

WANG-WEI: SU VIDA Y SU OBRA

Wang-Wei nació el año 699 en T'ai Yuan, aldea de la actual provincia de Shansi. En este punto están acordes *casí* todos los autores; pero, aun así, hay notables divergencias. La moderna crítica china considera que la fecha del nacimiento del maestro debe trasladarse a 701. Desconozco el apoyo documental e histórico de esta aseveración¹.

Nada sabemos de su infancia y adolescencia, salvo que se distinguió como tañedor de laúd y guitarra. Componía entonces canciones que más tarde serían muy celebradas². Ciertas alusiones en un poema suyo, tardío, permiten suponer que pertenecía a una acomodada familia rural, pues aunque afirma que su familia era pobre, esta situación, evidentemente, era pasajera, ya que él recibió una esmerada educación (lo que no le hubiera estado permitido si su condición social hubiese sido inferior). Por otra parte, conservó hasta su muerte sus "posesiones" familiares, en las que no escaseaban los criados. Ciertamente hubo de renunciar a sus anhelos de vida retirada, tan característicos en un letrado de exquisita sensibilidad, para atender al sustento de sus hermanos; pero, como acabo de decir, esta situación era a todas luces pasajera. Su hermano, por lo demás, fue un militar que gozó temporalmente del favor imperial.

Su esmerada educación (hay que insistir en ello), y el renombre alcanzado en el cultivo de las artes, no eran cosa común en el hijo de una familia pobre. El poema a que aludimos (y al que más adelante nos referiremos) describe la despedida de un muchacho que se ve obligado a partir de la aldea que le ha visto nacer. Sus vivos colores le dan un innegable valor autobiográfico, acentuado por los dos últimos versos, una verdadera confesión:

Yo también he dejado mi familia hace mucho tiempo
y al pensar en ellos derramo lágrimas sobre mi pañuelo.

¹ Sostenida por Feng Yuan-chun, *A short History of Classical Chinese Literature*, p. 55, y por Marcela de Juan, *Segunda Antología de la poesía China. El Libro de la Poesía China*, Londres, Penguin Books, sigue a ambos autores, señalando que el lugar de nacimiento es Ho-Tung (moderno Yung-Chi).

² Algunas de ellas aparecen en Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, pp. 141-142.

Pero la dicción es puramente poética, y de las palabras se desprende tan sólo una despedida, tal vez para asistir a los exámenes oficiales.

A ellos se presentó el año 721. Cabe suponer que accedía a ellos amparado por su magnífica preparación y su extraordinaria inteligencia. Marcela de Juan opina que no se trata de un examen para acceder a la carrera oficial, sino tan sólo de un concurso (¿de poesía o de música?) convocado por el Emperador. Conviene no olvidar que nos encontramos en la época áurea del humanismo chino, en una corte que ha dejado honda huella en la historia del país por su protección a las letras y las artes. Aun cuando es ésta la única vez que hallamos enunciada tal posibilidad, no parece descartada, si consideramos que en los años siguientes hallamos a Wang-Wei asistiendo al Gran Colegio Imperial de Música.

Todo hace prever en Wang-Wei un perfecto confuciano. Ciertos avatares de su vida le desviarán de esta secta, para inclinarle decididamente hacia el Budismo.

Unas dificultades que ignoramos ocasionaron su relativo destierro a una provincia, si no remota, sí, por lo menos, distante de la brillante corte. Marchó, pues, a Shantung, donde desempeñaba el cargo de Secretario del Intendente de los graneros de Chichou. Su fama como músico y poeta, y acaso como pintor, fue lo que aceleró su regreso a la capital. En Chang-an fue promovido para el puesto de Censor, y muy pronto entró en los salones del Príncipe Chi, hermano del Emperador y reputado mecenas. Allí se congregaban todos los literatos y artistas de una corte en la que ni unos ni otros escaseaban. Conservamos dos poemas de Wang-Wei que, con seguridad, fueron escritos en ese período³.

El Príncipe Chi murió en 726, sucediéndole en el preciado puesto de árbitro de la sociedad su hermano mayor, el Príncipe Ning, quien fallecía en 731. Su hermano, el igualmente hospitalario y culto Príncipe Sieh, le sobrevivió tres años, y finalmente, aquella pléyade de artistas fue transferida al propio palacio imperial, donde empezaba a brillar con luz impercedera la favorita Yang Kuei-fei.

Son muchos los autores que opinan que Wang-Wei se retiró a sus posesiones en el campo poco después del año 730, en que murió su joven esposa. No hay ninguna razón para suponerlo, y ni siquiera su poesía nos permite aventurar la hipótesis de una voluntaria reclusión. Por el contrario, siguió llevando una vida cortesana en la que destacaban sus extraordinarias dotes de poeta y su creciente fama como pintor. Un bello poema suyo afirma lo siguiente:

³ V. Arthur Waley, op. cit., p. 141.

Por encima del fin de mis días veo el buen camino;
 suspiro por él, pero no puedo apartarme de este mundo.
 Me preguntareis por qué soy así...
 Es que el mundo me ha captado en sus redes.
 Tengo hermanitas que se convierten en bellas doncellas,
 y tengo hermanos menores que aún no se han casado.
 Mi familia es pobre y mi sueldo pequeño;
 el producto de los campos es insuficiente.
 ¡Cuántas veces he pensado en emprender el vuelo!
 pero dudaba al mirar hacia atrás.
 Y sin embargo ya no puedo tardar más tiempo
 cuando otros se encuentran a medio camino.
 Se ha desvanecido el amor a las vanidades
 y siento en mí la llamada al retiro.
 Debo partir súbitamente, sin tardanza:
 ¿cómo esperar al fin de mis días?

El poema es muy difícil de fechar, y esta perentoria llamada a la soledad ha hecho pensar que en efecto se retiró, aprovechando la dramática situación que le brindaba el fallecimiento de su esposa. Pero si consideramos que su sueldo es exiguo, y que sus hermanos y hermanas aún son menores, podemos considerar que fue redactado en el período de su destierro en Shangtung.

Parece indudable que a partir del año en que falleció su esposa, Wang-Wei, que por su madre (ferviente budista) se sentía inclinado a esta religión, busca el reposo espiritual que sólo podía ofrecerle la naturaleza, a la que tanto amaba. Las necesidades familiares le obligan a detenerse en la capital, en la que probablemente ya no ocupa ningún puesto de importancia. Se puede afirmar, basándose en sus propias poesías, que aborrecía la vida pública, a la que, sin embargo, se sentía ligado desde el punto y hora en que como pintor y poeta figuraba adscrito al brillante círculo imperial. Sólo cuando el Emperador abandonaba la capital, Wang-Wei corría, para buscar el reposo, a su finca de Wang Chuan, situada al Sudeste de Chan-an, y a una cómoda jornada de viaje.

Wan-Wei amaba particularmente aquella posesión, y no se cansa de describirla en sus poesías e incluso de plasmarla en sus cuadros. La define, un tanto literariamente, como modesta, cuando hay sobradas razones para pensar que el calificativo no es exacto. En apoyo de lo dicho podemos señalar que poco después del fallecimiento de su esposa cedió una parte de los terrenos para que en ellos se edificase un monasterio budista.

Son muchos los puntos de contacto entre Wang-Wei y T'ao Yuan-ming, uno de los más elevados y espirituales poetas de China: su amor a la naturaleza, su anhelo por la vida retirada, y su especial devoción a aquellos terrenos a los que ambos calificaban

de humildes. Ambos son un cumplido ejemplo de lo que Margouliés llama "letrés en retraite".

Su vida en Wang Chuan, en aquellos períodos en que el alejamiento de la fastuosa corte lo permitía, era austera. Según sus propias palabras, "no comía carne ni vestía ropas delicadas". Su tiempo transcurría plácidamente entre paseos, conversaciones con los campesinos, pesca, meditación, y arte. De lo expuesto debemos deducir que Wang-Wei no ocupaba un puesto destacado en la corte, puesto que no la acompañaba en sus frecuentes desplazamientos.

En el año 755 estalló con terrible violencia la sublevación de An Lu-shan. Se trataba de un inesperado golpe de fuerza de un general bárbaro, al que tanto el Emperador como la favorita y su círculo de amigos habían apoyado desmedidamente. La corte, exquisita y próspera, se encontró desamparada ante la rebelión, y huyó precipitadamente hacia el Oeste, arrastrando consigo a un magnífico cortejo de músicos, poetas y pintores. La huida debió de tener matices galantes y heroicos, por cuanto en este sentido ha sido plasmada por muchos artistas, que han silenciado, sin embargo, las amarguras del viaje (entre otros, el estrangulamiento de la bella Yang Kuei-fei por los soldados amotinados).

Wang-Wei fue capturado por los rebeldes y encerrado en un templo budista de Chang-an, la bella capital que de la noche a la mañana sustituía los instrumentos musicales por el entrecocar de las armas, y las delicadas poesías de Li Po o Tu Fu por las brutales canciones de la soldadesca.

Wang-Wei poseía notables conocimientos de medicina, y ellos le convirtieron en elemento de suma utilidad para los rebeldes, quienes le obligaron, a la fuerza, a aceptar un puesto en el Estado Mayor del nuevo Emperador. No hay, es cierto, ninguna razón para suponerlo: pero An Lu-shan era hombre de extraordinaria gordura, y acaso buscarse en la ciencia de Wang-Wei el apoyo necesario para corregir aquel defecto que le hacía tan impropio para el uso de las armas.

Cuando la rebelión fue dominada, muchos de los que habían aceptado puestos con los sublevados fueron condenados a morir de hambre después de sufrir la vergüenza pública. Otros, entre ellos Wang-Wei, fueron encarcelados. Grande debía de ser su fama, cuando su carcelero, Tsui Yuan, le invitó a decorar las paredes de su despacho.

Por suerte para el poeta, su hermano Wang-Chin había combatido con éxito en las tropas leales distinguiéndose por su valor, por lo que gozaba del favor del príncipe heredero, que fue quien reconquistó el trono para la dinastía Tang. Wang-Chin intercedió por él, y Wang-Wei fue puesto en libertad y perdonado por unos errores en los que, a decir verdad, no había tenido ninguna culpa.

El príncipe, elevado al trono por renuncia de su padre (para el que la vida ya no era vida después de la muerte trágica de su bella favorita), escuchó la lectura de un poema de Wang-Wei, y profundamente conmovido, dió al poeta un puesto en la casa del heredero al trono. Según René Grousset se le ofreció la gobernación de Suchow, a la vez honor y destierro, cargo que el poeta declinó tal vez porque ya se resentía su salud después de los dos periodos de encarcelamiento. En efecto, las condiciones sanitarias de las cárceles chinas eran muy deficientes...

La vida pública de Wang-Wei tenía contados sus días. Sin embargo, una vez más pudo dar pruebas de una grandeza de ánimo y una generosidad que se han convertido en proverbiales. Habiendo sido desterrado su hermano Wang-Chin a una provincia alejada, presentó al Emperador un valiente memorial en el que decía: "Vuestro siervo Wang-Wei tiene cinco defectos por cada cinco virtudes de su hermano Chin. Sin embargo, yo estoy en el Ministerio, y mi hermano es enviado a un distrito remoto. Deseo renunciar a mi nombramiento para conseguir el regreso de Chin".

Y Chin, en efecto, fue rehabilitado, consiguiendo el cargo de Consejero de Asuntos Ordinarios; pero no llegó a ver a su hermano. Wei cayó gravemente enfermo en el invierno de 759; solicitó el relevo y marchó apresuradamente a sus posesiones. El mismo nos relata en un delicado poema los acontecimientos:

"Me siento enfermo; he renunciado al cargo y vuelvo para entrar en la calma familiar.
 Toda la familia me espera ante la puerta,
 todos están juntos, de pie, en el portal.
 Los que yo conocí jóvenes son de edad avanzada,
 los muchachos de antaño ahora son hombres.
 Después de la acostumbrada recepción en la sala
 los contemplo reunidos a mi alrededor.
 Se habla del pasado, y la pena nos embarga,
 pero nos sentimos felices por volver a encontrarnos.
 Los campos y los jardines están abandonados,
 aunque encuentro nuevamente la fuente de agua helada.
 El viento sigue silbando en los sauces llorones...
 Entro en la casa, y de pronto me siento un extraño
 que toma un corto descanso en un viaje apresurado.
 Pero durante la comida pienso en los cuidados de mi cargo
 y siento que al fin han acabado mis preocupaciones..."

Chin envió a su hermano una emotiva carta de despedida; pero Wei murió, sin tener el consuelo de abrazar a su fiel hermano,⁴

⁴ Parece, por tanto, probable que muriera en 759 y no en 761, como sostiene Feng Yuan-chun, ya que su hermano no llegó a tiempo de darle su último adiós.

siendo enterrado en el monasterio budista emplazado en terrenos que antaño fueron suyos. Arthur Waley supone razonadamente que el entierro se efectuó fuera del recinto del monasterio, ya que en la época Tang no era común la cremación de los seglares.

Después de su muerte, el Emperador se interesó por sus manuscritos solicitando el traslado a Palacio de millares de ellos, entre los que se contaban cuatrocientas piezas de música.

WANG-WEI PINTOR

a) *Su obra.*

Desgraciadamente, como ha sucedido con tantos grandes maestros de la pintura china, no se ha conservado ninguna obra original del maestro. Hemos de recurrir a los textos antiguos para conocer algo, muy poco, de su vasta producción. Así, por ejemplo, Mi Fei, en su tratado titulado *El Arte del conocedor*⁵ afirma que un tal señor Li, de Chang-an, poseía una copia de "Pequeño Wang-chuan" trazado con líneas muy delicadas, pero diferente de lo que en la época se consideraba como espíritu de Wang-Wei. Podía tratarse, a juicio de Mi Fei, de una copia de una hoja de album que se hallaba en la colección de un erudito de Yin-sing.

Prosigue el mismo autor diciendo que

"Chang Hsiu tiene en su casa el Pi Chih Buddha. Bajo el Buda hay un cuadro de Wang-Wei con túnica amarilla y turbante estilo durazno, las palmas de las manos unidas en adoración. Es un autorretrato. En la técnica se asemeja mucho a la de los llamados Diez discípulos de Kuanchung. Es auténtico. Hay muchos cuadros, como "Las mulas" y "El paso de Chienmen" de la escuela Szechuan, artibuidos a Wang-Wei; así mismo, se le atribuyen muchas escenas de nieve hechas en el estilo Kiangán. Cualquier pintura que muestre líneas delicadas es rotulada Wang-Wei. La "Disertación e inscripción Wei King-wu", cuyo dueño es Su Chih-ch'un, también es rotulada Wang-Wei. Lleva asimismo el marbete Wang-Wei el pequeño rollo de Li Kuan-ching que está ahora en mi casa. "La Nieve", cuyo propietario es Li, de Chang-an, y la del mismo título que se ve en la casa de Sun Tsai-tao, se atribuyen también al mismo artista, al igual que innumerables piezas que se hallan en las casas de la aristocracia. No puede haber tantas".

¡No puede haber tantas...! Dichosa época en la que aun se podía discutir la autenticidad de obras que llenaban de orgullo a los coleccionistas. Nosotros debemos conformarnos con copias de originales, cuando no lo son también de copias.

⁵ Publicado por Lin Yu-tang en *Teoría China del Arte*.

La producción pictórica de Wang-Wei fue, sin duda, muy amplia. Algunos de los cuadros del maestro citados por Mi Fei, por ejemplo, los de paisajes nevados, encuadran perfectamente dentro de nuestros escasos conocimientos acerca de su obra. Otro tanto podemos decir de las pinturas de asunto budista. ¿Por qué, pues, le parece extraña la abundancia de cuadros a Wang-Wei atribuidos, y que constituirían el orgullo de las grandes colecciones privadas? Durante el período Sung ya era, sin duda, famosa la pérdida de pinturas debidas a su mano, y no dejaría de sorprender a un crítico experimentado, como lo era Mi Fei, la proliferación de muestras de la época Tang, de la que tan poco se conservaba. ¿No será, acaso, porque los grandes pintores de la brillante dinastía Tang destacaron sobre todo en el fresco, destruido durante la persecución budista del siglo IX? El Emperador Sung, notable pintor y poeta, Hui Tsung, poseía en su valiosa colección ¡nada menos que 126 cuadros de Wang-Wei!, entre ellos cuatro Vimalakirtis (tema nada extraño a su obra, como tendremos ocasión de ver), un "Lohan cruzando el mar", y una pintura de "Tierras extrañas", que tal vez representase una de las vagas imágenes paradisiacas del budismo. Gran parte del resto eran paisajes. Otro catálogo, también de época Sung, atribuye a Wang-Wei cuarenta de las obras conservadas en la colección imperial, y de ellas al menos doce eran paisajes. Esto permite suponer que las estimaciones de Hui Tsung eran muy generosas...

Conocida es la admiración que Mi Fei sentía por el gran maestro Tang. Un crítico de época Ming escribe esta curiosa anécdota:

"Mi Fei fue una vez al Hsiangkuoshih (un célebre templo de Loyang) con Fan Ta-hwei. Pagó 700 dólares por una escena de nieve hecha por Wang-Wei. No le acompañaba su sirviente y se la confió al sirviente de Fan. Después de un rato desaparecieron tanto el amo como el sirviente. Al día siguiente envió a alguien a buscarla; a éste se le dijo que el rollo había sido enviado a Chang-an, la capital occidental, para ser enmarcado. Mi Fei comprendió que nunca volvería a ver el cuadro, e hizo como que se lo regalaba a Fan. ¡El viejo Mi se lo tenía merecido! A menudo obtenía a tuerzas o a derechas lo que pertenecía a otros"⁶.

Prosigue el mismo autor señalando que Mi Fei

"no parece haber visto pinturas auténticas de Wang-Wei";

pero la frase es desorbitada porque más arriba identifica con certeza que no permite dudas un retrato suyo; y en el período Ming,

⁶ Hsieh Chao-cheh, *Murmuración*; publicado por Lin Yu-tang, op. cit., 174.

por lo demás, era aún mucho más difícil poder contemplar las producciones del genial pintor, por lo que resultaba sumamente arriesgado decir que críticos de épocas pretéritas las habían tenido o no ante sus ojos.

Hsieh Chao-cheh, por su parte, afirmaba conocer

“muy pocas pinturas Tang, y nada más que unos pocos rollos de Wang-Wei”.

Debo señalar que Hsieh Chao-cheh es el autor del despectivo juicio sobre Mi Fei que acabamos de ver.

Arthur Waley recoge una hermosa escena de la que fue protagonista Su Tung-po. El brillante pintor, poeta y calígrafo de la dinastía Sung, llegó una noche, en la primera luna del año 1063, al templo K'ai-yuan, en Feng-hsiang (al oeste de Chang-an, de la que le separan unas 80 leguas). Este templo era afortunado por ser el único que poseía un fresco original de Wang-Wei, ya que los restantes, en elevado número, habían desaparecido durante las persecuciones del siglo IX. La pintura se hallaba en el ala oriental del templo, y allí se encaminó apresuradamente Su Tung-po, sin más iluminación que la débil llama de una candela.

“Vista la pintura a la vacilante luz, las figuras del cuadro parecían estar en movimiento. Estuve en pie largo rato mirando fijamente en fascinada admiración”. Al día siguiente escribió un largo poema en el que comparaba los cuadros de Wu Tao-tzu existentes en el mismo monasterio con los de Wang-Wei. Wu le parecía intrépido, libre y violento como un torbellino. Wei mostraba en su pintura a los discípulos de Buda en el jardín de Jetavana. Y añade Su Tung-po: “En uno de sus poemas Wang-Wei dice: en mi vejez llevo el dulce tomillo en mi cinturón, y me visto con ropajes de lirios. Este fresco es justamente la exquisitez y la pureza de este poema. Los discípulos del jardín (de Jetavana) aparecen delgados como grullas; en ellos ha muerto toda pasión y toda ansia humana, como las cenizas de un fuego extinguido... Wang-Wei transciende la mezquina mecánica. No hay barreras que puedan confinarle. Con alas místicas se escapa de la jaula. Ambos (Wu y Wei) son estupendos, divinos; pero es a Wei, y sólo a Wei, al que yo saludo con silencioso temor”⁷.

Es conmovedor que un hombre de la extraordinaria valía de Su Tung-po dedicara a Wang-Wei estas cálidas palabras. Hermosa, y desgraciadamente perdida para siempre, debía de ser la pintura que le arrancaba tan bellas frases...

⁷ Arthur Waley, op. cit., p. 141 y ss.

Aún tenemos noticias de otras obras de Wang-Wei: Kao Shih-chih, a finales del siglo xvii, vió el bello rollo del maestro titulado "Nieve amontonada sobre mil pies", que en opinión de Waley debía de ser una obra en colores.

El Emperador Chien Long poseía una pequeña hoja de album con una inscripción escrita por Tung Chih-chang, quien la identificó como "Nieve sobre el vado", obra que aun existía en el siglo xiv.

Pero ¿qué obras de Wang-Wei han llegado hasta nuestros días? Ya he señalado que, por desgracia, ninguna puede ser adscrita, sin sombra de duda, a su mano. Todo lo más, conservamos pinturas atribuidas por una dudosa tradición, o algunas copias, que más bien pueden ser copias de copias.

Entre las primeras, citaremos el "Retrato de Fu Cheng" conservado en el Museo Municipal de Osaka (antigua colección Abe)⁸. Recoge la personalidad de un letrado confuciano que durante el período de destrucción de los clásicos, durante la tiránica dinastía Ts'in, escondió en una pared de su vivienda un ejemplar del *Libro de los Documentos*. Al llegar la restauración Han, Fu Cheng, consagró el resto de sus días a explicar el texto confuciano. En la pintura le vemos interpretando un pasaje de difícil contenido. Su sonrisa está llena de benevolencia, porque el discípulo ha captado el sentido del texto dudoso. Aparece aquí el verdadero espíritu del letrado: la complacencia de quien adivina que la verdad no será barrida del mundo ni siquiera por los turbios esfuerzos de los políticos, de quien sabe que frente a las enseñanzas de un anciano hay siempre un joven estudioso que puede asimilarlas. Que hay en el cuadro algo del tradicional respeto del chino a los ancianos, es indudable. A la línea continua de los antecesores de Wang-Wei ha sucedido ahora un trazado nervioso, interrumpido. El "dibujo" ha cedido paso a la "pintura". El cuerpo se colma de detalles, acentuándose los rasgos que pueden definir a la personalidad, en este caso todo lo que puede resaltar la ancianidad: pecho hundido, cuerpo huesudo, cuello arrugado, mejillas y frenté llenas de vívida expresión, sonrisa serena y bondadosa. Aquí nos movemos en un terreno puramente chino, porque nunca Occidente ha dado una imagen más dulce y respetable de la ancianidad. El color es pobre, no en su factura, sino en su intención: es el color de la vida que se va. Hay algo de rojo en el cuerpo, y por doquier ligeros lavados con suave predominio del violeta. Si la pintura tiene una extraña maestría en la expresión de la personalidad, carece del dinamismo tan evidente como sobrio de las obras del siglo viii. Unos autores opinan que puede fecharse entre los siglos iii y vi, en tanto que Cahill lo remonta al siglo ix. Es, en efecto, una pintura desconcer-

⁸ Reproducido en J. Cahill, *La Peinture Chinoise*, p. 18.

tante. El cuadro perteneció a la colección del Emperador Hui Tsung, quien le puso título de su propia mano.

También se ha atribuido a Wang-Wei, sin fundamento evidente (que, en cualquier caso, es más clara que la del cuadro anterior) la magnífica "Cascada" que conserva el Chishaku-in de Tokio. Ciertamente parece copia de copia, como han opinado todos los críticos; pero hay algo en ella que impone, como por ejemplo el magnífico tratamiento de las rocas o el precipitante y majestuoso deslizamiento del agua, tratada como un ser vivo con asombrosa unidad. La pintura puede estar menos lejos de lo que suponemos del estilo de Wang-Wei: será o no original, pero es indudable que se inspiró en el sentimiento de la naturaleza que animaba al maestro⁹.

Entre las obras que son evidentemente copias de originales del gran pintor Tang tenemos, en primer lugar, su "Vista de Wang Chuan". Se trata de una perspectiva de su posesión rural en la que pasó sus últimos días. El Museo de Arte de Seattle (Washington) posee una copia de época Ming, de no muy buena calidad, pues produce una inevitable impresión de monótono academicismo, que sin duda estaba ausente del original¹⁰.

Acabo de señalar la preferencia de Wang-Wei por los paisajes nevados. Una de sus más hermosas pinturas debía de denominarse "Ríos y montañas bajo la nieve", pues de ella existen, aún hoy, varias copias. Una de ellas tradicionalmente considerada como obra original, se hallaba en la colección de la Casa Imperial Manchú, y no es del todo imposible que fuera auténtica. La técnica es simple, con sabor arcaizante, pero de profunda emoción evocadora. La colección Ogawa de Kioto conserva una copia¹¹.

Finalmente, la Academia de Artes de Honolulu atesora una hermosa "Calma después de la nevada", rollo horizontal, pintado en color sobre seda. Se trata de una copia muy posterior¹², aunque, como señala la Enciclopedia de la Pleiade, es

"tan excelente que podemos preguntarnos si no ha acentuado las calidades atmosféricas del original; pero justamente esa sensibilidad meteorológica y casi impresionista parece haber caracterizado el talento de Wang-Wei".

Acaso estamos ante la única pintura que verdaderamente nos acerca al espíritu de Wang-Wei...

⁹ R. Grousset, *L'Art de l'Extrême Orient*, lámina 2.

¹⁰ Ernst Diez, *Shan Shui. Die Chinesische Landschaftsmalerei*, lámina 10.

¹¹ El primero de ambos cuadros citados aparece reproducido en Sullivan, *Introduction à l'art chinois*. Otros autores la consideran tan sólo "estilo de Wang-Wei". La copia de la Colección Ogawa puede verse en P. Swann, *La Pintura en China*, p. 50.

¹² Ernst Diez, op. cit., lámina 17.

b) *El estilo.*

Partiendo de la escasez de datos que han llegado hasta nosotros, sería muy difícil determinar cuál fue el verdadero estilo de Wang-Wei: ¿la monocromía en tinta? ¿el color?

En favor de lo primero cabe aducir el testimonio de la crítica china posterior. Pero si consideramos que la casi totalidad de la obra pictórica de Wang-Wei, y por supuesto los frescos (excepto el que contempló Su Tung-po) ya habían desaparecido a principios del siglo X, salvándose tan sólo algunas obras en técnica monocroma que habían conservado algunos afortunados coleccionistas, deduciremos que la conclusión puede ser aventurada, tan arriesgada como emprender un estudio de Goya conociendo tan sólo sus extraordinarias pinturas negras... Abundaron, por lo demás, las copias y falsificaciones, que contribuyeron en gran medida a cimentar esta opinión, unánimemente recogida por los comentaristas occidentales, que se han dejado llevar por una tardía y apasionada afición a la pintura en tinta.

Apoyan lo segundo algunas fuentes, según las cuales pintó en colores. Se citan también los nombres de varios pintores, contemporáneos de Wang-Wei, que utilizaron con más audacia que él el lavado monocromo.

¿A qué se debe, pues, la fama de Wang-Wei, superior a la de artistas tal vez más originales e independientes? Posiblemente al hecho de constituir un perfecto ejemplo de letrado culto, cuyas virtudes humanas corren parejas con su extraordinaria preparación. El *wen jen* o literato, cuya encarnación fue Wang-Wei, se convirtió en el arquetipo de la perfección humana a partir del academicismo Song. Según señala Courtois¹³, Wang-Wei

“llevó a cabo, de modo magistral, todos los sueños de perfección propios de los letrados. Representó su ideal de conocimiento universal y de sabiduría, llegando a ser su parangón, tanto por su talento como por sus cualidades humanas, tanto por la nobleza de su carácter como por las conquistas de su arte. Fue un gran poeta, maestro calígrafo y músico emérito, y cultivó con parigual fortuna todas las disciplinas fundamentales. Aprobó los exámenes más difíciles y obtuvo el apetecido grado de letrado perfecto”.

Los escasos testimonios de que él poseemos nos permiten trazar las líneas fundamentales de su recia personalidad. Era el perfecto humanista, según las más rígidas exigencias tradicionales, y buscó el Absoluto durante toda su vida, sabiendo colocarse en las

¹³ M. Courtois. *Pintura China*, p. 33 y ss.

primeras líneas de la vida espiritual y del arte. Ha sido unánimemente reconocida su honestidad en el desempeño de las funciones públicas, su actitud digna y grave (que constituyen el distintivo del perfecto mandarín), su generosidad y la modestia de su vida. Un hálito de hombría de bien se desprende de su figura, haciéndola simpática a los ojos de la posteridad.

No tenemos ninguna duda acerca de sus ideas religiosas, que tanta influencia tendrían en su arte¹⁴. Hijo de una ferviente budista, Wang-Wei escogió como nombre de cortesía el de Mo-K'ie, abreviación del nombre chino de Vimalakirti¹⁵, uno de los apóstoles del budismo en China, cuyo retrato pintó Wei en numerosas ocasiones. Adscrito en un principio a la escuela budista del norte, hacia 740 conoció al maestro Chen Huei, discípulo del Sexto Patriarca, Huei Neng, fundador de la Escuela meridional, y la más alta autoridad *tch'an* de todos los tiempos. Este encuentro fue decisivo en su vida.

Pero atribuir a su obra un espíritu exclusivamente budista es excesivo. El budismo septentrional fue bien pronto impregnado de confucianismo, en tanto que el Taoísmo era, en el sur del país, quien ejercía una acusada influencia en la nueva religión. Son muchos los caracteres taoístas que aparecen en la poesía y en los cuadros de Wang-Wei: el amor a la naturaleza y el éxtasis ante la divinidad del universo cuentan entre ellos. De matiz budista en su melancolía ante el eterno fluir de las cosas.

A. Grantham ha señalado los caracteres taoístas:

“La observación del Camino¹⁶, el Tao, era cosa fundamental. La ruta era el eje de toda la composición; en lo abstracto era el medio gracias al cual la enorme indiferencia de la naturaleza era puesta en estado de parentesco comprensible con el hombre; en lo concreto, era el medio de unir y ensamblar orgánicamente los planos superpuestos de la pintura narrativa de los tiempos primitivos y de armonizar sus registros dispares dentro de una viviente unidad. No es mera coincidencia o capricho que la palabra Tao sea la misma empleada por Lao Tsé para designar al principio creador del cosmos. La poderosa figura de Lao Tsé domina toda la pintura paisajística china. Sólo a través de él se logran interpretar los problemas últimos. El primero y más grande de estos problemas, el doble misterio del

¹⁴ M. Sullivan, *Introduction à l'art chinois*, opina que su auténtica conversión al budismo data del año 730, fecha del fallecimiento de su esposa, “sin que se sepa si este suceso influyó en su obra o no”.

¹⁵ Todo nombre indio era inmediatamente traducido al chino. Wang no usa un nombre completo de un santo varón, porque es estricto budista. Escoge, como nombre de cortesía, una reducción familiar.

¹⁶ Camino, en el contexto, puede tener sentido de contemplación espiritual, o el de obediencia y sujeción a la regla.

espacio y el tiempo, imprime a la conciencia humana un sentimiento de dirección, y la dirección es el comienzo y la significación constante de toda ruta. Además, el sentido de la dirección despierta el deseo de explorar el lugar al que ella apunta. Por consiguiente, introducir la dirección en el paisaje es llenarlo de movimiento, de emoción y de vida. Es ponerlo, en su conjunto, con la principal regla del arte, según Sie Ho: el movimiento vital del espíritu que reina a través del ritmo de las cosas. Esto fue, sin duda, intentado antes de Wang-Wei, pero es él quien primero percibió con claridad perfecta los medios por los cuales el objetivo deseado podía ser alcanzado. La ruta, el Tao, el movimiento en los senderos, el fluir de las aguas corrientes, la dirección del viento en la vibración de las ramas y en el balanceo de los cañaverales, todo aquello que no sólo excita el deseo de seguir su movimiento, sino que también despierta en los espíritus la mucho más honda cuestión del origen y sentido del destino humano. Y el paisaje da la respuesta: el hombre es el cultivador del suelo que da la fertilidad, es el pastor que conduce su rebaño a los pastizales. De la unión de este sentido de la dirección con la relatividad de la dimensión y la distinción de las cosas representadas se desprenden las leyes de la composición como una consecuencia perfectamente natural”¹⁷.

Varias son las innovaciones atribuidas a Wang-Wei:

a) Se supone que él es quien abre una amplia serie de letrados-artistas. No es posible afirmarlo con certeza, porque es notorio nuestro desconocimiento del arte chino anterior al período Tang. Sin embargo, avala esta opinión el hecho de que los propios chinos le reconocen como un perfecto *wen jen* o letrado culto.

b) Wang-Wei es el primer gran poeta que además fue un gran pintor. El punto es discutible, ya que de un gran poeta de la dinastía Han, Chan Heng, se dice que había pintado con fortuna. No se ha conservado ninguna obra suya que permita comprobar esta aseveración, pero tampoco hay serias razones para dudar de este testimonio.

c) La pintura monocroma de paisaje. Que Wang-Wei es el creador de esta especial técnica lo ha reconocido con absoluta unanimidad de opiniones la crítica china posterior. Arthur Waley ha señalado¹⁸ los antecedentes de la técnica pictórica en China, haciendo constar que Wang-Wei pertenece a un tercer período. Wei, por otra parte, accedió a la pintura monocroma como punto final de una evolución cuyos jalones están marcados por la pintura de

¹⁷ Citado en J. Marin, *El alma de China*, p. 104.

¹⁸ A. Waley, op. cit., pág. 145.

contorno (lo a que a juicio de Tung Ch'ih-ch'ang no constituía el verdadero estilo de Wei; debemos considerar que en este estilo pintó durante su aprendizaje); posiblemente por el estilo de Li Ssu-hsiun y su hijo Li Chao-tao, pesadamente coloreado, decorativo y miniaturista; y posteriormente, por imitación del estilo de Wu Tao-tsé. Naturalmente no son más que conjeturas, pues se ha perdido toda su obra. Tenemos indicios de que hay en su pintura más de una etapa, y de acuerdo con ello podemos decir, aunque sin seguridad, que a partir de su llegada a la capital sufre la influencia de Li Chao-tao, que era el pintor de moda en la corte. Posiblemente hacia 725 Wu Tao-tsé, que había efectuado un viaje hacia el sudoeste, introduce una nueva modalidad en su pintura de paisaje, consistente en un estilo animado, caligráfico y discretamente coloreado. Por aproximarse mucho más a sus exigencias personales, Wang-Wei no dejaría de estudiar esta pintura. Más difícil de explicar es su definitivo paso a la monocromía, y para ello es preciso aludir a sus creencias religiosas (y sobre todo a su adscripción a la escuela budista del sur) que encontraban plena satisfacción en la pintura en tinta, sin olvidar que —como acabamos de señalar— esta técnica no era una novedad en el país. Parece sin embargo más probable que sea a fines del siglo VIII cuando las búsquedas de una nueva técnica que elimine la manera “azul y verde” de pesados colores, ya pasada de moda, cristalizan en algo positivo: un trabajo más amplio del pincel, el abandono del contorno delicado, y el papel secundario asignado al color, que desemboca en su total eliminación, o al menos por su radical sustitución por el color que presta el sentimiento. Sea como fuere, hoy no podemos saber si Wang-Wei utilizaba el lavado monocromo con preferencia a los colores.

d) El *p'o-mo*. Con este término se designa a la técnica de *tinta quebrada*, que consiste en romper con la ayuda de puntos más apoyados la simplicidad que inevitablemente amenaza al lavado en tinta. Se tendía con ello a variar la intensidad y el espesor de los trazos, liberándose de la rigidez de la línea, y matizando de esta forma la expresión que ella deseaba traducir. Según Houghton Brodrick, Wang-Wei empleaba

“una técnica de puntos y brochazos, que se derivaba de los viejos dibujos de línea, o pinturas pasando por una fase de contornos lineales que se rellenaban con tinta lavada”¹⁹.

La técnica del *p'o-mo* derivaba de la escritura de hierba²⁰.

¹⁹ A. H. Brodrick, *La pintura china*, p. 37.

²⁰ Chiang Yee, *Chinese Calligraphy*, Londres. 1954.

Todas estas innovaciones, a las que podríamos añadir la creación de la Escuela del Sur, y la invención de la perspectiva aérea, parecen, en verdad, excesivas. Su poesía, por otra parte, es del más puro corte tradicional, y no hay razones para ver en su pintura una tan radical renovación del arte Tang.

Se ha repetido hasta la saciedad (y a veces abusando de ella) una famosa frase de Su Tung-pō:

“Léanse atentamente los poemas de Mo-chih (Wang-Wei) y se verá que en ellos hay pinturas. Mírense atentamente las pinturas de Mo-chih y se descubrirá que hay poemas en ellas”.

Por encima del exquisito acierto de esta opinión, queda la realidad: no es posible, —como muchos críticos han afirmado—, aproximarse al estilo pictórico de Wang-Wei a través de la lectura de sus poesías. Todo lo más alcanzaremos en ellas la comprensión de su espíritu, constatando su amor por la naturaleza expresado en una forma íntima, subjetiva, y desde luego impresionista.

Wang-Wei intentó plasmar el aliento vital que informa todas las cosas, huyendo de la excesiva sensación de realidad. Recoge en sus paisajes, no la naturaleza misma, sino su propia personalidad. Como los artistas que le siguieron y le admiraron vieron en él el tipo perfecto de hombre, tal y como lo exigía el más puro ideal confuciano, elevaban sus paisajes al más alto nivel del arte.

Tal vez este carácter subjetivo que imprime a su obra marca su preferencia por los paisajes nevados. Porque, como ha señalado Oswald Siren, la nieve

“hace desaparecer todos los detalles susceptibles de desviar la atención y subraya las formas esenciales, armonizando así la visión como lo hace el pincel de un gran maestro”.

Precisamente la captación de lo esencial con absoluto desdén por lo accesorio, es lo que permite la expresión de las cualidades subjetivas del artista, armonizando su espíritu con el Tao del mundo. Y tiene también mucho de budista...

Tanto como lo poético, resalta en la pintura de Wang-Wei lo musical. Así, al menos, podemos suponerlo por las copias que se nos han conservado. La musicalidad no está ausente en absoluto de las grandes obras de pintura china, y se manifiesta en algo indefinible que da al cuadro un ritmo, tanto en sus líneas como en su desarrollo. La armónica contraposición entre blancos y negros, entre espacios llenos y vacíos, el paralelismo contrapuntístico de las líneas esenciales, que constituyen la melodía a veces diluída en las nieblas de los últimos planos, a veces interrumpida por el agua siempre fluyente o por los duros acordes del viento

arremolinado, son otros tantos elementos que contribuyen a acrecentar esta sensación de musicalidad.

La técnica del *p'o-mo* le permitía poner el énfasis en el tono de la tinta más que en la línea o el colorido. El color utilizado por Wang-Wei admite diversos matices que van desde el verde malaquita al azul lapislázuli. El artista había descubierto el desvanecimiento de las formas en la distancia: las capas de aire interpuestas entre el espectador y la lejanía disuelven las formas dando a los objetos un tinte azulado. En este color aparecen pintadas las montañas que constituyen un telón de fondo para los paisajes y las masas de árboles apenas entrevistadas en la distancia. Muchas veces contribuye a aumentar esta sensación de profundidad la niebla que difumina los objetos, permitiendo ver tan sólo un breve aspecto —desde luego, el esencial— de ellos. No es preciso señalar que esta niebla está colmada de un hondo sentido filosófico.

Los colores azules se van degradando conforme nos acercamos a los primeros planos, de forma que el verde de la vegetación va adquiriendo un jugoso frescor. La imaginación, he aquí la maestría del pintor, hace el resto: es fácil ver acrecentada la débil diferenciación de matices que escapan al ojo vulgar o poco avezado.

Como sabemos Wang-Wei era un amante de la naturaleza. Sentía gozo al pasear por los bosques, al remontar los arroyos hasta sus mismas fuentes, y al hacer vibrar su alma acompasadamente con la naturaleza. El tema de la lluvia, del paisaje solitario en el que no se oyen las voces de los hombres²¹ era constante en su poesía. Largas fueron sus meditaciones, tan largas como lo fue su extasiada contemplación del paisaje. Pero un hombre que ha llegado a tan audaz conclusión (la lejanía borra los contornos) está a un solo paso de la pintura monocroma. Si sus aislamientos en su posesión rural de Wang Chuan, a lo que parece, se intensificaron a raíz del fallecimiento de su joven esposa, ¿no sería lícito suponer que el uso de la tinta para la pintura de paisaje data de fecha posterior al 730?

Acaso por vez primera en el arte pictórico chino, el paisaje es tratado por sí mismo, sin elegantes concesiones al pincel, ni mucho menos al espectador. El paisaje de Wang-Wei es ingrato, y exige trabajo al espectador, a quien se le pide un poderoso esfuerzo de asimilación y readaptación de lo que el artista ha entrevistado. Lo que verdaderamente importa es la pincelada capaz de definir el verdadero ser de las cosas. Que una sólo sustancia, la tinta de China, sea capaz de expresar diversos matices, es asombroso; pero mucho más lo es que pueda hacer nacer la apreciación de los valores en la expresión del espacio, ampliando, dentro de su

²¹ Esto era también común en otro gran poeta, Tao Yuan-ming.

pobreza, un vocabulario que los propios pintores chinos se han encargado de enriquecer en los siglos posteriores.

Wang-Wei y la crítica china.

Son relativamente abundantes los juicios emitidos por los críticos de arte chinos acerca de la obra de Wang-Wei. Cabe pensar que por encima de sus opiniones, han sido los propios artistas, o los coleccionistas, quienes han cimentado su fama: los primeros al copiarle; los segundos, al atesorar unas obras que el tiempo y las guerras se han encargado de destruir.

Debemos pensar que, al igual que las grandes obras de pintura, también se han perdido valiosos escritos. Nada sabemos, por otra parte, de aquellas eruditas reuniones de la Academia Imperial que alcanzaron su apogeo en la época de Sung, cuando aún era posible ver obras del maestro. Debemos limitarnos, por tanto, a pálidas muestras (breves oasis en medio del desierto) de una apreciación cuyo trasfondo se halla en el sentir popular. Y es éste el que coloca a Wang-Wei en la alta cima a la que sólo acceden los genios indiscutibles.

La primera cita conocida procede de Ching Hao, un comentarista del que sólo conocemos una fecha segura, el año 920. En su estudio *Una conversación sobre el método*²² elogia el rico y armonioso gobierno de la tinta que se aprecia en la pintura de Wang-Wei, quien demostraba un profundo conocimiento por la elevación de su tono y su atmósfera, y por sus exquisitas formas.

Kuo Hsi, en el siglo XI, escribe las siguientes frases:

“La generación más joven presenta muchos defectos. En cuanto a preparación, he visto un cuadro moderno titulado “El hombre verdadero ama las montañas”, en el que aparecía un anciano con la barbilla en la mano, sentado en el borde de lo alto de una colina; y otro cuadro titulado “El hombre sabio ama el agua”, que nos mostraba a un anciano en actitud de escuchar bajo un risco. Esto revela falta de preparación. El primer tema debió haber sido como el ensayo de Po Chü-i “Cabaña bardada”, que muestra el contento de vivir en las montañas; el segundo tema debería ser como el cuadro de Wang-Wei “Wang Chuan”, en el que se ven los deleites que ofrece la orilla de un río. La aparición de un sólo anciano no puede expresarlos de forma adecuada”²³.

La enseñanza que se desprende del texto es evidente: no bastan las imágenes, hay que buscar el sentimiento capaz de sugerir

²² Lin Yu-tang, op. cit., p. 93.

²³ Yin Yu-tang, op. cit., p. 106-107.

la idea. La irónica alusión a un anciano sentado *en lo alto* de una colina, o escuchado *bajo* un risco, pueden traer, y de hecho lo hacen, a nuestra mente, la imagen de montaña y de agua. Pero lo hacen de manera vulgar. Por eso, Kuo Hsi pone dos ejemplos acertados: un ensayo literario de Po Chü-i (un genial poeta Tang), que expresa en sus palabras el amor a las alturas, y un cuadro de Wang-Wei capaz de arrancar en el espectador las emociones sugeridas por la orilla de un río.

Kuo Hsi, sin embargo, no llevaba tan lejos su admiración por Wang-Wei como para recomendar en forma exclusiva su estudio. Antes bien, consideraba que las consecuencias extraídas del estudio de un sólo artista podían considerarse como "experiencia limitada".

Pocos años después, en las décadas finales del siglo xi, Kuo Jhsu emite acerca de Wang-Wei un juicio nada favorable, pues le coloca por debajo de tres maestros: Li Ch'eng, Kuan T'ung, y Fan Kuan, cuya fama, a decir verdad, nada desmerece de la de Wei. Según él, la gloria de los pintores "modernos" (habla en la época Sung), es superior a la de los antiguos (los pintores Tang, entre ellos Wang-Wei).

En páginas anteriores hemos visto algunas de las opiniones de Su Tung-po. Cabe ahora decir que, como testimonio de su admiración por Wang-Wei, y de esa vinculación que él veía (un tanto dudosamente desde nuestro punto de vista) entre pintura y poesía, cita un poema de Mo-chieh:

Rocas blancas se yerguen en campos azules,
 hojas rojas flotan en la corriente de jade.
 En los senderos de la montaña no hubo lluvia,
 sin embargo, el chorreante verdor del aire humedece las ropas
 [de un hombre.

Debemos advertir que la adscripción de este poema a Wang-Wei ofrece serias dudas. Y que a nosotros nos falta el principal elemento de juicio: sus cuadros.

Wang-Wei como teórico de la pintura.

Desde tiempos remotos se considera que es Wang-Wei el autor de un pequeño tratadito titulado "Fórmulas para el paisaje"²⁴. La inmensa mayoría de los sinólogos occidentales se inclinan a ver en él una obra apócrifa (tal vez del período Song), y tan ciertas son sus razones como que muchos de ellos no lo han leído, limitándose a copiar opiniones ajenas. Se trata de un escrito muy breve, en

²⁴ Lin Yu-tang, op. cit., pp. 55-59.

el que se recogen las enseñanzas de *Wang-Wei* en una forma que jamás hubiera utilizado un pintor espontáneo y sincero. No sabemos si el hecho de contar con fórmulas sencillas, usuales durante el período Tang, y en gran parte rimadas, han permitido suponer que el autor fuera un pintor y poeta de la talla de Wang-Wei. Lo que si es cierto, es que Wei no hubiera escrito jamás este tratado, (verdadero manual para principiante, excelente, pero de demasiada claridad), porque su mensaje estaba en los cuadros, sin necesitar el apoyo de escritos.

Se inicia con conceptos rítmicos: todo, en la pintura, ha de poseer sus propias dimensiones, inmersas en esa gran unidad que es el paisaje. Pero si recordamos lo que antes se dijo acerca de la musicalidad, comprenderemos que descender a estas pequeñeces es impropio de un genio que era capaz de pintar bananos en un campo nevado...

Cierto que quien compuso el tratado conocía muy bien las directrices espirituales de la obra de Wang-Wei, porque elimina intencionadamente los elementos accesorios. Por lo demás, todo el estudio se reduce a la enseñanza de una técnica que sólo puede aprenderse con el corazón.

Li Yu-tang añade un comentario agudo:

“el autorizado libro *Szek'u T'iyau* duda, basándose en razones puramente estilísticas, que Wang-Wei sea el autor de este texto. Es esta la habitual ligereza de los compiladores del *Szek'u T'iyau*. Ni aun un gran poeta redacta siempre con sonora cadencia cuando escribe notas sobre técnica pictórica”.

Pero Lin Yu-tang hace considerables esfuerzos para convencer al lector de que Wang-Wei escribió este estudio, tan breve como interesante. Lo cierto es que no se debe a su pluma: Wang-Wei no hubiera necesitado escribirlo.

La poesía de Wang-Wei.

Tan grande como su fama de pintor es el renombre que Wang-Wei ha adquirido por su producción literaria. Es, en efecto, uno de los más excelsos escritores de la edad de oro china, aquella corte en que brillaban con luz cegadora Li Po y Tu Fu.

Wang-Wei representa un tipo de poesía esteticista, refinada, de estilo aparentemente simple, pero en realidad muy culto. Maneja con maestría sin igual el *chüeh-chü*, un tipo de cuarteta acortada.

Se le acusa de cierta libertad en sus poesías, pero su producción literaria no puede ser desglosada de sus cuadros, porque pertenecen al mismo mundo de ideas, aunque el lenguaje sea diferente; y recordaremos a este respecto una vieja censura hecha a

sus cuadros: el pintar bananos en paisajes nevados. Wang-Wei pinta no lo que ve, sino lo que siente. Valga esta frase para disculpar sus libertades poéticas.

Su tema principal es la naturaleza. La expresa con admirables y breves pinceladas, demostrativas de una exquisita sensibilidad maravillosamente dotada. El hombre aparece en su poesía como elemento accesorio: las voces que se escuchan en la lejanía, la despedida, la impaciente espera... Hay, igualmente, muchos elementos autobiográficos.

Su producción literaria fue, sin duda, muy amplia. Ha llegado hasta nosotros una pequeña parte, suficiente, sin embargo, para comprender y amar su delicado estilo, sencillo y lleno de dulzura. Son buena prueba de ello los ejemplos siguientes:

Fragmento de un poema en prosa

Yendo hacia el norte he atravesado el Yuan. Sobre sus aguas una luna sin nubes brillaba con deslumbrante esplendor. Cuando avanzó la noche, trepé a la colina de Huan ts'u. Entonces ví los reflejos de la luna agitados o recortados por los removidos embates de Huang. En los montes invernales rutilaban y luego se extinguían fuegos lejanos...

Hemos de esperar la llegada de la primavera. Brotarán entonces las hierbas y florecerán los árboles. Y paseando los dos por las colinas primaverales, veremos a la trucha saltar ligera fuera del arroyo, y las blancas gaviotas desplegar sus alas, y el rocío caer sobre el verde musgo...

PETER C. SWANN, *La Pintura China*, p. 51.

Junto a la laguna de primavera, profunda y vasta debes estar aguardando el retorno de la barca ligera. Flexible y suave, la verde lenteja acuática se entrelaza hasta que los sauces oscilantes la vuelvan a abrir.

E. H. SCHAFER, *La China antigua*

Respondiendo al Viceprefecto Chang

A medida que transcurren los años, mayor paz traen a mi alma, liberación de las diez mil preocupaciones.

Me pregunto a mí mismo, aunque sé la respuesta:

¿qué puede haber mejor que el regreso al hogar?

El viento, allá en el bosque de pinos, agita mi cíngulo.

y mi laúd se argenta bajo la luna pálida.

¿Me preguntáis acerca de la buena o mala fortuna?

¡Mirad! Allí en el lago hay un pescador cantando...

JUAN MARIN, *El alma de China*, p. 44.

Me place, a veces, remontar un arroyo hasta sus fuentes;
sentarme después, y contemplar el curso caprichoso de las nubes.
Si por azar un rústico habitante del lugar viene a mi encuentro
conversamos y reímos, olvidados del tiempo y las preocupaciones.

JUAN MARIN, *El alma de China*, p. 44.

Las lluvias se suceden sin tregua. Bosque desierto.
El humo de la granja se eleva pesadamente,

R. GROUSSET, *Historia de China*.

Adios

Has bajado del caballo y te he dado a beber mi vino,
y te he preguntado hacia donde ibas.
Tú me has contado tu desilusión,
que deseabas retirarte a las laderas de los montes del sur.
Vete, ya no tengo que preguntarte nada;
allá en el sur las nubes blancas se alargan continuamente.

Summa Artis, xx, p. 296.

Apoyado sobre mi bastón ante la puerta
para disfrutar de la brisa, escucho las cigarras en el crepúsculo.
El sol se oculta más allá del vado,
desde la desolado aldea se alza un penacho de humo...
El río fluye como si conociese los corazones de los hombres;
los pájaros, mis compañeros, buscan su nido en el atardecer.
Un muro ruinoso delante del viejo vado,
y las colinas de otoño bañadas por el sol poniente.

FENG YUAN-CHUN, *A Short history of classical
Chinese Literature*, p. 55.

A solas me siento bajo la espesura de bambúes,
toco mi lira y canto en voz alta.
Nadie sabe que estoy en el bosque,
pero la esplendorosa luna brilla sobre mí.
Ni un alma en la solitaria ladera,
pero se escuchan voces.
Las sombras, cayendo en el recóndito bosque,
se reflejan sobre el verde musgo.

FENG YUAN-CHUN, *ibid.*

Retorno

Llegas de mi país natal,
debes saber lo que allí pasa.
¿Han florecido bajo mis ventanas
los ciruelos de invierno
estos últimos días?...

MARCELA DE JUAN, *Segunda antología de la
poesía China*, p. 67.

Otoño en el lago

El agua está pensativa como el cielo gris,
y la charla de las lavanderas
ocultas entre los bambúes
gira y vuela lentamente
sobre el agua sin una arruga.
Los sauces silenciosos se miran en el lago.

MARCELA DE JUAN, *ibid.*

Mi nueva casa está en la entrada de Meng-cheng.
De los viejos árboles sólo quedan unos sauces marchitos.
¿Quién estará aquí despues mí?
Es inútil afligirse porque lo posean otros.

C. BIRCH, *Anthology of Chinese Literature*, p. 240.

Allá lejos, al sur, tengo mi morada florida
que mira hacia los montes del mediodía.
Nadie, en todo el año, llama a mi puerta cerrada.
Todo el día, sin preocupaciones, gozo un largo descanso.
Paso tranquilo el tiempo bebiendo y pescando.
Si quieres venir, saldré a recibirte.

MARCELA DE JUAN, *ibid* p. 65

El cultivo de las letras no necesita del trato mundanal.
Ardua es la ciencia de la filosofía, y para lograrla camino sólo.
Amo los puros arroyuelos que serpentean entre las rocas
y amo también mi rústica cabaña, tan sosegada en medio de los pinos.

MARCELA DE JUAN, *ibid* p. 68.

En el frío, las montañas son extensas y azuladas;
en otoño se oye correr los torrentes.
Con el bastón en la mano, delante del portal,
escucho en el viento los grillos...
Me enderezo y embriagado por la visión,
entono a pleno pulmón la canción de los Cinco Sauces.

G. MARGOULIES, *Anthologie raisonnée de la
Littérature Chinoise*, p. 252.

Una separación

El camino bordeado de sauces es verdeante;
 en él hay una escena de despedida.
 El hijo amado marcha lejos a buscar fortuna,
 dejando en casa, solos, a los viejos padres.
 Si no se fuese, no tendría de qué vivir,
 pero su partida hace nacer un nuevo dolor.
 Da los últimos consejos a sus hermanos
 y habla solícitamente a sus vecinos.
 Ya se ha bebido tristemente el vino del adios:
 ahora saluda, despidiéndose de sus familiares.
 Después, enjugando sus lágrimas, corre hacia sus compañeros,
 y dominando su pena, sube al carruaje que se agita.
 El cochecillo se aleja, se pierde en la lejanía;
 durante algunos instantes, se ve aún el polvo que levanta.
 Yo también he dejado mi familia hace mucho tiempo,
 y al pensar en ellos llevo mi pañuelo a los ojos...

G. MARGOULIES, *ibid.* p. 315.

La naturaleza en otoño tiene también su belleza
 cuando se vive junto a un estanque.
 El bosque otoñal desciende indolente.
 Se puede ver la montaña delante del portal,
 y mil leguas alrededor se extiende el color gris.
 Algunos pinos elevados sobresalen entre las nubes.
 Hacia el Norte la montaña es abrupta y salvaje,
 hacia el mediodía se amontonan las rocas.
 La lluvia fina centellea bajo los rayos oblicuos.
 La tarde hace retirarse los pájaros a las montañas.

G. MARGOULIES, *ibid.* p. 373.

Cuando estábamos en las montañas del Este
 teníamos el corazón libre de todo cuidado.
 Dormíamos hasta que el sol estaba alto en el cielo;
 el sonido de la campana llamaba a la comida.
 Llevábamos los cabellos esparcidos y no nos peinábamos,
 nunca abríamos un libro cerca de la cama.
 El río engrosaba su corriente indolente;
 en el bosque, los árboles eran altos.
 Sobre los roquedos, el musgo verde y puro,
 la hierba flexible y fina bajo los pinos.
 En la ventana el canto de los pájaros,
 y bajo la terraza, fieras de limpio corazón.
 ¡Qué vano es distinguir las formas,
 unirse a detalles inútiles!
 Siento que soy semejante a todos los demás,
 y que ser un hombre no tiene nada de honorable.

G. MARGOULIES, *ibid.* p. 373.

Esperando la visita de Tchu Kuang-hi, que no viene

Desde la mañana, hice abrir de par en par las puertas
 acechando a cada instante el ruido del carruaje.
 A veces, creyendo oír el sonido de los cascabeles,
 me disponía a salir para ir a su encuentro.
 Pero las campanas de la tarde resuenan en los jardines
 y un ligero chaparrón ha caído sobre la ciudad.
 El día ha terminado, y no le he visto;
 ante mi sala vacía me siento muy triste.

G. MARGOULIES, *ibid.* p. 373.

En todos los ejemplos expuestos, y otros muchos que podrían aducirse, se halla en común denominador: el apasionado amor por la naturaleza. Wang-Wei la describe con fina sensibilidad, captando rasgos que se escapan a la percepción común. Ya en sus poemas se adivina su preferencia por el otoño o el invierno, por los paisajes envueltos en lluvia, bañados por la luz de la luna, arrebuados en la incierta luz del atardecer. Es decir, aquella naturaleza que hace desaparecer los contornos, dando relieve al unánime palpitar del universo. Algunos de sus versos, en efecto, tienen la fuerza descriptiva de un cuadro; pero conviene no engañarse. Wang-Wei expresa en sus pinturas emociones idénticas a las que aparecen en sus poemas. No debe desprenderse de ésto la atrevida afirmación de que podemos descubrir su estilo partiendo de su sentimiento poético.

Es inevitable pensar en T'ao Yuan-ming, en su anhelo de soledad y de comunión con la naturaleza. Esto acerca, mucho más de lo que nos imaginamos, e identifica a Wang-Wei con el credo taoísta.

Teruel

CARLOS-LUIS DE LA VEGA

BIBLIOGRAFIA

a) Wang-Wei pintor.

- Cahill, James. *La Peinture Chinoise*. Ginebra, 1960.
 Courtois, Michel. *Pintura China*. Madrid, 1969.
 Chiang Yee. *Chinese Calligraphy*. Londres, 1954.
 Diez, Ernst. *Shan Shui: Die Chinesische Landschaftsmalerei*. Viena, 1943.
 Grousset, René, *L'Art de l'Extrême Orient. Paysages-Fleurs-Animaux*. París, 1950.
 Grousset, René. *La Chine et son Art*. París, 1951.
Histoire de l'Art (Enciclopédie de la Pleiade, vol. I). París, 1961.

- Houghton-Brodrick, A. *La Pintura china*. Méjico, 1954.
- Keim, Jean A. *Chinese Art, from the beginning to the Tang Dynasty*. Londres, 1961.
- Lin Yu-tang. *Teoría china del arte*. Buenos Aires, 1968.
- Paléologue, M. *Arte Chino*. Méjico, 1944.
- Paul-David, Madeleine. *Arts et Styles de la Chine*. Paris, 1951.
- Petrucci, Raphaël. *Les Peintres Chinois*. Paris, s. f.
- Roger Riviere, Jean. *El arte de la China (Summa Artis, vol. XX)*. Madrid, 1966.
- Schafer, Edward H. *La China Antigua*. Amsterdam, 1968.
- Siren, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting*. Nueva York, 1963.
- Speiser, Werner. *Arts de la Chine: Peinture, Calligraphie, Estampes,, Estampes*. Fribourg, 1964.
- Sullivan, Michael. *Arte chino y japonés*. Nueva York, 1969.
- Sullivan, Michael. *Introduction à l'Art Chinois*. Paris 1968.
- Swann, Peter C. *La Peinture Chinoise*. Paris, 1966.
- Waley, Arthur. *An Introduction to the Study of Chinese Painting*. Londres, 1958.

b) *Wang-Wei poeta.*

- Birch, Cyril. *Anthology of Chinese Literature*. Bungay, s. f.
- Giles, Herbert A. *A History of Chinese Literature*. Nueva York, s. f.
- Juan, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*. Madrid, 1962.
- Kaltenmark-Ghéquier, Odile. *La Littérature Chinoise*. Paris, 1948.
- Margouliès, G. *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*. Paris, 1948.
- Marin, Juan. *El Alma de China*. Buenos Aires, 1944.
- Poesía China* (Selección de M. T. León y R. Alberti). Buenos Aires, 1960.
- Poems of the Late Tang*. Hardmonsworth, 1968.
- Toussaint, Franz. *La Flûte de Jade: Poesies chinoises*. Paris, 1922.
- The Penguin Book of Chinese Verse*. Hardmonsworth, 1970.
- Waley, Arthur. *Chinese Poems*. Londres, 1961.
- Yuan-Chun, Feng. *A short History of classical Chinese Literature*. Pekin, 1959.