el desamparo y la desdicha que habían marcado su vida (véase “los versos escritos en la víspera del año Gengchen”, colección del Museo de Shanghai). No resulta extraño que Shitao inscribiera su propio epitafio de tal manera: “¿Quién prepararía unos licores primaverales, y los derramaría sobre la sepultura cubierta de la nieve en el monte solitario?” (Min 1752: 22).

Pese a los infortunios que acompañan la senectud del artista, estas circunstancias no merman el florecimiento de su creatividad. Más aún, la árida soledad se ha transformado en una potente fuerza impulsadora que eleva su arte hacia la cumbre sublime. La obra *Embriaguez en el bosque otoñal* (fig. 4) encarna la ingenuidad romántica y la desenvoltura de Shitao.

Si bien la datación precisa de esta pintura se encuentra ausente, los rasgos estilísticos y los sellos inscritos en la imagen (Anciano Qingxiang, A Zhang) sugieren que esta pieza fue concluida en torno al año 1700. La obra registra una breve excursión del pintor y sus amigos a Baocheng, en el este de la ciudad de Yangzhou, para apreciar las hojas rojas. Un destinatario especial de esta obra fue Cheng Shi, un poeta ermitaño con quien Shitao forjó un fuerte vínculo, como lo demuestran las tres inscripciones en escritura clerical y escritura semicursiva que el artista incluyó en la parte superior de la imagen.

Las inscripciones revelan que Shitao solía mantener cerrada la puerta de su pequeña morada a lo largo del año. Una vez salió a pasear por el bosque, el pintor experimentó una libertad y desenvoltura que le llevaron a desprenderse de sus vestiduras en medio del viento del oeste. En un estado de éxtasis, incluso las hierbas y los árboles comparten una embriaguez con los bebedores en el bosque otoñal. En la plena sinergia entre las hermosas plantas y los seres humanos, el artista, sin importar su estado demente, se entrega a la fascinante hermosura de las hojas rojas y la regocijante compañía de sus amigos virtuosos.



Figura 4. Shitao. *Embriaguez en el bosque otoñal* (秋林人醉图). 161x70.5cm. Tinta y color en papel. Rollo colgante. Colección del Metropolitan Museum of Art.

Contrario a la descripción del escenario dinámico en forma de gritos, carcajadas y el despojarse de las ropas en la parte literaria, la imagen plasma una belleza romántica y estática. La composición de la obra es notablemente compactada, apenas dejando espacio para la incorporación de otros objetos. Los puntos negros, anaranjados y rojos dibujados con rápidos toques frontales (中锋) indican la presencia de las hojas esparcidas en el aire. Los árboles envuelven a los hombres que entablan animadas conversaciones entre sí, dividiendo el espacio pictórico en pequeñas células. Esta estrategia expresiva conlleva la independencia y la soledad de las figuras, liberándolas de la influencia del ambiente exterior. Además, en la imagen se pueden apreciar diversos grupos de hombres, sin embargo, el artista opta por no especificar sus identidades, lo cual sugiere que dichas identidades han perdido importancia, ya que estos hombres han alcanzado una fusión total con la naturaleza (Wu et al. 2022: 83-84). La poesía y la imagen se entrelazan en una sublime sinfonía, revelando desde dos ángulos una jubilosa embriaguez en el paisaje otoñal.

Shitao mostró de esta manera su postura hacia la práctica pictórica: “Cuando pinto sobre este papel, mi corazón se sumerge en el río primaveral. Las flores del río florecen en sincronía conmigo, mientras la Luna se eleva sobre sus aguas en compañía de mi pincel” (Chen 1698: 837). El artista considera la pintura como un reflejo del corazón. En el estado de soledad, se diluye la dualidad entre objeto y sujeto. El hombre se fusiona con las plantas rojas, y estas últimas se metamorfosean en los propios bebedores. Es así que todos se encuentran embriagados, en esta atmósfera armónica reside la gran unidad (el Uno) propuesta por *Zhuangzi*: “el cielo y la tierra conviven conmigo, el universo se transforma en mi cuerpo” (Chen 2007: 88).

6. Conclusiones

En el presente artículo, hemos indagado la riqueza de significado que se desprende del capítulo “Lejos del polvo” de Shitao. Esta afirmación no es una presunción de superioridad moral y se desliga de cualquier insinuación de evasión de la sociedad mundana. En cambio, se presenta como una guía inspiradora para una práctica artística, enmarcada en la sublime estética de la soledad dentro del arte chino.

“Lejos del polvo” se alza como un principio practicable y trascendente del paisajismo, imbuido de los dogmas del budismo y el taoísmo, así como de la vivencia vital del artista. Esta aserción abarca tres niveles semánticos ascendentes que conducen gradualmente hacia el desarrollo de una pureza espiritual y una comprensión lúcida en el ámbito de la pintura.

Este principio artístico exalta la independencia espiritual del individuo. La mirada altiva observa con indiferencia las efímeras ilusiones del mundo material. Al no adherirse ni a la impureza ni a la pureza, el corazón

se libera de las perturbaciones de los intereses mundanos, permaneciendo en un estado sereno y desapegado. Inmerso en un silencio absoluto, el artista puede contemplar y reflexionar sobre la esencia del arte y la vida, así como sobre la intrincada relación entre el hombre y los miles de seres vivos. De esta manera, logra superar los confines del espacio y el tiempo. Al final llega a un estado en el que se desvanece la dicotomía entre el objeto y el sujeto, dando paso al Uno: la integración armoniosa del ser humano con el vasto universo. Estas tres capas de significado forman un derivado sistema de semiótica connotativa de Barthes (1967: 91), en el cual el primer significado, 'no residir en lo limpio ni lo sucio', se convierte en un significante del contenido del segundo sistema, que es 'la reflexión'. Este segundo sistema, a su vez, apunta al significado último, 'la fusión del ser humano con la naturaleza', que simboliza el ideal supremo del paisajismo.

La soledad en el arte chino no implica en absoluto una segregación del individuo con la sociedad, ni conlleva desesperanza o temor hacia las sociedades terrenales. Por el contrario, encarna un principio profundo de saborear activamente la verdad de la vida, diluyendo la distinción entre el individuo y lo colectivo, así como la diferencia entre el sujeto y el objeto.

Shitao escribió un verso: "Las nubes blancas son cosas inanimadas por naturaleza, fluyen suaves acompañando a mi corazón marchito" (Zhu 2017b: 254). Como individuo, quizás el artista se revele como una figura desafortunada y solitaria. Sin embargo, como artista, encuentre en la soledad la tranquilidad y plenitud de su corazón. Su genialidad como artista talentoso, impregnada con sus ideas artísticas singulares, irradia resplandor en el firmamento de la historia del arte, conformando, junto a los maestros ancestrales, tesoros invaluable de la cultura china.

Referencias

- AA. VV. (2008). *Sutra de la Guirnalda*. Tomo II. Editorial de estudios búdicos de Shanghai.
- AA. VV. (2016). *Sutra de Vimalakirti*. Zhonghua Book Company.
- Abrams, M. (2021). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Pekin University Press.
- Barthes, R. (1967). *Elements of Semiology*. Hill and Wang.
- Cahill, J. (2012). *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. SDX Joint Publishing Company.
- (1989). "The "Madness" in Bada Shanren's Paintings". *Asian Cultural Studies*. 17. Consultado el 21 de mayo de 2023, <https://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/>.
- Chen, D. (1698). *Liuxi Waizhuan* (留溪外传). Edición grabada por Chen Ding en el año 37 del emperador Kangxi.
- Chen, G. Y. (2007). *Interpretaciones y notas sobre Zhuangzi* (庄子今注今译). The commercial press.
- Da, C. G. (1994). *Canasta de las pinturas* (画筌). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo VIII. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Dao, Y. (1935). *Chuandeng Lu* (传灯录 Crónica de la Transmisión de la Luz). Shanghai: The Commercial Press.
- Du, L. J. (1988). *Comentario y análisis sobre Los veinticuatro estilos poéticos* (二十四诗品译注评析). Beijing publishing group.
- Han, L. D. (1998). *A critical bibliography of Shi Tao*. Nanjing: Nanjing University Press.
- Han, Z. (1993). *Tratado de la pureza plena del paisajismo* (山水纯全集). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo II. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Hay, J. (2001). *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge University Press.
- Huang, D.B. (2021). *Liezi*. Yuelu Bookstore.
- Hui, N. (2010). *Sutra del Estrado*. Phoenix Publishing House.
- Hui, R. (2001). *Linji Lu* (临济录). Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House.
- Ge, L. (2009). *La historia de la pintura china*. Pekin University Press.
- Liu, X. (1996). *El corazón de la literatura, el cincelado del dragón* (文心雕龙). Zhonghua Book Company, 1996.
- Liu, Z. Y. (2013). *Antología de Liu Zongyuan*. Zhonghua Book Company.
- Min, H. (1752). *Cheng Qiu Ge Ji* (澄秋阁集). Edición del 17 año de Qianlong. *Siku Quanshu*, categorías de antologías literarias.
- Rao, S. K. (2006). *Laozi*. Zhonghua Book Company.
- Tang, D. (1994). *Explicación de las actividades pictóricas* (绘事发微). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo VIII. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Tang, M. X. (1981). *Notas y Antología de la poesía de Tao Yuanming* (陶渊明诗文选注). Shanghai Classics Publishing House.
- Wang, X. M. (2021). *Research on Bada Shanren's Artistic Creations and Cultural Philosophical Thoughts* (八大山人的文艺创作和文化哲思研究). Zhejiang University Press.
- Wang, Y. Q. (1994). *Borradores de inscripciones del señor Litai*. Tomo VIII: *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Wu, R. Q. (2021). *Pintura y literatura en la primera edad moderna y en los inicios de la dinastía Qing: emblemas españoles y pintura de los literatos en China*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Wu, R. Q. y Lin J. (2022). "Texto e imagen: amistad, desenvoltura y filosofía vital en *Embriaguez en el bosque otoñal*". *Sinología hispánica: China Studies Review*. (15.2), pp. 67-90.
- Xia, W. Y. (1781). *Recopilación de joyas pictóricas* (图绘宝鉴). *Siku Quanshu*, Categoría de Filosofía y Artes VIII.
- Xie, Z. K. (1781). *Odas a los objetos* (咏物诗). Manuscrito en la dinastía Ming. *Siku Quanshu*, categorías de antologías literarias, sección V.

- Shi, T. (1962). *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. People's Fine Arts Publishing House.
- versión en español (2011) María Licea (trad.). Editorial Universidad de Granada.
- (2007). *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*. Pierre Ryckmans (trad.). Plon.
- Su, H. M. (2012). "Perfect Spiritual Realm of Syncretism of Zen and Art: A Buddhist Explanation of Shitao's Theories of *Yuanchen* and *Tuosu*". *Journal of Aesthetic Education*, 3.4, pp. 35-40.
- Su, S. (1993). *Las Inscripciones de Dongpo*. Tomo I: *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- (1621). *Júbilo en la escuela Zen del señor Dongpo* (东坡禅喜集). Edición a la era Tianqi de la dinastía Ming.
- (2007). *Selected Poems of Su Shi*. Hunan People's Publishing House.
- Zhang, S. k. (2002). *Notas e interpretaciones de Wen Fu* (文赋集释). People's Literature Publishing House.
- Zhang, F. X. (2009). *Ensayos del Estanque de los Sueños* (梦溪笔谈). Zhonghua Book Company.
- Zhao, R. J. (1995). *Las percepciones de la verdad de los inmortales de la Montaña Oeste* (西山群仙会真记). Beijing Science and Technology Press.
- Zhong, J. et al. (2011). *Guwen Guanzhi* (古文观止). Zhonghua Book Company.
- Zhu, L. Z. (2017a). *A study on the Authenticity of the Extant Shi Tao Works*. Pekin University Press.
- (2017b). *Antología de prosas y poesía de Shi Tao*. Pekin University Press.