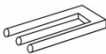


2

EL LIBRO DE LAS ROCAS
MAI-MAI SZE



traducción: cecilia garza y fernando delmar

The Way of Chinese Painting, Vintage Books, New York, 1956

(circa) / facultad de artes uaem

colección: *infra-mince*

2017



Lo infra-mince sería así el punto cualitativo en el que lo mismo se transforma en su contrario, sin que podamos decidir exactamente qué es todavía lo mismo

Marcel Duchamp

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN DE 1679ⁱ

En la actualidad, la gente disfruta al mirar las pinturas de paisaje tanto como al observar el paisaje mismo. Páneles de pantallas ofrecen incontables vistas, rollos de papel y álbumes despliegan frente a nosotros una variedad de escenas: colinas distantes, planicies, picos montañosos verdiazules y riachuelos que susurran. En un momento un paisaje puede aparecer sobrecargado de neblina y nubes, y en otro la vista emerge limpia y clara. Uno puede encontrarse junto a un manantial de agua pura que fluye. Nos alistamos para iniciar un paseo sobre las colinas y barrancas, libre para vagabundear sin necesidad de encerarse las sandalias o tomar una vara de bambú.

Sin embargo, una cosa es mirar agradables cuadros pintados por otra gente, y un asunto completamente distinto, pintar dichos cuadros. Al apreciar los trabajos de otros uno es esencialmente un espectador que recibe impresiones; mientras que al pintar imágenes, la concepción se origina desde los recovecos más profundos del corazón. Ésta es la significativa diferencia que existe en el acercamiento a la pintura de paisaje.

Toda mi vida he amado la pintura de paisaje, pero ha sido el placer de mirar el trabajo de otra gente ya que yo mismo no puedo pintar. En el pasado, cuando viajaba, frecuentemente conocía pintores, hombres que habían seguido las huellas de Mochieh y Ch'ang-k'angⁱⁱ, que amablemente me dejaron discutir con ellos el *Tao* en la pintura. Sin embargo, cuando comenzaba a hacer preguntas, ellos fruncían las cejas y declaraban: “Es fácil apreciar la idea del *Tao*, pero es otro asunto completamente darle forma.”

He estado enfermo durante los último dos años, imposibilitado para viajar, confinado a estar sentado o recostado en mi cuarto, alejado de todas las actividades. Afortunadamente, tengo pinturas

y puedo desarrollar paisajes completos sobre mi mesa. Ellos están aquí, frente a mí, incluso mientras como o duermo. Disfruto esta clase de divagaciones mientras descanso. Incluso, me ha provocado escribir en uno de estos rollos: “Muchas ciudades amuralladas bajo mi techo, muchos paisajes frente a mis ojos.” En mi soledad he lamentado no tener el conocimiento ni la habilidad para escribir sobre esta rama de las Siete Manifestaciones.

Este pensamiento estaba en mi mente un día mientras hablaba con mi yerno, Yin-poⁱⁱⁱ y le dije: “La pintura es un arte antiguo, ¿cómo es que hay tratados excelentes sobre la pintura de figuras, aves, animales, flores y plantas, y sin embargo, la categoría más importante, el paisaje, parece haber sido omitida? ¿Supones que la mayoría de nosotros sólo somos capaces de disfrutar mirar la pintura de paisaje?, esto es, ¿qué aunque entendamos la idea del *Tao* en la pintura, es realmente imposible para nosotros ser más definidos al respecto? ¿Supones que es verdad que los pintores de paisaje a través de los siglos han guardado a propósito este secreto entre ellos mismos?”

En eso, Yin-po sacó un álbum, nos lo enseñó y dijo: “Esto, ha estado en nuestra familia por muchas generaciones”. Cuando vi el álbum, se despertó mi curiosidad. Al examinarlo cuidadosamente encontré que contenía numerosos ejemplos de los métodos de grandes maestros de varias escuelas de pintura (de paisaje). Particularmente noté los comentarios y su bello estilo caligráfico ya que parecían tener el toque de Ch’ang-heng,^{iv} de nuestra familia. Al final del álbum había dos sellos con la inscripción “Colección de la Familia Li” y “Liu-fang”, lo que confirmaba mi impresión de que el álbum había sido compilado por Ch’ang-heng.

Como el álbum era un récord de una colección privada, el material y la forma en que estaba organizado no eran adecuados para un manual de pintura. Sin embargo, en ese momento, Yin-po trajo

otro álbum y sonriente explicó: “Cuando yo vivía en el Jardín de la Semilla de Mostaza en Nanking, comisioné a Wang Anchieh para reacomodar, ampliar y volver a editar todo el trabajo, una ardua tarea. Finalmente, después de tres años, él completó el trabajo.” Ansiosamente, tomé el álbum y lo examiné. No pude evitar aplaudir toda y cada una de sus partes, deteniéndome aquí y allá para suspirar con admiración. El plan del libro incluía las cuarenta y tres páginas originales, a las que se les habían añadido instrucciones detalladas de la pintura de árboles y ramas, incluyendo métodos de punteado de hojas y de dibujo de sierras montañosas, picos, ríos y cascadas, así como bancos, laderas, rocas, puentes, caminos, palacios, casas, botes y carruajes. Wang An-chieh, en su tiempo libre, había copiado el trabajo completo agrandándolo y reordenándolo a un total de ciento treinta y tres páginas. Incluyó ejemplos de estilos de muchos de los maestros y de todas las escuelas importantes de pintura. Además, para ayudar al principiante, añadió cuarenta páginas de texto sobre técnicas de pincelada y el manejo de tonos de tinta, composición y perspectiva. Siguiendo las instrucciones de este libro, uno podría eventualmente pintar un cuadro de lo que hasta ese momento había estado encerrado en su imaginación: podría producir resultados, por así decirlo, con unos pocos giros de la muñeca. ¿No sería una lástima esconder este libro maravilloso del mundo? He estado más que ansioso de verlo publicado para que, generación tras generación de aquellos que aman mirar los paisajes también aprendan a apreciar la pintura de paisaje e incluso no sólo leer el manual, sino también tratar de pintar porque como dice el dicho: “Puedan diez mil millas estar ilustradas en un pie y pueda uno pasear en un paisaje mientras que de hecho se está en reposo y nunca tenga que recorrer ninguna distancia.”

DISCUSIÓN SOBRE LOS FUNDAMENTOS DE LA PINTURA

Escrito en el tercer día después del solsticio de verano en el ciclo de Chi Wei el décimo octavo año del reinado de K'ang Hsi (1679), por Li-weng (Pescador del Lago) Li Yu en Ts'eng Yuang en Wu-shan.

Lu Ch'ai^v dice:

De entre aquellos que estudian pintura, algunos se esfuerzan por un efecto elaborado y otros prefieren lo simple. Ni la complejidad en sí misma, ni la simplicidad son suficientes. Algunos aspiran a ser hábiles, otros a ser laboriosamente cuidadosos. Ni la destreza, ni la escrupulosidad son suficientes. Algunos dan gran valor al método; otros se enorgullecen de obviar el método. Estar sin método es deplorable, pero es peor depender completamente del método.

Primero debes aprender a observar las reglas fielmente; después, modifícalas de acuerdo a tu inteligencia y capacidad. La finalidad de todo método es que parezca que no tienes método.

Entre los maestros, era un asunto distinto: Ku K'ai-chih rociaba y salpicaba sus colores y la hierba y las flores parecían crecer con el movimiento de su mano. Han Kan, cuya pintura *El caballo amarillo* fue única, acostumbraba meditar antes de pintar, y su pincel estaba inspirado. Por lo tanto, en una etapa posterior uno puede escoger ya sea proceder metódicamente, o pintar aparentemente sin método.

Primero, sin embargo, debes trabajar duro. Entierra el pincel una y otra vez en la tinta y muele la piedra de tinta hasta hacer polvo. Tómate diez días para pintar un arroyo y cinco para pintar una roca. Eventualmente podrás intentar pintar el paisaje de Chailing. A Li Sus-hsun le tomó meses pintarlo; Wo Tao-tzu lo hizo en una

tarde. Por lo tanto, en una etapa posterior, uno puede proceder lenta y cuidadosamente, o puede apoyarse en la destreza.

Pero sobre todo, aprende a conservar en tus pensamientos los Cinco Picos. No te concentres en la totalidad del buey.^{vi} Estudia diez mil volúmenes y camina diez mil millas. Salva los estándares puestos por Tung Yuan y Chu-jan y llega directamente a las mansiones de Ku K'ai-chih y Cheng Fa-shih. Sigue la pintura de Ni Yun-lin en el estilo de Wang Wei: cuando él pintaba, las montañas se elevaban altas sobre el suelo y los manantiales fluían, las aguas corrían claras y los bosques se expandían vastos y solitarios. Sé como Kuo Chu-ung-shu, quien, con un brochazo, liberaba una cometa en un hilo de cien pies; pintaba con la misma facilidad lo grande y lo pequeño como torres y edificios de muchos pisos, como el pelo de un buey o el hilo de un gusano de seda. Por lo tanto, en una etapa posterior, un efecto elaborado es aceptable y uno simple es igualmente aceptable.

Si lo que quieres es liberarte del método, aprende método. Si buscas la facilidad, trabaja duro. Si buscas la simplicidad, perfecciona la complejidad.

Finalmente, existen los Seis Cánones, los Seis Esenciales, las Seis Cualidades, las Tres Faltas, y las Doce Cosas que Evitar. ¿Cómo podría uno no tomarlos en cuenta?

LOS SEIS CÁNONES

En el período Ch'i del Sur (479-501) Hsieh Ho dijo:

La circulación del *Ch'i* (Aliento, Espíritu, Fuerza Vital del Cielo) produce el movimiento de la vida.

El pincel crea estructura.

De acuerdo al objeto, dibuja su forma.

De acuerdo a la naturaleza del objeto, aplica el color.

Organiza la composición con los elementos en sus lugares apropiados.

Al copiar, busca transmitir la esencia de los métodos de los maestros.

(Lu Ch'ai, citando una escuela de pensamiento, añade: Todo, excepto el Primer Canon, puede ser aprendido y practicado al punto de verdadero logro. Pero la habilidad de hacer manifiestos aspectos del *Ch'i*, el Espíritu, uno debe nacer con ese don.)

LOS SEIS ESENCIALES Y LAS SEIS CUALIDADES

En el período Sung, Liu Tao-ch'un dijo:

Primer Esencial: La acción del *Ch'i* y una pincelada poderosa van juntos.

Segundo Esencial: El diseño básico debe estar de acuerdo a la tradición.

Tercer Esencial: La originalidad no debe ignorar el *li* (los principios o la esencia) de las cosas.

Cuarto Esencial: El color (si se utiliza) debe enriquecer.

Quinto Esencial: El pincel debe ser manejado con *tzu jan* (espontaneidad).

Sexto Esencial: Aprende de los maestros pero evita sus fallas.

Primera Cualidad: Mostrar el poder de la pincelada con un buen control de la técnica.

Segunda Cualidad: Poseer simplicidad básica con refinamiento del verdadero talento.

Tercera Cualidad: Poseer la delicadeza de la destreza con el vigor de la ejecución.

Cuarta Cualidad: Exhibir originalidad incluso al punto de excentricidad sin violar el *li* de las cosas.

Quinta Cualidad: Habiendo dejado la seda o el papel intacto para

representar espacio, ser capaz, a pesar de esto, de transmitir matices de tono.

Sexta Cualidad: Dentro de lo plano de la pintura, lograr profundidad y espacio.

LAS TRES FALTAS

En el periodo Sung, Kuo Jo-hsu dijo:

Las Tres Faltas están todas conectadas con el manejo del pincel.

La primera se describe como “acartonado” y se refiere a la rigidez de una muñeca débil y a la lentitud del pincel. Las formas de los objetos resultan planas, delgadas y carentes de solidez.

La segunda se describe como “partido” y se refiere al movimiento entrecortado del pincel causado por titubeos. El corazón y la mano no están acordes. Al dibujar, el pincel es incómodo.

La tercera se describe como “anudado” refiriéndose al efecto anudado que se produce cuando el pincel parece estar atado o de alguna manera impedido de moverse libremente y carece de flexibilidad.

LAS DOCE COSAS QUÉ EVITAR

En el periodo Yuan, Jao Tzu-jan dijo:

La primer cosa que se debe evitar es una composición amontonada, mal arreglada.

La segunda, lejos y cerca no distinguidos claramente.

La tercera, montañas sin *Ch'i*, el pulso de la vida.

La cuarta, agua sin indicación de su fuente.

La quinta, escenas carentes de lugares inaccesibles por naturaleza.

La sexta, caminos sin indicación de principio o fin.

La séptima, piedras y rocas de una cara.

La octava, árboles con menos de cuatro ramas principales.

La novena, figuras distorsionadas antinaturalmente.

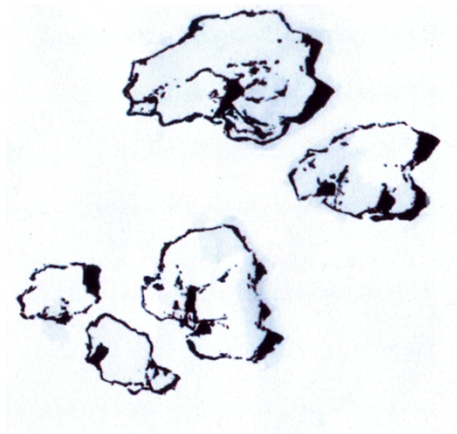
La décima, edificios y pabellones colocados de manera inapropiada.

La onceava, efectos atmosféricos de neblina o claridad no tomados en cuenta.

La doceava, color aplicado sin método.

EL LIBRO DE LAS ROCAS

ESTABLECIENDO LAS TRES CARAS DE UNA ROCA^{vii}



Al valorar a la gente, su cualidad de espíritu (*ch'i*) es tan fundamental como la manera en que están han sido instruidos; lo mismo sucede con las rocas, las cuales son el marco de los cielos y de la tierra y que tienen *ch'i*. Esa es la razón por la cual algunas veces a las rocas se les llama “raíces de las nubes”. Rocas sin *ch'i* son rocas muertas, como los huesos sin el mismo espíritu vivificante; son huesos secos y desnudos. ¿Cómo podría una persona cultivada pintar una roca sin vida?

Ciertamente, uno nunca debería pintar rocas sin *ch'i*. Para representar rocas con *ch'i*, uno debe buscar más allá de lo material, en lo intangible. Nada es más difícil. Si la forma de una roca no es clara en el corazón (mente) de uno, y desde ahí, hasta la punta

de los dedos, la pintura nunca puede estar completamente realizada. Sin embargo, por fin he aprendido que esto no es tan difícil de lograr.

Las tres caras o aspectos de una roca han de ser encontrados en las profundidades de sus huecos y en la altura de sus proyecciones. Asimismo debe encontrarse en la representación de la luz y de la sombra (*ying* y *yang*), su ubicación, y a la altura, profundidad y volumen.

Existen las siguientes formaciones distintas de rocas: *fan t'ou* (cabeza de alumbre), *ling mien* (remate de castaña de agua), *fu tu* (medio cubierta con tierra), y *tai ch'uan* (fuente de manantial). Aunque uno debe conocer los tipos de rocas, es solamente a través del conocimiento completo de su estructura que el *ch'i* emergerá naturalmente conforme las formas son dibujadas.

No hay muchos métodos secretos en la pintura de rocas. Si puedo resumirlo en una frase: las rocas deben estar vivas.

Yo (Lu Ch'ai) dije que lo principal al pintar rocas era que éstas deberían estar vivas. Incluso antes de que uno indique las tres caras de las rocas, el primer bosquejo debe estar vivo con *ch'i*. Cada pincelada debe moverse y girar con saltos abruptos (*tun*),^{viii} sinuosa como dragón.

Primero, con tinta clara, ubica y delinea las rocas. Después usa tonos más oscuros para acentuar el delineado. Si un lado ya está suficientemente oscuro, el otro debe estar ligeramente más claro en tono para hacer la distinción entre luz y sombra, y frente y fondo.

Ya sea que uno esté pintando mil, o diez mil rocas, este paso de empezar la composición es básico. Hay sin embargo, varias ma-

neras de componer una roca pequeña entre rocas grandes o una grande entre pequeñas.

Una vez que el delineado ha sido hecho, las pinceladas para el modelado (*ts'un*) deben seguir. Los métodos de pincelada varían entre las diferentes escuelas y el acomodo de las rocas determina sus formaciones.

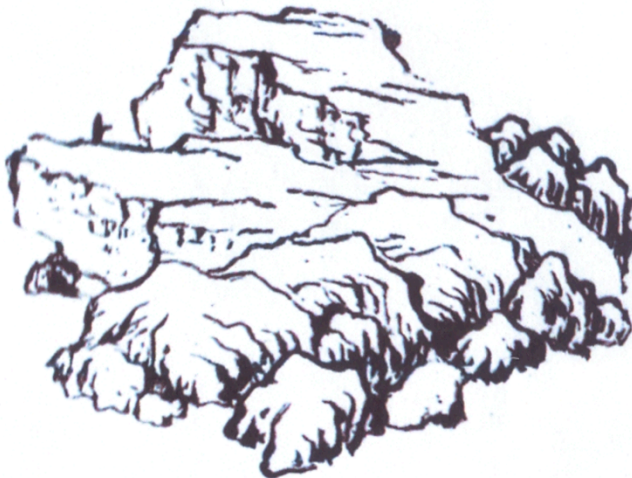
Aunque hay muchas variaciones en los métodos incluso de una sola escuela, y en la manera en la cual las rocas se pintan sobre las montañas o a la orilla del agua en una pintura, en general sólo hay una o dos formas básicas de pintar rocas.

Entre los estilos de las diversas escuelas, se debe mencionar el estilo Mi de pintar montañas. (Mi Fei y su hijo) no delineaban sino que utilizaban un método de punteado con tinta en el cual las pinceladas daban la forma de halos. Este método creaba forma no a través del delineado, sino que se iba construyendo por golpecitos del pincel, capa por capa. Los resultados tenían una dignidad maravillosa.

Los árboles tienen una forma en la que se intersectan las líneas, las rocas, otra. En los árboles es la ramificación de las ramas, en las rocas, son las marcas de sus venas. Rocas grandes y pequeñas se mezclan e interrelacionan como las piezas en un tablero de ajedrez. Las rocas pequeñas cerca del agua son como niños que estiran sus brazos alrededor de su madre roca. En una montaña es la roca grande, la mayor, la que parece alcanzar y reunir a los niños hacia ella. Hay parentesco entre las rocas.^{ix}

Wang Ssu-shan (del periodo Yuan) dijo: “Al pintar rocas, es mejor empezar utilizando tinta ligera, de tal forma que sea posible corregir y hacer cambios, luego, paso a paso, ir aplicando tonos más oscuros.” Añadió: “Al pintar rocas, usa amarillo ratán hábilmente incorporado a la tinta. El color tendrá una frescura natural.

Sin embargo, no uses demasiado o el pincel estará sobrecargado. Es bueno también ocasionalmente utilizar un toque de azul caracol mezclado con tinta.



Al pintar rocas, Huang Kung-wang y Ni Yun-lin frecuentemente las colocaban sobre laderas de tierra. Las escenas se veían como lugares donde uno podría sentarse o dormir. Debe haber este tipo de claros en los paisajes, a la orilla del agua o bajo los bambús, donde a los ermitaños les podría gustar pasar el tiempo. Una pintura no debe describir únicamente picos montañosos o desiertos de rocas que no podrían despertar otra cosa que miedo en el corazón de las personas.

Al pintar rocas, Yun-lin copiaba el estilo de Kuan T'ung, aunque T'ung utilizaba el pincel vertical en la forma llamada *cheng feng* (vertical y en punta), mientras que Ni más frecuentemente utilizaba el pincel oblicuamente, en la forma llamada *ts'e pi* (pincel de

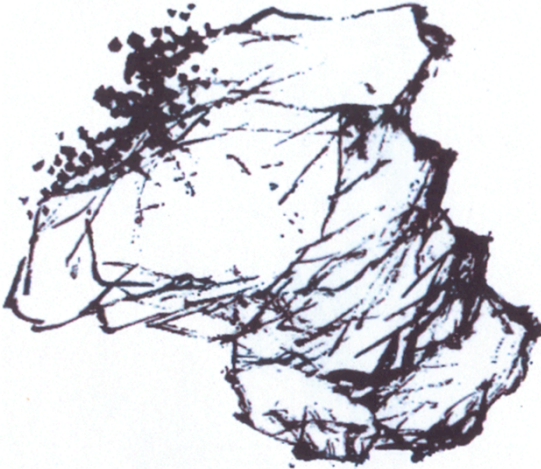
lado). Los resultados eran más frescos y ofrecían una mayor variedad. Como dice el dicho: “Aprende de los maestros pero evita sus limitaciones.”



En este ejemplo, las pinceladas para modelar se llaman *p'i ma ts'un* (fibras de cáñamo extendidas). Tung Yuan, Chu-jan, Chao Meng-fu, Huang Kung-wang y Wuyash Chen, todos, pintaron en este estilo. Al centro (de este ejemplo) se haya una roca levantada como el pico de un halcón. A esto se le llama *shih chun* (roca nariz). Particularmente a Huangli Kung-wang le gustaba pintar esta forma.



(Arriba) un ejemplo de *chieh so ts'un* (pinceladas como cuerda deshilachada), utilizadas por Fan K'uan. (Abajo) *ta fu p'i ts'un* (pinceladas como grandes cortes de hacha) tal como Ma Yuan y Hsia Kuei utilizaban frecuentemente.



(Arriba) un ejemplo de pincelada llamada *luan ch'ai ts'un* (como matorrales en desorden) y *luan ma ts'un* (como fibras de cáñamo en desorden), una combinación frecuentemente utilizada por pintores del periodo Yuan. (Abajo) un ejemplo de *hsiao fu pi ts'un* (pinceladas como pequeños cortes de hacha).



(Este es) un ejemplo de *ho yeh ts'un* (pinceladas como las venas de una hoja de loto), una modificación del estilo de pintar rocas de Wang Wei. Aquí, el principio de estructura básica (*ku fa*) es supremo. Si se utilizara color, aplicar azul y verde.



Ejemplo de *che tai ts'un* (pinceladas como bandas de hierro), frecuentemente utilizadas por Ni Yun-lin.

MÉTODO PARA EMPEZAR A PINTAR MONTAÑAS

Primero, establece el contorno llamado *lun k'uo* (rueda de llanta de carreta); después de esto vienen las pinceladas utilizadas para el modelado (*ts'un*). Actualmente los pintores se inclinan por empezar aquí y allá la pintura y, para construir una montaña agregan un poquito primero en un lugar y luego en otro. Esta es la forma equivocada de empezar. Los antiguos trabajaban en largos rollos y dividían el espacio en tres o cuatro partes principales. Así es como se las arreglaron para lograr lo que lograron. Aunque sus pinturas contenían muchos detalles y con frecuencia diferentes tipos de pinceladas, lo importante era su conocimiento de la estructura y la integración (*shih*) de la composición completa.





Los pintores Yuan declaran que los tres maestros más cercanos a sus corazones fueron los dos Mi's y Kao K'o-kung.

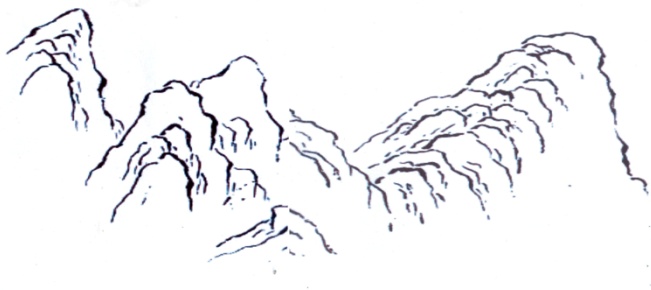
Los antiguos hablaban del principio *yu pi yu mo* (tener pincel, tener tinta). La gente no sabe mucho acerca de los dos términos “pincel” y “tinta”. Pero, ¿cómo puede haber pintura sin pincel y tinta? Cuando hay contorno, pero no la pincelada para modelar, esto es *wu pi* (no tener pincel); cuando hay conocimiento de las pinceladas para modelar pero no hay indicación de tonos claros y oscuros o de volumen y profundidad, esto es *wu mo* (no tener tinta). Los tonos que indican volumen y profundidad no sólo se encuentran en las pinceladas para modelar; deben estar presentes desde el dibujo del contorno. Como al construir una casa, las vigas deben de estar en su lugar antes de poder poner las viguetas; y cuando las vigas están colocadas, incluso Kung Shu (el dios de los carpinteros) no podría cambiar la estructura básica acomodando las viguetas.

Este ejemplo muestra el método llamado *chang kai* (abarcando la cadena montañosa), en el cual el contorno envuelve todos los picos en un solo pico compuesto que corona todo. Al agregar los trazos *mo le* (venas y arterias) se conectan y equilibran los picos hacia la izquierda y hacia la derecha. Ya sea que uno dibuje mil o diez mil picos más, todos se basan en este método.

ESTABLECIENDO EL CONTORNO Y ENTRELAZANDO LAS PINCELADAS

En los seres humano, antes de que se formen los cien huesos del cuerpo, la nariz empieza a tomar forma. En el dibujo de montañas los primeros trazos delinear el pico central (*pi chun*, en forma de pico de halcón) en la cara de la montaña.

Al considerar el cuerpo de la montaña y colocar la cabeza de la misma, la pincelada que abarca la cadena montañosa (*chang kai*) marca la parte superior del cráneo de la montaña.

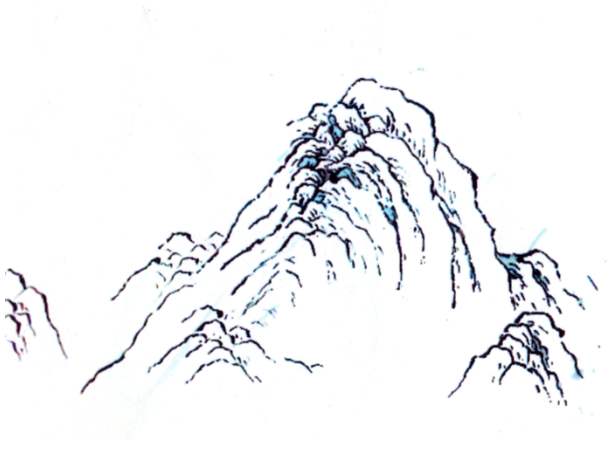


Esta es la forma dominante, pero su *ch'i* se encuentra en la pincelada que es como venas (*mo le*). Otros aspectos de la pintura, ya sea un árbol o una piedra, rinden homenaje a la cima. La relación es como aquélla entre el emperador y sus ministros. Así, cuando Kuo Hsi pintaba montañas, hacía la principal elevada, fuerte, heroica y con un aire de pureza espiritual. Este contorno que abarca todo es esencial y, más que eso, tiene soporte abajo, al frente y atrás.

(El ejemplo muestra) la cara de la montaña con el contorno de los picos en pinceladas que son como venas.

OTORGANDO EL ASPECTO CEREMONIAL DE LAS MONTAÑAS

Wang Wei dijo: “Para pintar montañas, uno debe primero conocer sus formas espirituales^x y así ser capaz de distinguir entre los elementos puros e impuros. Entonces puede uno determinar las diversas actitudes de los picos y seleccionar la posición del anfitrión y sus invitados. Cuando hay demasiados picos el efecto será confuso; demasiado pocos, carecerá de interés.



Entre las montañas hay picos que son altos y otros que son bajos. En un pico alto las venas están en la base y las extremidades están extendidas; la base es gruesa y fuerte, circundada por numerosos picos de cimas redondeadas. Esta es la apariencia de un pico alto, y ciertamente debe ser así, de otra manera estaría aislado y abandonado. En un pico bajo las venas están en la parte de arriba y la cima es plana, dando la impresión de que en la punta y la cima se están tocando; la base es ancha, firmemente plantada en la tierra, de forma tal que es imposible de medir. Esta es la apariencia de

un pico bajo, y ciertamente debe ser así, de otra manera resultaría delgado y débil.

Para dejar claro el uso del *lun k'uo* (ruedas de llanta de carreta) y los contornos *mo le* (venas), los trazos de pincel para modelar (*ts'un*) no están indicados aquí. Hay muchos tipos de estas pinceladas.

Los dos ejemplos anteriores muestran el agrupamiento de picos invitados para crear la atmósfera de una cadena montañosa. Aquí tenemos el ejemplo de un pico principal que constituye toda la montaña, mostrando también otro aspecto de la relación anfitrión invitado entre los picos. Mientras el pico principal eleva su cabeza y estira sus brazos, todas las formas están incluidas y unidas en él. No hay necesidad de escenarios superfluos. En lo que respecta a la pintura, el efecto será masivo. La intención principal ha sido pintar claramente y sin embellecimientos decorativos.

Compare este ejemplo con el anterior en el cual la montaña es como un gran emperador que preside en su sala de audiencias, con sus ministros listos a su alrededor. En esta imagen la montaña es como un emperador que está solo por un momento en su palacio, sumido en silenciosos pensamientos. Wang Wei frecuentemente pintaba una montaña como ésta.



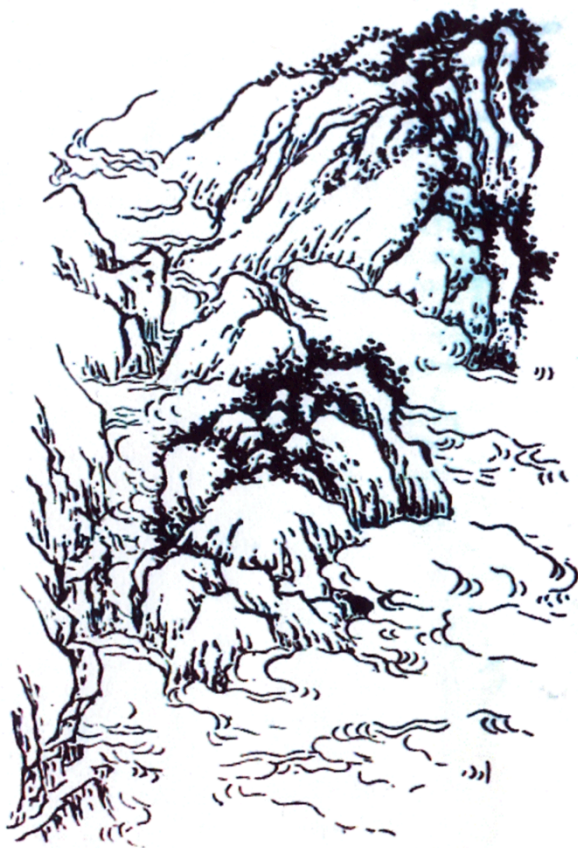
20

COMENTARIOS SOBRE LOS TRES TIPOS DE PERSPECTIVA EN LAS MONTAÑAS

Las montañas tienen tres tipos de perspectiva: mirar un pico desde su base hacia la punta es llamado *kao yuan* (distancia alta o perspectiva en alto); mirar desde una montaña en primer plano hacia las montañas del fondo de la pintura es llamado *shen yuan* (distancia profunda o perspectiva en profundidad); y mirar desde un lugar en primer plano hacia la distancia a través de un paisaje plano es llamado *p'ing yuan* (distancia al nivel o perspectiva al nivel).

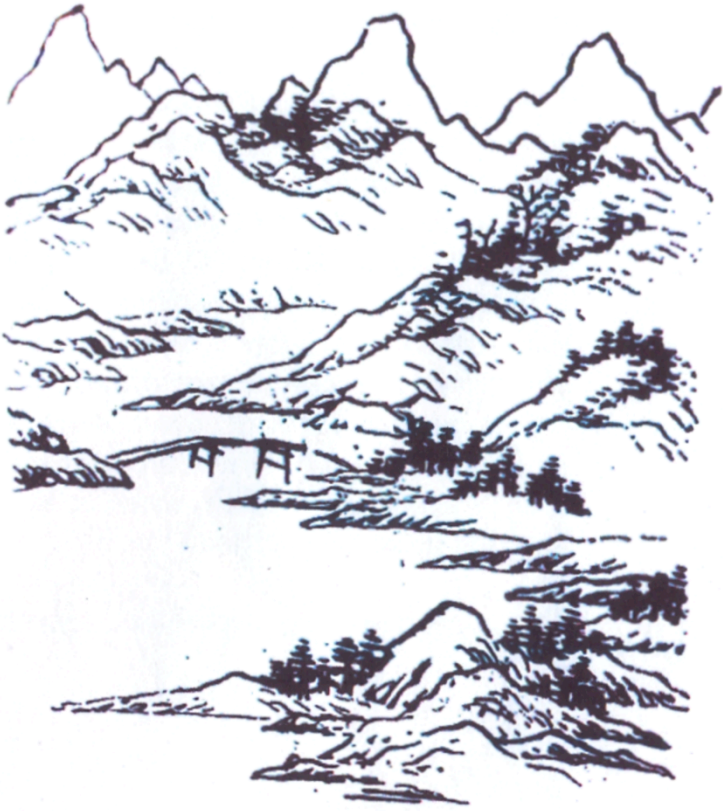
Una pintura de una montaña con perspectiva en alto presenta una vista empinada; con perspectiva en profundidad se da un efecto de repetición de planos; y con perspectiva al nivel el efecto es el de un paisaje plano que se extiende en la vastedad de la distancia. Si la montaña es masiva (profunda) pero está dibujada sin perspectiva, parecerá plana; si se extiende horizontalmente pero se dibuja sin perspectiva, parecerá que está demasiado cerca; si es alta pero está dibujada sin perspectiva, parecerá baja. Cuando estas faltas se cometen en una pintura de paisaje, son como personajes vulgares y superficiales, o como asistentes y sirvientes (que son crudos e insensibles). Cuando los ermitaños en estas pinturas ven tales cosas, es suficiente para hacerlos abandonar sus familias, dejar sus chozas, y, tapándose la nariz, ¡correr tan aprisa como les sea posible!

Este es un ejemplo de *kao yuan* (perspectiva en alto).



Cuando las montañas se dibujan con perspectiva y uno desea acentuar su aspecto elevado, pueden hacerse de manera tal que parezcan más altas y grandiosas al dibujarles manantiales y cascadas; pueden dibujarse patos salvajes volando alrededor de la base de montañas de mil *hsin*^{xi} y pueden colocarse cabañas en tres diferentes niveles de la montaña. Si esto no transmite perspectiva de altura, ¿qué lo haría? Cuando las montañas se dibujan con perspectiva y uno desea enfatizar, su profundidad, las nubes ayudarán a este efecto, también Yu Nu (La Dama de Jade, la luna) velada por la neblina y brillantes estrellas aprisionadas en la cima de las montañas. Si esto no transmite perspectiva de profundidad, ¿qué lo haría? Cuando las montañas se dibujan con perspectiva y uno desea enfatizar su rango y extensión, pueden hacerse de forma que se extiendan de una manera incluso más expansiva con la sugerencia de neblinas; flores y sus compañeras, las grullas, pueden dibujarse sobre montículos o crestas y Yu Kung^{xii} descansando en el valle. Si esto no transmite perspectiva de nivel, ¿qué lo haría?

Este es un ejemplo de *shen yuan*, (perspectiva de profundidad).



Un ejemplo de *p'ing yuan* (perspectiva al nivel).



Este es un ejemplo de pincelada para modelar llamada *chieh so ts'un* (trazos como cuerda deshilachada). Wang Meng utilizaba este tipo de trazo con el pincel. También lo combinaba con *p'i ma ts'un* (pincelada como fibras de cáñamo extendidas) y con *fan t'ou ts'un* (pincelada en la forma de grumos de alumbre). Muchos pintores han tratado de copiar este estilo pero realmente no entendieron el método y produjeron pinceladas que resultaban tiesas y angulosas



Pinceladas como fibras de cáñamo enredadas (*luan ma ts'un*). Utilizado de forma impropia, este método puede crear confusión, como un niño tratando de desenredar un manojo de fibras de cáñamo. ¿Se le puede llamar a este tipo de trazo método? ¡Definitivamente no! Al pescar, uno no debe dejar que la cuerda alrededor de la red se enrede; igualmente, al aprender los métodos de pincelada de los antiguos, uno debe saber no sólo cómo ponerlos juntos, sino también cómo separarlos. Incluso si los tipos de pincelada se mezclaran, uno debería de ser capaz de poner cierto orden en medio de la confusión.





El estilo *ho yeh ts'un* (trazos como hoja de loto) toma su nombre de la similitud de su forma con las venas de la hoja de loto. Tung Yuan con frecuencia utilizaba esta pincelada.

Cuando uno ha aprendido a dibujar el *mo le* (las venas) de un pico principal, el siguiente paso usualmente es reproducir el contorno de *lun k'uo* (rueda de llanta de carreta). Después de eso, es más bien una cuestión de cuál escuela se seguirá en cuanto a la técnica de pincel. Tung Yuan es un buen ejemplo de alguien que perfeccionó toda la variedad de distintas pinceladas; su técnica de pincel bien merece un serio estudio.

Cuando uno tiene cierta experiencia en el manejo del pincel, la variedad de estilos no parecerá tan difícil. Mientras se está aprendiendo, sin embargo, uno debe de ser cuidadoso de no adquirir malos hábitos de la mano y la muñeca. Los métodos de pinceladas que se enseñan aquí no pueden desarrollar malos hábitos en las pinceladas. ¿Cómo podría yo llevarte por mal camino (cuando he seleccionado ejemplos de reconocidos maestros)?

Los redondeados picos montañosos de Tung Yuan (como los que se muestran aquí) tienen una pureza y profundidad de concepción tan grande como la que se halla en los trabajos de los antiguos. Los críticos consideran sus pinturas en tinta comparables a las de Wang Wei, y aquéllas en color como las de Li Ssuhsun. Él usaba con frecuencia pinceladas como fibras de cáñamo extendidas, usando de hecho pocos trazos y el color bastante espeso.

Los Cuatro Grandes Maestros del periodo Sung^{xiii}, Huang Kung-wang y Ni Yun-lin, todos ellos, trabajaron de esta manera. Huang en sus años tardíos cambió su estilo y fundó su propia escuela, pero no fue más allá de este punto.



Ejemplo del estilo de Chu-jan de reproducir picos de montañas.



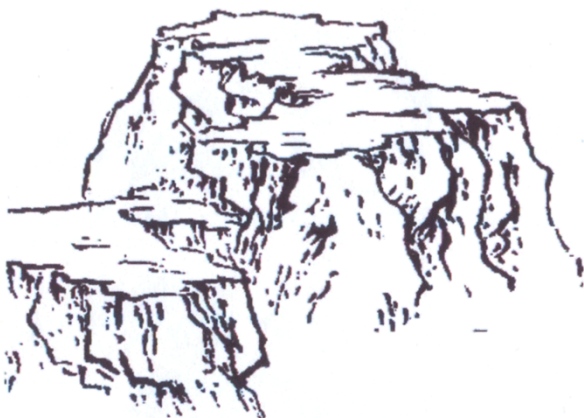
Ejemplo del estilo de Ching Hao de reproducir picos de montañas.



Ejemplo del estilo de Wang Wei de reproducir picos de montañas.



Ejemplo del estilo de Mi Fei de reproducir picos de montañas.



PINTANDO LADERAS Y MESETAS

Hay laderas y mesetas de rocas, de tierra y de ambas: rocas y tierra. Sus formas particulares dependen de dónde están ubicadas dentro de un cuadro. Deben de ser planas cuando están localizadas cerca de la cima de las montañas y expansivas en la base. Deben de ser firmes como un tazón volteado. La parte superior de algunas de estas formaciones es ancha, unida en línea recta a una ladera más baja y con el aspecto como de un hongo; existen otras que se pierden entre las nubes y cuyo aspecto es como el de la trompa de un elefante. Tienen una gran variedad de formas, pero las partes de la plataforma son siempre planas y sólidas.

Las pinceladas que indican los lados de las mesetas deben ser fuertes y firmemente unidas, ya que describen formas de tierra y rocas que han permanecido largamente en contra del viento y la nieve. Y estas formas deben tener un aire de naturalidad, nacido del Cielo. Deben de utilizarse trazos *p'i ma ts'un* (pinceladas como fibras de cáñamo extendidas) combinados con unos pocos trazos de corte de hacha (*fu pi ts'un*). Si se usara color, el verde mineral con un poco de rojo claro y toques de verde pasto deberían de usarse para las partes de la plataforma y siena para los lados. Si el siena es utilizado en la cara de la ladera debe mezclarse con un poco de amarillo rattan, resultando en un amarillo ocre. En los lados se debe aplicar siena o bien utilizarlo sólo para acentuar los contornos.



PINTANDO CASCADAS

Las rocas forman la estructura ósea de las montañas y las cascadas forman la estructura de las rocas. Algunos dicen que el agua es por naturaleza débil, así es que, ¿cómo puede ser descrita como lo que forma la estructura? Yo digo: mira cómo el agua golpea la montaña y la perfora las rocas; tiene una fuerza sobrenatural, nada es más fuerte. Es por esta razón que el Maestro Chiao Kung dijo que el agua es estructural. Más aún, ¿no es el agua, ya sea goteando, fluyendo, rociada, haciendo espuma, salpicando, o en ríos u océanos, la misma sangre y médula del Cielo y de la Tierra? La sangre nutre al embrión y la médula nutre los huesos. Huesos sin médula son huesos muertos. Tales huesos son como tierra seca y no pueden ya más ser llamados huesos. Las montañas son huesos ya que el agua los ha formado, y por esta razón los antiguos prestaron cuidadosa atención al pintar cascadas. El ejemplo está tomado de un trabajo de Huang Kung-wang en el que toda la cascada se muestra cayendo por un escarpado cañón en la montaña.

NOTAS

ⁱ Parte I del *Manual*. Junto con las Partes II y III, el trabajo completo apareció en 1701. Este prólogo es típico de tales aclaraciones por un intelectual de los tiempos Ch'ing expresando sentimientos convencionales que imitan a los críticos Ming. Es, sin embargo, un afable promotor del *Manual*. De mayor valor actualmente, el prefacio describe las circunstancias que hicieron que este trabajo existiera, le dio su título y su formato original; Li Yu también confirma que Wang Kai, *tzu* Anchieh, fue el autor y el ilustrador de la Parte I y no el mismo Li Yu a quien muchas veces se le ha atribuido. El trabajo realizado por los hermanos de Wang y por otros en las Partes II y III se explica en el prefacio a este estudio.

ⁱⁱ Los dos grandes maestros, Wang Wei (c.698-759) y Ku K'ai-chih (c.344-406).

ⁱⁱⁱ Shen Hsin-yu, editor del *Manual*.

^{iv} Li Liu-fang (1575-1629)

^v Seudónimo utilizado en el *Manual* por el autor-compiler del mismo, Wang Kai. Los nombres de los maestros y críticos mencionados en este primer "libro" y a través de todo el *Manual*, representan la afirmación y transmisión de la tradición; en el original frecuentemente aparece sólo un apellido, o uno de los varios nombres usados por un pintor y en ocasiones, sólo parte de uno de estos nombres. En esta traducción, en aras de la claridad y facilidad en la lectura, se utiliza el nombre completo con el cual un maestro es generalmente conocido en la actualidad. Otros nombres adoptados por varios pintores se dan en el Índice, con fechas o periodos.

^{vi} El enfoque de lo que se debe lograr es nada menos que lo que simbolizan las Cinco Montañas Sagradas, que marcan la armonía del universo y, por analogía, microcósmicamente, la armonía externa e interna del hombre. El cuento del buey, de la obra taoísta, *Chuang Tzu*, se refiere al cocinero del Príncipe Hui, cuya habilidad como carnicero alcanzó el nivel de arte; esto es, el trabajo de la

mente más que el del ojo. Para estos dos puntos, relacionados principalmente con el cultivo de los recursos internos, se añaden exhortaciones para adquirir conocimiento y técnica, y para observar las formas de la naturaleza dirigidas al enriquecimiento del espíritu.

^{vii} Así como sucede con las cuatro ramas principales de un árbol, el principio de distinguir las tres caras de una roca contiene la esencia del *tao* de la pintura. Darle la solidez y el volumen a una roca, el aspecto escultural, se logra dibujando o “escribiendo la forma” con el pincel, un arte esencialmente de línea. Las formaciones de las rocas son observadas con gran profundidad, pero la preocupación principal es transmitir la cualidad viva del *ch'i* en ellas. A los aspectos técnicos y estéticos se les otorga una dimensión extra de significado por el simbolismo de las Tres Caras de la Roca: la roca o la montaña como el Uno, *Tao*, que se expresa a través del Tres de acuerdo con la temprana teoría cosmogónica según la cual el Uno se convierte en Dos, el Dos en Tres y del Tres, la multiplicidad de las cosas surge (*Tao Te Ching* Ch. 42, y *I Ching*, Apéndice III).

^{viii} *Tun* (peso; hacer un alto, estampar). Aquí describe el movimiento del pincel mientras hace pausa, hace presión, torna, produciendo la angularidad y el volumen de las formas de las rocas.

^{ix} La analogía de parentesco implica la relación de afinidad y un ideal de armonía en toda la naturaleza, ilustrando también el subyacente ritual y la actitud reverente. Los agrupamientos de rocas cerca del agua y sobre una montaña sugieren también la idea de *Yin* (principio femenino y de agua) y *Yang* (principio masculino y de montaña).

^x *Ch'i hsiang*, “las formas o símbolos de su *ch'i*,” distinto del *ch'i ku* (*ch'i* de hueso, el *ch'i* estructural), y distinto también del *ch'i shih* (estilo basado en el *ch'i*), el aire de verdadera cultura, el resultado de poseer y cultivar el *ch'i* de uno mismo.

^{xi} Un *hsin* equivale alrededor de 9 ½ pies

^{xii} Un gigante legendario del valle del Monte Pei

^{xiii} Ching Hao, Kuan T'ung, Tung Yuan y Chu-jan con frecuencia se mencionan en los récords de este *Manual*, acorde con los

críticos Ming y Ch'ing. Sin embargo, los maestros Sung fueron tan numerosos, que sería difícil escoger los cuatro más sobresalientes.