

*La estética china desde una perspectiva intercultural**

KARL-HEINZ POHL**

Universidad de Trier (Alemania)

La huella de la modernidad occidental sobre el mundo puede observarse en las esquinas más remotas del globo. El hecho de si estos cambios son una bendición o una maldición para la empresa humana en este planeta, dejemos que sean las generaciones venideras las que lo decidan. Cualquiera que sea el veredicto final, parece existir una asunción comúnmente aceptada entre los intelectuales de que el enfoque teórico y el nivel de complejidad de las Humanidades, tal y como éstas son estudiadas en Occidente, han de ser aplicadas como normas universales. Esto parece estar inspirado en percepciones de superioridad occidental en muchas otras áreas, especialmente en la tecnología, en las ciencias naturales e incluso en la capacidad militar.

A raíz de la obra *Orientalism* de Edward Said, esta asunción ha sido sometida a crítica. Sin embargo, los efectos de esta crítica postcolonial sólo han sido marginales en Occidente y han caminado en la dirección de cuestionar y desafiar las visiones eurocéntricas y anglocéntricas o de desarrollar una concienciación más profunda respecto de otras culturas. Todavía estamos cocinando en el jugo de nuestro estilo occidental de teorías científicas y damos por hecho que la gente de otras culturas simplemente tendrá que instruirse más en los modos de pensamiento occidental –incluso en las Humanidades, diseñadas para explorar

* Traducción de Rosa Fernández Gómez

** Este artículo apareció por primera vez en versión inglesa bajo el título "An Intercultural Perspective on Chinese Aesthetics" en: G. Marchianò y R. Milani (eds.): *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*. Turín: Trauben, 2001. Quede expresado nuestro agradecimiento a los editores por conceder su permiso para reproducir una versión castellana del mismo.

la esencia de la existencia humana—. El denominado intercambio intercultural en Humanidades ha estado teniendo lugar, efectivamente, en una calle de sentido único: teorías euro-americanas cuyas categorías y modelos han sido adoptados en todos los sitios y se han convertido en un *standard* de discurso universal para los intelectuales de todo el mundo. Mientras tanto, en Occidente, la preocupación por otras culturas se limitaba a una clase de positivismo antropológico-cultural: las peculiaridades de otras culturas fueron investigadas, ordenadas y encajadas en los edificios de la *academia* occidental.

China no es ninguna excepción con relación a esta calle de sentido único de intercambio intercultural de las Humanidades. Desde principios del siglo XX, especialmente desde el denominado Movimiento del Cuatro de Mayo (ca. 1917, 23), las teorías sociales y científicas occidentales se han vuelto dominantes. Desde principios de 1949, el marxismo, supuestamente la más progresista de todas las teorías occidentales, estaría destinado a ser el uno y único “orden de discurso” aceptable en China. Sólo recientemente, tras una partida *de facto* del marxismo y una adherencia a las enseñanzas del nieto de Trier meramente nominal, se han dado ciertas tendencias hacia una reevaluación de la propia tradición cultural de China. Así, la moderna historia intelectual de China puede leerse en gran medida como la historia de la lucha de China contra las ideas occidentales.

La estética china moderna forma parte esencial de esta lucha histórica con el pensamiento occidental. Sin embargo, en relación con la estética china, a menudo se oye la objeción de que China nunca tuvo una disciplina que pudiese ser comparada con la estética filosófica occidental. Concebida desde una perspectiva metodológica, tales objeciones pueden tener cierto peso, pero debido a una similitud con los aspectos de filosofía del arte de la estética occidental, China, en general, entendió y todavía entiende su propia rica tradición de reflexiones, poéticas más bien que sistemáticas, sobre la esencia de la literatura y el arte como “estética”. La “fiebre estética”, *meixue re*, que estalló en China durante los ochenta del siglo XX puede entenderse desde este rol eminente que la estética jugó y todavía juega en la historia de las ideas chinas. Así, si queremos evitar seguir enredados en la trampa del eurocentrismo, estaríamos bien asesorados al aceptar esta aproximación intercultural a pesar de su vaguedad en vez de una definición de términos rigurosa. Antes de avanzar hacia estos aspectos interculturales, echemos una ojeada primero a las ideas principales de esta extensa y rica tradición china.

La teoría poética y la teoría del arte tradicionales de China confieren peso a dos nociones aparentemente contradictorias: la naturalidad (*ziran*) y la regularidad (*fa*). El maravilloso efecto estético de esta unidad de opuestos puede observarse y estudiarse sobre todo en los denominados “poemas regulares” (*liushi*), que florecieron en la edad dorada de la poesía china, la dinastía Tang

(siglos VI-X d.C.). Estos poemas han de seguir un grupo de reglas estrictos respecto a la longitud y número de líneas, patrones de tonos, paralelismos, etc. Y sin embargo, leyendo las obras, no sólo de los más grandes poetas de aquel tiempo, tales como Du Fu, Li Bai o Wang Wei, se tiene la sensación de total naturalidad y facilidad, recordando el dictum de Goethe, de que “el verdadero dominio sólo se revela en la restricción” (*In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*). Ciertamente, esta preponderancia de la regularidad también tiene sus raíces lingüísticas: la estructura de la lengua china escrita —caracteres únicos pronunciados con una única sílaba— se presta de modo supremo a limpios arreglos regulares, paralelismos, etc., conocidos de tal modo en las lenguas occidentales. Pero también hay razones ideológicas para este rasgo, tales como una predilección confuciana por la regularidad o más bien los ritos regulares (*li*) en la conducta interpersonal. El naturalismo, por otra parte, es del dominio del taoísmo. Y cuando los teóricos de literatura y arte chinos, a lo largo de las épocas, elaboraron la noción de que una obra de arte a la vez sigue y trasciende las reglas (*fa*), para afirmar esto se inspiraron mayormente en historias taoístas. En la dinastía Song, por ejemplo, Su Shi (1037-1101), el estudioso letrado más influyente de los últimos ochocientos años de la China imperial en términos de estética, invocó imágenes taoístas de creatividad natural cuando comparó su escritura con una fuente de mil galones que mana sin elegir un sitio. “...No se sabe cómo tomará forma. Pero hay algo de lo que estoy seguro; siempre va a donde debería ir y se detiene donde debería detenerse”¹.

En periodos posteriores, después de que el buddhismo arraigase sólidamente en la sociedad china, especialmente dentro de la clase del estudioso-letrado en la escuela de buddhismo chan (zen-) inspirada en el taoísmo, los conceptos budistas se convirtieron en puntos de referencia básicos en la estética. Esto también se aplica al concepto de *fa*. En el buddhismo, *fa* es la versión china del sánscrito *dharma*, que tiene una connotación doble, la enseñanza del Buddha o la verdad y realidad última. Así, no sorprende que en el siglo XV y XVI, cuando la discusión sobre las reglas y métodos (*fa*) en la poesía y la pintura alcanzaron su apogeo, se haga referencia constantemente a su uso budista, requiriendo que el “método” o las “reglas” (*fa*) se correspondan con la “iluminación” (*wu*) y conduciendo, así, a un “dominio intuitivo”², el principal objetivo del buddhismo-chan. Aquí los conceptos básicos del buddhismo-chan sirven de modo alegórico como explicaciones de las cuestiones centrales de la estética china: la unidad de la regularidad y la naturalidad.

1 S. Bush, *The Chinese Literati on Painting*. Cambridge (Mass.), 1971, p. 35.

2 R.J. Lynn, “Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih-chen’s Theory of Poetry and Its Antecedents”, en: W. T. de Bary (ed.), *The Unfolding of Neo-Confucianism*. Nueva York, 1975, p. 219.

En este contexto surge la cuestión acerca de qué clase de reglas deberían seguir los poetas o artistas. Incluso los más ardientes seguidores de reglas, los denominados arcaístas que florecieron en la dinastía Ming y admiraban a los grandes maestros del pasado, estaban dispuestos a señalar que el seguimiento de reglas o modelos no significaba seguir los modelos de los antiguos poetas sino seguir a la naturaleza, porque era la regla de la naturaleza la que los poetas antiguos siguieron; en palabras de uno de sus principales representantes, Li Mengyang (1475-1529):

Las palabras deben tener métodos y reglas antes de que puedan encajar y armonizar con las leyes musicales, del mismo modo que los círculos y los cuadrados deben encajar con los compases y los gobernantes, que no fueron inventados por ellos sino realmente creados por la naturaleza. Ahora, cuando imitamos a los antiguos, no los estamos imitando a ellos sino que en realidad estamos imitando a las leyes naturales de las cosas³.

El concepto de la unidad de la naturalidad y la regularidad —en el sentido de seguir las reglas de la naturaleza— fue elaborado aún más mediante la yuxtaposición de la noción de “reglas vivas” (*huo fa*) y la de “reglas muertas” (*si fa*)⁴. En el periodo Qing, el crítico literario Ye Xie (1627-1703) expresó su idea de “reglas vivas” en la imagen de las nubes sobre el monte Tai. Ellas forman su estructura hermosa y natural simplemente porque no siguen reglas muertas sino las insondables reglas vivas de la naturaleza. Una parte intraducible de este pasaje inspirador (en la traducción de Stephen Owen) es la ambigüedad del importante término chino *wen*: que significa a la vez bello / modelo regular / estructura y literatura:

En el Cielo y la Tierra las mayores formas de *wen* [modelo/ literatura] son el viento y las nubes, las lluvias y el trueno. Sus mutaciones y transformaciones no pueden sondearse y no tienen ni límite ni frontera: son la más elevada manifestación del espíritu (*shen*) en el universo y la perfección de *wen*. Pero déjenme hablar de ellos desde una perspectiva concreta. Las nubes del monte Tai emergen de un mero jirón pero antes de que la mañana haya concluido, cubren el mundo. Una vez viví durante medio año a los pies del monte Tai y conseguí familiarizarme

3 R. J. Lynn, “Orthodoxy and Enlightenment”, *cit.*, p. 232.

4 Cf. también R.J.Lynn, “The Sudden and the Gradual in Chinese Poetry Criticism: An Examination of the Ch’an-Poetry Analogy” en: P. Gregory (ed.), *Sudden and Gradual*. Honolulu, 1987, p. 392.

con las formas y actitudes de estas nubes. A veces, como he dicho, emergen de un simple jirón y fluyen inundando todas las esquinas de la tierra; a veces todos los picos de la cordillera parecen elevarse sobre ellas, pero incluso las mismas cumbres desaparecen. A veces pasan varios meses en continua sombra, pero luego las nubes se disipan en el corto espacio de tiempo de una comida. A veces están tan negras como la laca; a veces tan blancas como la nieve. Pueden ser tan enormes como las alas del pájaro Peng, desplegadas sobre ambos horizontes, o tan salvajes como cabellos enredados. A veces se sientan como masas informes suspendidas en el cielo sin nadie que las siga; a veces son continuas y finas, llegando una tras otra sin interrupción.

De repente, las negras nubes se elevarán y los nativos de la región leerán los signos por la regla establecida: “lloverá”, dicen. Y no llueve. Luego saldrán otra vez algunas nubes, iluminadas por el sol, y su regla establecida les dice, “Va a hacer sol”. Y llueve. Las actitudes que asumen las nubes pueden contarse en decenas de miles; no hay dos iguales. Ni tampoco hay dos tipos de nubes iguales por cuyos colores pudiésemos predecir sus futuros movimientos. A veces todas las nubes volverán; a veces se irán para no volver jamás. A veces todas volverán; a veces la mitad volverá —no hay dos situaciones iguales—. Este es el modelo natural del Cielo y la Tierra, su obra perfecta.

Pero supongamos que el modelo del Cielo y la Tierra pudiera ser establecido de acuerdo a una regla. Cuando el monte Tai fuese a desprenderse de sus nubes, primero reuniría a las tropas de nubes y les daría un discurso: “Estoy a punto de enviaros, nubes, a hacer el Gran Modelo del Cielo y de la Tierra. Ahora tú, la de ahí, —quiero que vayas primero— y tú que la sigas. Me gustaría que tú te elevases; tú, la de al lado, que te sumergieses. Tú deberías intentar brillar en la luz, y tú deberías intentar hacer un movimiento ondulado. Tú, ¡vuelve ahí! —deberías darte la vuelta al salir y al volver a entrar; Y creo que sería especialmente agradable tenerte dando vueltas en el cielo. Esto es empezar, esto es cerrar; y esto de aquí es seguir a la parte trasera meneando la cola. Si se despidiese a las nubes de este modo y se las devolviese a casa así, no habría vitalidad en ninguna de ellas. Y si el modelo del universo se hiciese de este modo, entonces el universo se sentiría sobrecargado de tener un monte Tai y el monte Tai se sentiría sobrecargado de tener nubes y ninguna nube se enviaría fuera jamás”⁵.

5 S. Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge (Mass.), 1992, p. 509. Cf. también K.-H. Pohl, “Ye Xie’s *Yuan shi* —A Poetic of the Early Qing”, *T’oung Pao*, LXXVIII, 1992, p. 1-32.

Esta vívida imagen, mejor que cualquier teoría, ilustra el ideal estético chino tradicional de una gran obra de poesía o arte: la de un modelo vivo, orgánico que no depende de reglas derivadas de modelos "ortodoxos" o periodos sino que sigue las reglas de la naturaleza. Tales obras cobran vida, creando sus propias reglas, en cada nuevo periodo con cada nuevo poeta-artista al que le subyugue el mundo y sus asuntos. En pintura, fue el influyente monje-pintor heterodoxo Shitao (1641-1717) quien subrayó esta idea con su famosa noción de "no-regla" entendida como regla última (*wu fa er fa, mai wei zhi fa*)⁶.

En relación con el modo de alcanzar este último estado de creatividad natural, se entendió desde épocas tempranas que la práctica constante (*gon-gfu*) de acuerdo con modelos consumados era el único medio de alcanzar el dominio y la perfección. Esto emerge ya de una famosa historia en el *Zhuangzi* (siglos IV-III a.C.) que es fundamental en la estética china. Describe a un cocinero que, trascendiendo el mero método, era capaz de manejar su cuchillo de un modo espiritual e insondable, puesto que había entrado en el *Dao*. Sin embargo, como él mismo confiesa también, tuvo que practicar cortando bueyes durante una década hasta que pudo alcanzar ese nivel de dominio de índole cuasi-espiritual⁷. Por tanto, la práctica constante y la acción de copiar condujeron a un dominio intuitivo del medio artístico. Así, el primer ideal de la estética tradicional china es alcanzar un grado de perfección artística en la obra de arte que, cuando está imbuido de "resonancia vital" (*qiyun*), hace parecer a ésta como una obra de la naturaleza que, sin embargo, alcanza un sentido de dominio espiritual.

Una segunda noción importante en la estética china es la de apertura y sugerencia. Esto también tiene una raíz lingüística: la indeterminación sintáctica o ambigüedad de la sintaxis clásica china que desemboca en la apertura y la sugerencia. En términos de estética, la idea de sugerencia encontró una acuñación estable en el dicho del poeta y crítico de la dinastía Tang Sikong Tu (837-908), que decía que la poesía debería transmitir "imágenes más allá de las imágenes" y "escenas más allá de las escenas" (*xiang wai zhi xiang, jing wai zhi jing*)⁸. En un contexto filosófico, tenemos aquí otra vez raíces daoístas, i.e., la noción de que las palabras no pueden transmitir las ideas completamente,

6 L. Yutang, *The Chinese Theory of Art*. Nueva York, 1967, p. 140.

7 Cf. B. Watson (trans.), *The Complete Works of Chuang Tzu*. Nueva York, 1968, p. 50 y ss.

8 S. Owen, *cit.*, p. 357. M.A. Robertson, "...To Convey What is Precious": Ssuk'ung T'u's Poetics and the Erh-shih-ssu shih-p'in", en: D. Buxbaum, F.W. Mote (eds.), *Transition and Permanence. A Festschrift in Honor of Dr. Hsiao Kung-ch'üan*, Kong Kong, 1972, p. 327 y ss. Cf. también K.-H. Pohl, "Bilder jenseits dder Bilder –Ein Streifzug durch die chinesische Ästhetik", en: M. Kuhfus (ed.), *China. Dimensionen der Geschichte*. Tubinga, 1990, p. 232 y ss.

mucho menos transmitir la verdad última o *Dao*⁹. De algún modo, este énfasis en la sugerencia –compuesto por la indeterminación sintáctica o ambigüedad de la prosa clásica china– condujeron al predominio de la dicción poética en escritos chinos de todo tipo, volviendo el propio discurso filosófico más poético y sugerente en vez de racional y conceptual. También la pintura, que aspiraba a una descripción de la "realidad interior" (*zhen*) más allá de la "forma" (*xing*), se suponía que tenía esta cualidad sugerente, alusiva y, en definitiva, poética¹⁰ (siendo los títulos de las pinturas a menudo líneas de poesía), conduciendo al bien conocido rasgo de la pintura china según el cual el espacio vacío (*xu*) es más importante, i.e., expresivo en términos de sugerencia, que la sustancia pintada (*shi*).

Pasemos ahora al creador del arte, al poeta y artista. En el pensamiento chino, existe la noción de "fuerza vital" (*qi*) que sirve como la principal categoría con la que discutir acerca de la fuerza creadora de un poeta o artista. En un principio, "fuerza vital" se consideraba como una cualidad innata que no podía ser adquirida. A lo largo de los siglos, la noción de "fuerza vital" de una persona cambió, sin embargo, yendo desde una capacidad innata a algo que puede ser cultivado y adquirido. Así, la deslumbrante noción de *qi* significa ambos, un talento innato así como un poder de expresión adquirido, siendo el primero el requisito del poeta artista.

Un segundo requisito importante es la capacidad imaginativa del artista. Esta facultad indispensable del poeta, llamada "pensamiento espiritual" (*shen si*)¹¹, se pensó que implicaba una fusión de la mente del artista con el mundo exterior¹². Hay una imagen bien conocida usada por Su Shi que describe esta facultad de un modo impresionante en la capacidad de su amigo, el pintor de bambú Wen Tong, de tener "la totalidad del bambú en su mente" antes de pintar (*siong zhong cheng zhu*), o de volverse bambú cuando pinta el bambú¹³.

En resumen, los rasgos previamente mencionados –reglas "vivas", sugerencia, poder creativo, y capacidad imaginativa– han conducido a nociones tales como la de unidad de regla y no-regla, unidad de concreción y apertura, fusión de escena (*jing*) e idea/sentimiento (*yi/qing*), y la fusión del sí mismo con el mundo o el sujeto con el objeto. Es preciso mencionar dos ideas más: primero, la tendencia a armonizar elementos complementarios u opuestos de acuerdo con el conocido y ubicuo modelo del *yin-yang*, esto es, uniendo lo fuerte y lo

9 Cf. el principio el *Daodejing*: "El *Dao* del que se puede hablar no es el eterno *Dao*"

10 Lin Yutang, *cit.*, p. 63 y ss.

11 Cf. Liu Xie, *Literary Mind and the Carving of Dragons (Wenxin diaolong)*; S. Owen, *cit.*, p.201.

12 S. Owen, *cit.*, p. 202.

13 Lin Yutang, p. 92 y ss.; S. Bush, p. 38 y ss.

débil, lo duro y lo blando, lo masculino y lo femenino, etc., elementos de una dualidad pero no de un dualismo beligerante. Esta armonía está en el propio corazón de la estética china: la unidad de la naturalidad y la regularidad. También se puede observar en la pintura de paisaje, uniendo montañas (el elemento-*yang*) con el agua (el elemento-*ying*) —de ahí el nombre chino de “pintura de montaña y agua” (*shan-shui hua*). Segundo, la importancia de la pincelada caligráfica: se consideraba que el contraste negro-blanco de la línea caligrafía con su movimiento dinámico tenía más atractivo estético que los colores, que no sólo se consideraban bastante estáticos sino que también conllevaban algo de connotaciones vulgares (*su*). Estas nociones pueden destacarse como las ideas más importantes en el pensamiento estético chino.

*

¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre la estéticas china y la occidental? A pesar de los diferentes estilos discursivos podemos encontrar ciertas correspondencias: mientras que los teóricos chinos enfatizan la adherencia a reglas, i.e. la imitación de modelos, pero últimamente preconizan trascenderlos a partir del concepto de “regla viva” o “iluminación” (i.e. dominio intuitivo), en el pensamiento occidental, nosotros tenemos el concepto de *mimesis* como la imitación de la naturaleza en el arte. Aristóteles, sin embargo, ya propuso, exactamente como uno de los autores chinos mencionados, que la *mimesis*, en tanto que creación artística, no es la imitación de cosas acabadas en la naturaleza sino la imitación de la creatividad original en la naturaleza. Este pensamiento fue elaborado aún más por Kant al considerar al arte como el producto del genio a través del que “la naturaleza da las reglas a la obra de arte”. Sin embargo, para Kant hay también aspectos “escolásticos” en el arte que requieren adherencia a reglas. Sólo el poder del genio puede trascenderlos o, por así decirlo, crear obras que son y a la vez no son hechas de acuerdo a reglas, convirtiéndose de este modo en modelos para la inspiración de otros.

El “genio” de Kant también encuentra su analogía en el concepto chino de “fuerza vital” (*qi*) como disposición que transmite la fuerza vital de la naturaleza al reino mental y artístico. La descripción de Su Shi de su fuerza creativa, su “fuente de mil galones que dimana sin elegir un lugar”, creando escritura que es como “como nubes a la deriva y agua que fluye, cosas que no pueden ser reprimidas por patrones definidos y que van donde deberían ir y se paran donde deberían pararse”¹⁴, encaja muy bien en esta idea del genio a través del cual la naturaleza da las reglas al arte. La obra de arte creada de este modo

¹⁴ Cf. nota 1.

no muestra ningún signo de artísticidad consciente y no puede ser enseñada a otros, nociones que se encuentran tanto en el pensamiento estético chino como en el occidental¹⁵.

Eso por lo que respecta a las similitudes. ¿Y las diferencias? Desde Kant, se ha puesto un fuerte énfasis en la originalidad en la estética occidental. Esto no encuentra mucha correspondencia en el pensamiento chino¹⁶. Sin embargo, para el arte occidental, particularmente para el periodo que va del romanticismo en adelante, i.e. el periodo moderno, este énfasis ha tenido consecuencias a largo plazo, llegando a ser el rasgo dominante de una obra de arte. Por el contrario, la estética china pone mayor énfasis en el dominio o la perfección (*gong*), tanto a través de la orientación con modelos del pasado como a través de la creatividad natural. Estos dos rasgos respectivos de la estéticas china y la occidental —originalidad y perfección— no sólo marcan los puntos fuertes sino que también representan los puntos débiles del arte chino y el occidental: en Occidente, el énfasis en la originalidad ha conducido a la conceptualización del arte, a la pérdida de sus rasgos verdaderamente artísticos. En China, por otra parte, la insistencia sobre la perfección ha conducido a demasiada orientación hacia los modelos del pasado y por lo tanto al estancamiento.

Comparemos finalmente no el contenido, las ideas, sino la forma del discurso sobre el arte en Occidente y en China. El modo occidental, tomando a los escritos de Kant o Hegel como los típicos del enfoque occidental en general, es muy analítico y a la vez muy sistemático, teniendo como resultado un sistema de pensamiento muy complejo. Esto, sin duda, es su punto fuerte, pero teniendo en cuenta el lenguaje a veces indigerible, es también su debilidad. El discurso chino, por el contrario, es asistemático, sugerente y, en definitiva, poético. La anterior descripción de las nubes sobre el monte Tai ejemplifica este enfoque de las cuestiones estéticas metafórico en vez de conceptual. Desde la perspectiva occidental con su tradición de definir términos, la ambigüedad poética del enfoque chino da la impresión de ser deficiente. En términos de las categorías usadas al principio de este texto, podríamos decir que el discurso sistemático occidental es “con reglas” (*you fa*), mientras que el discurso chino ambiguo y sugerente es “sin regla” (*wu fa*). Sin embargo, considerando que el asunto de este discurso es el arte —la poesía, la pintura o la caligrafía— y que lo expresan poetas y artistas (¡no filósofos!), “sin regla” podría también ser entendido en

¹⁵ Cf., por ejemplo, en el *Zhuangzi*, la parábola del carretero que no puede enseñar el dominio espiritual de su arte a su hijo. Cf. B. Watson, p. 152.

¹⁶ Con la excepción, quizás, de los escritores de la denominada escuela *Gongan*, un movimiento hacia una mayor auto-expresión en literatura que tuvo lugar hacia finales de la dinastía Ming, liderado por el escritor Yuan Hongdao (1568-1610) y sus dos hermanos; Cf. J.Y. Liu, *Chinese Theories of Literature*. Chicago, 1975, p. 79 y ss.

términos de Shitao como “regla última” (*zhi fa*), esto es, como el tipo de discurso adecuado para el tema del arte. En comparación con esto, el enfoque científico y analítico occidental parece perjudicial para el arte al matar su espíritu con su estilo discursivo. Posiblemente, también por este motivo la estética en Occidente da la impresión de haberse convertido en una materia con un interés puramente académico. Ya no parece ser una tradición viva e intelectualmente inspiradora. Hoy el público que lee en general ya no se interesa por la estética en absoluto; una “fiebre estética” como la que ocurrió en China en los ochenta, sería impensable en Occidente.

*

Volviendo al periodo moderno y a las cuestiones interculturales, en dos sentidos la estética asume un lugar especial en el acercamiento de China al pensamiento occidental: primero, la estética, especialmente en su fase de primera modernidad, constituía un ámbito relativamente al margen de la política. Por esta razón, a los chinos les atrajo la idea de explorar libremente y sin restricciones políticas el pensamiento occidental. Segundo, la filosofía del arte como parte de la estética ofrecía, como se ha dicho, muchas formas de establecer vínculos con la propia tradición china. Esto era importante porque –aparte del dominante pensamiento social y político tradicional chino, especialmente el confucianismo– esta parte de la tradición china no había sido desacreditada por la recepción de las ideas occidentales y el anti-tradicionalismo radical del periodo del Cuatro de Mayo. Antes bien, cuando los chinos al principio del siglo XX empezaron a definir su lugar en relación con Occidente, entendieron su propia cultura como una cultura esencialmente estética. En su monumental *History of Chinese Aesthetics (Zhongguo meixue shi)*, Li Zehou y Liu Gangji resaltaron como la última y más importante característica de la estética tradicional china la idea de que la conciencia estética era considerada como el más noble y elevado estado de conciencia que se podía alcanzar a lo largo de la vida¹⁷.

El encuentro con el pensamiento occidental les permitió a los chinos, por una parte, acceder a un espectro de nuevas y fascinantes ideas (tales como la categoría de lo trágico o el grandioso sistema hegeliano) y, por otra, buscar conceptos afines que pudiesen relacionarse con su propia tradición. Especialmente Cai Yuanpei (1868-1940), presidente de la Universidad de Peking durante el periodo del Cuatro de Mayo, se sintió motivado por esta doble tarea. Él fue

17 Li Zehou y Liu Gangji, *Zhongguo meixueshi (History of Chinese Aesthetics)*, I, Beijing: Xinhua, 1984, p. 33 y ss.

una figura indispensable para la formulación de esta idea de la mencionada autocomprensión de los chinos en términos de cultura estética. Gracias a sus estudios en Alemania se familiarizó con la filosofía occidental, especialmente con Kant. Consideró al hombre occidental como moldeado por la religión principalmente, mientras que para China, sostuvo que la estética (una combinación de ritual, arte y ética) era el equivalente funcional a la religión en Occidente. Por este motivo exigió para la China moderna una “educación estética en lugar de la religión”. Aunque sus intentos en su propia época fracasasen, sus ideas todavía tienen un eco en China y esto se puede comprobar en el hecho de que China está en proceso de reactualizar la educación estética en las escuelas. En su artículo *The Spreading and Influence of German Aesthetics in China [La difusión e influencia de la estética alemana en China]*¹⁸, Liu Gangji mostró que la estética china moderna se ha formado en gran medida a través del contacto con la tradición de estética alemana. Debido a los enormes problemas de traducción, esta tradición de estética –desde el idealismo alemán hasta Marx y Heidegger– fue recibida en China con un desfase temporal de entre cien y ciento cincuenta años. Debido a este contexto, es sorprendente que el discurso de la estética china del siglo XX fuese modulado por las categorías y cuestiones de la filosofía alemana de los siglos XVIII y XIX. La recepción bastante rígida del marxismo sirvió para reforzar aún más esta tendencia. Esta fijación también explica la traducción china del término occidental “estética” –“bellezalogía” [*beautology*] si traducimos el término chino *meixue* en inglés. Esta traducción en China presta a cierta confusión, cuando no resulta desafortunada, puesto que la categoría de lo “bello” –ni en la forma de belleza natural ni en la artística– jugó un papel importante en la tradición china. En las primeras escrituras confucianas, el carácter *mei* (bello) se usaba casi como un sinónimo con “bondad moral” (*shan*) sin mayor diferenciación o énfasis sobre una categoría como la de lo bello. Aparte de esta connotación, el discurso confuciano sobre la literatura y el arte parece haber despreciado la belleza formal, estimándola, en tanto que ornamento externo, como menos valiosa que el contenido sustancial ético o moral. Para los escritores taoístas, el reconocimiento de la belleza sólo conducía a la noción de fealdad, como se subraya sucintamente en el *Laozi*, capítulo 2: “Cuando todo el mundo conoce la belleza como belleza, surge la fealdad”¹⁹. En la teoría literaria china y en la filosofía del arte “la belleza”, por

18 Liu Gangji, “Verbreitung und Einfluss der deutschen Aesthetic in China” en: K.-H. Pohl (ed.), *Trierer Beitrage. Aus Forschung und Lehre an der Universitaet Trier*. Julio de 1996 (Sonderheft 10).

19 Lao-tzu: *Te-tao Ching. A New Translation Based on the Recently Discovered Ma-wang-tui Texts*. Trad. R.G. Henricks, Nueva York: 1989, p. 54.

tanto, solía implicar más un sentido negativo, cuando no una connotación vulgar (*su*). Más importantes en términos de “categorías” estéticas eran atributos tales como “armonioso/equilibrado” (*he*), o “natural/espontáneo” (*ziran*). Como ya se ha mencionado, una obra de arte no debería imitar la realidad o la naturaleza, sino transmitir un sentido de creatividad natural; a parte de esto, debería tener un efecto poético o de auto-trascendencia sugerente sobre el espectador o lector.

La búsqueda frenética de la belleza dentro de su propia tradición, llevada a cabo por parte de los estetas modernos chinos, en muchos sentidos da la impresión de ser un viaje en el sentido equivocado que, sin embargo, como suele ocurrir en tales viajes, también les permite descubrir territorios desconocidos e interesantes, tales como varios paralelismos entre la estética china y la occidental, algunos de los cuales se han referido antes. También merece la pena destacar la apropiación creativa de la estética marxista en China, un logro que podría ser estimulante en el propio hemisferio cultural de Marx, sólo con que alguien tomase nota sobre ello. Simplemente se necesitaría que alguien iniciase un diálogo sobre estas cuestiones.

Sin embargo, el diálogo no tendrá lugar si una parte se limita a disertar y la otra, como en una relación profesor-alumno, a escuchar atentamente. El diálogo ocurre, en primer lugar, cuando ambas partes pueden expresar sus puntos de vista y éstos son tomados en serio. Ya es hora de empezar tales diálogos entre Occidente y otras áreas culturales del planeta. Sin embargo, una condición esencial para un diálogo fructífero sería que cada parte fuese capaz de conocer al otro mediante traducciones. Por lo que respecta a las traducciones inglesas de la estética china, disponemos ahora de la obra de Li Zehou *The Path of Beauty* (sic!)²⁰ (en inglés y en alemán), y el volumen editado por Gene Blocker y Zhu Liyuan, *Contemporary Chinese Aesthetics* (Nueva York, 1995), pero esto no es en absoluto suficiente en comparación con las numerosas traducciones de obras occidentales, desde Kant a Benedetto Croce. Nivelar esta asimetría sería de vital importancia para un diálogo fructífero, no sólo sobre estética, en el futuro. De hecho, el descubrimiento del otro cultural podría tener un efecto de ensanchamiento y revitalización sobre nuestras humanidades en general; pues, es muy probable, parafraseando a Hans-Georg Gadamer, que el otro, en este caso el otro cultural con sus diferentes respuestas a cuestiones existenciales, tenga también algo que decirnos.

20 Li Zehou, *The Path of Beauty. A Study of Chinese Aesthetics (Mei de licheng)*. Trad. por Song Lizeng, Hong Kong: Oxford University Press, 1994; K.-H. Pohl, G. Wacker (eds.), *Der Weg des Schoenen. Wesen und Geschichte der chinesischen Aesthetik*. Freiburg: Herder, 1992.