

El concepto de shi (“poesía”) en la tradición literaria china

PILAR GONZÁLEZ ESPAÑA
Universidad Autónoma de Madrid

EL CONCEPTO DE “LITERATURA” COMO algo orgánico, a pesar de su aparente modernidad, es sin embargo una idea muy vieja en nuestras culturas. Indagando la etimología de ciertos vocablos podemos muy bien perseguir la profundidad y agudeza de los antiguos. Esta marcha hacia atrás del investigador suele desembocar en una explicación general del mundo y su entramado. Si nos situamos, por ejemplo, en el universo cultural chino, y en la etimología de ciertas palabras claves, podemos llegar a la red que todo lo teje; así, la estética, la caligrafía, la pintura, la poesía, la crítica literaria, la música forman parte del mismo tejido. Sigamos tan sólo un cabo de ese hilo: el concepto de poesía y literatura.

Desde un punto de vista etimológico, *wen* (en chino moderno, “literatura; cultura; civilización”) designaba el entrecruzamiento de líneas y marcas diversas de los animales; éste parece ser el primer sentido de *wen* como “figuración natural”. Los motivos y las líneas que ornamentan la piel de los animales nos hablan de una configuración particular propia a todo objeto o ser¹. Algo similar ocurre con el carácter *li* (en chino moderno, “estructura”, “razón”) asociado etimológicamente a las líneas y vetas del jade y que, por extensión, ha dado lugar al concepto de “estructura” o configuración interna.

Ya desde el segundo milenio a.n.e., el concepto de *wen* se fue extendiendo hasta alcanzar un valor simbólico-metafísico. Por un lado, y atendiendo a sus

1 Para cuestiones etimológicas véase el primer diccionario chino compuesto alrededor del año 1000, el *Shuowen jieze, fu jianzi* [«Explicación sobre caracteres simples y compuestos»], Beijing, Zhonghua shuju chubán, 1973; L. Wiegner, *Chinese Characters: Their origine, Etymology, History, Classification and Signification*. Taipei: Lucky Book Co., 1973.

valores icónicos [asociación del carácter *wen* con el número 6 (=Cielo) y 5 (=Tierra)], comenzó a vincularse en el plano metafísico con el orden del Mundo (Cielo+Tierra)². Esta doble dimensión, su significación concreta de “marca y figuración”, y su sentido simbólico en cuanto “copartícipe del orden del Mundo”, se reencuentran en la noción de *wen* como “cultura y civilización”. Asimismo, habría que añadir a estas significaciones, la benéfica influencia del rey Wen, del segundo milenio antes de nuestra era, rey mítico que se erigió en modelo de buen gobierno y cuyo nombre insufló de sentido civilizador el concepto de *wen*. A partir de él, el hombre que poseía el *wen* se adecuaba al orden interno del Mundo, ya que en un plano superior la realidad del hombre es homogénea a la del Mundo. Este entrecruzamiento de diversos sentidos ha sido la razón de que la noción de *wen* como «literatura» posea una connotación moral y cosmológica, aparte de la estética:

La conducta puede tener un carácter *wen*. El que sabe ser *wen* obtiene el Cielo y la Tierra, y el que es así favorecido por el Cielo y la Tierra accede por lo menos al gobierno de un reino [...] El número seis corresponde al Cielo, el número cinco corresponde a la Tierra: tal es el carácter constante de estos números. Tomando el Cielo como cadena y tomando la Tierra como trama, si la cadena y la trama no tienen ninguna irregularidad, el *wen* está entonces representado. El rey Wen tenía una naturaleza *wen* y es por lo que el Cielo le honró entregándole un Imperio³.

Como se puede colegir de este texto, el *wen* está muy cerca del Tao, principio supremo que rige el mundo⁴. La confluencia de sus diferentes valores simbólicos, históricos, culturales o metafísicos, lo convierten en la forma de manifestación ética y natural de todas las realidades del Mundo. Por ello, el *wen* del hombre imita al *wen* del Cielo, y éste a su vez sigue el *wen* del Tao.

Si el significado primero del término *wen* como “ornamentación y figuración” incluye una dimensión onto-cosmológica, el concepto de *shi* (“poesía”)

2 François Jullien habla de la analogía entre el carácter *wen* y *yao* (línea en mutación en el interior de los trigramas del *Yijing* [*Libro de las Mutaciones*]); cf. F. Jullien, *La valeur allusive*. París: École Française d'Extrême-Orient, 1985, p. 22.

3 Cr. *Guoyu*, cap. III. Shanghai: Shanghai shifan daxue guji zhengli zu, 1978; atribuido presumiblemente al letrado Zuo Jiuming (s.IV a.n.e.).

4 El sentido propio de Tao es el de “ruta, camino, vía”; significa asimismo “decir”, de donde viene el sentido de “doctrina”. En la mayor parte de los textos taoístas, el Tao es el principio inmanente y trascendente que rige el Mundo.

presenta, sin embargo, una dimensión más humana y emocional que puede ser relevante a la hora de entender los fundamentos de la poesía china⁵.

La primera mención del término se encuentra en el *Shangshu* ["Libro de la Historia"]⁶ y reza así:

詩 言 志 歌 咏 言

shi yan zhi ge yong yan

La poesía expresa la intencionalidad [tendencia o inclinación (*zhi*) de la mente/corazón (*xin*)], la música permanece en las palabras⁷.

La interpretación del término *zhi* (en su origen significaba "allí donde va la mente/corazón") es una de las más controvertidas de toda la crítica literaria china. En el *Diccionario español de la lengua china*, el significado literal de *zhi* es el de "propósito, intención, o finalidad"⁸. La traducción literal más próxima parece ser la de "intencionalidad" ya que implica un movimiento natural de la mente/corazón, que puede interpretarse como un deseo, sentimiento o propósito. Según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Corominas, "intención" es un cultismo de la palabra latina que significa "tender, desplegar"; se refiere tanto a un movimiento o tendencia interior y subjetivo como exterior y objetivo⁹. Esta doble significación está asimismo justificada en la concepción tradicional china de corazón (*xin*), órgano emocional e intelectual¹⁰.

El gran sinólogo Stephen Owen habla de una relación "pseudo-etimológica" entre *shi* ("poesía"), y *yan zhi* ("palabra", "sentimiento"). Como ya se ha visto, estos dos últimos caracteres tienen sus respectivos significados y puede interpretarse, según Owen, como "articulates what is on the ming intently".

5 *Shi* es el término general chino para «poesía». En sus orígenes designaba una forma poética concreta, utilizada en la primera antología de poemas *Shijing* [*Libro de las Odas*]. Se trata de una colección de trescientos poemas (1100 a.n.e.-300 a.n.e.) que marcan el inicio de la poesía china. Hay ciertos tipos de composiciones poéticas que no están incluidos en el *shi*, por ejemplo, el *fu* o el *ci*.

6 También denominado *Shujing* [*Clásico de los Documentos*]; se trata de una recopilación de textos antiguos de carácter político, religioso y ritual. Se compuso entre los siglos X al VI a.n.e.

7 Cf. *Sishu Wujing*, Shandong: Yuelu, 1990, p. 218.

8 Cf. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

9 Cf. Madrid: Gredos, 1961.

10 Así, *xiang* ("pensar") tiene como radical o raíz semántica *xin* ("corazón"); cf. S. Owen, *Reading in Chinese Literary Thought*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

En ese sentido, se pone de relieve el juego de palabras intencionado del texto clásico; “la poesía expresa poesía”¹¹.

Una definición posterior con la que se inicia el “Gran Prefacio” del *Shijing* [“Libro de las Odas”] desarrolla un poco más estos conceptos¹²:

詩者志之所之也 在心為志 發言為詩

shi zhe zhi zhi suo zhi ye zai xin wei zhi fa yan weishi

Poesía es hacia donde va la intencionalidad. En la mente/corazón hay intencionalidad; cuando ésta se verbaliza, aparece el poema¹³.

Como ya hemos visto, en estas definiciones canónicas elevadas al rango de autoridades, la palabra clave que ha dado lugar a diversas teorías de la crítica literaria, es el carácter *zhi* (“intencionalidad”). Las divergentes interpretaciones de este término han sido clasificadas por el crítico James Liu según las diferentes escuelas literarias: la *teoría expresiva*, que interpreta el *zhi* únicamente como “expresión de los sentimientos del poeta»; la *teoría pragmática* que interpreta el *zhi* como “inclinación de la mente/corazón”, en el sentido de ideal moral que sigue el curso del Tao; la *teoría metafísica* no difiere mucho de la anterior, excepto en que ésta última sigue el curso del Tao sin ningún prejuicio moral y con un fin meramente individual de integración en el Mundo¹⁴.

Estas correspondencias, aunque aclaratorias, resultan un poco forzadas ya que las diferentes corrientes de crítica literaria no siguen una u otra teoría exclu-

11 En efecto, obsérvese que el carácter *shi* está compuesto del radical *yan* a la izquierda, y a la derecha, en la parte inferior, el carácter de “pulgada”, y cuyo sentido metafórico es el de “corazón”; cf. Stephen Owen, *Ibid.*, p.27.

12 *Early Chinese Literary Criticism*, Siu-kit Wong (ed.), Hongkong: Joint Publishing Co., 1983, págs 1-8. Hay muchas dudas con respecto a la autoría del “Da xu” [“Gran Prefacio”], atribuido en algunas ocasiones a un discípulo de Confucio; seguramente la obra pertenece a un periodo posterior, quizá a la época Han (206 a.n.e.-220 d.n.e.) cuando existían cuatro escuelas que interpretaban diferentemente el *Shi jing* [Libro de las Odas]. Una de ellas, la escuela de Mao ha dado asimismo nombre al prefacio “Mao shi xu” [El Prefacio de Mao], que resulta ser una guía para comprender los poemas del *Shi jing*. Las reediciones de esta obra con los comentarios más célebres son: Zheng Xuan (117-200), *Mao shi Zheng Jian* [Poemas con comentarios de Zheng Xuan]; Kong Yingda (574-648), *Mao shi zheng yi* [Interpretación correcta de los poemas de la edición de Mao]; Zhu Xi (1300-1200), y por último, *Shi ji zhuan* [Comentarios de la antología de los poemas].

13 Otra traducción: “The poem is that to which what is intently on the mind goes. In the mind it is ‘being intent’; coming out in language, it is a poem”; Cf. S. Owen, *op. cit.*, p.40.

14 James J.Y. Liu, en su obra *Chinese Theories of Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1975, p.16.

sivamente sino que se interrelacionan y sintetizan unas con otras —ésta es una realidad general para toda la literatura china—. Por ello, parece más oportuno seguir la evolución del concepto de *shi* y su entramado de redes significativas a través de las obras más importantes del pensamiento y la crítica literaria china.

En el *Lunyu* ["Analectas"] de Confucio la poesía tiene una función didáctica y civilizadora y forja al individuo y al pueblo a través de una moral de influencia personal. Practicar tanto la lectura del *Libro de Las Odas* como ejercitarse en la composición poética ayuda a mantener un equilibrio personal entre lo que se siente y lo que se dice.

Confucio dijo: "Hijos míos, ¿por qué no estudiáis las Odas?: Las Odas pueden servir de estímulo. Favorecen las facultades de observación. Sirven para juntar a los hombres en grupos. Sirven para quejarse. Por medio de ellas se aprende a cumplir con el servicio cercano, que es el que se debe al padre y con el más lejano, que es el que se debe al soberano. En ellas aprendemos los nombres de muchas aves y los de muchos cuadrúpedos, plantas y árboles"¹⁵.

Según esta moral confuciana, la poesía también sirve para estrechar la relación de un individuo con su sociedad. Pero esta socialización de la poesía da un giro decisivo con Cao Pi (187-226), el cual reclama por primera vez la importancia de la literatura deslindada de las demás artes, así como el "soplo vital"¹⁶ de los trabajos literarios:

En la literatura el «soplo vital» [*qi*] es el factor dominante. Este soplo vital tiene una forma luminosa y sombría que no puede ser forzada [...] Los años pasan y la vida de cada uno sigue su curso natural. Honores y placeres dejan de existir cuando el cuerpo muere. Contra estos hechos inexorables, la literatura sobrevive en la eternidad¹⁷.

Para el pensamiento taoísta del *Yijing* ["Libro de las Mutaciones"], como en la obra del pensador Zhuang Zi, el concepto de literatura se define como

15 Cf. Confucio, *Analectas* XVII, IX ; en español, *Confucio, Mencio, Los Cuatro Libros*, J. P. Arroyo (trad.), Madrid: Alfabeta, 1981, p. 123.

16 Otros traducen *qi* por "energía", "aliento", "poder vital". Según la cosmología taoísta, el *yanqi* ("soplo original") se dividió en soplos ligeros que ascendieron al Cielo y en soplos pesados que formaron la Tierra. También el Hombre está conformado por soplos.

17 Cf. *Early Chinese Literary Criticism*, Siu-kit Wong (ed.), Hong Kong: Joint Publishing Co., 1983, p. 19-25.

manifestación del Tao, principio 'amoral' que rige el Mundo. El camino del Tao es puramente espontáneo y natural y nada tiene que ver con lo artificioso o pragmático. De esta forma, el Hombre consigue en su interior repetir la armonía existente entre el Cielo y la Tierra. Así, el texto/artista se convierte en un espejo en el que se reflejan limpiamente las cosas del mundo, la verdadera naturaleza de las cosas:

No seas el depositario de un nombre.
 No seas el guardián de tus proyectos.
 No te hagas cargo de nada.
 No seas detentor de la sabiduría.
 Realízate en lo ilimitado,
 camina por senderos sin huellas.
 Acepta enteramente el don del Cielo,
 sin presumir de haberlo obtenido.
 Sé tú el vacío: eso es todo y basta.
 El Hombre Supremo usa el corazón como un espejo:
 a nadie echa, a nadie acoge,
 refleja sin quedarse con nada.
 Por eso conquista a los seres
 sin sufrir daño alguno¹⁸.

Bajo la influencia del taoísmo y del confucianismo, en el s. III aparece por primera vez expresada la idea de la privacidad de la poesía como emoción y sentimiento del poeta. Este es el caso de la obra *Wenfu* ["Exposición poética sobre la literatura"] de Lu Ji (261-303). Se trata de un elaborado ensayo sobre la literatura que fija su atención tanto en los aspectos metafísicos del poema como en los psicológicos del poeta. Para este autor, la poesía no es creada de la nada, ni está inspirada por ninguna divinidad. Por el contrario, la poesía emerge como resultado de los sentimientos del poeta:

詩 緣 情

shi yuan qing

La emoción estimulada por el contacto con el mundo exterior, se ve impulsada a expresarse¹⁹. Esta concepción motivó que la poesía de los dos siglos

18 Zhuang Zi, cap. VI, "Ying di wan", *Neipian*; en español, *Los Capítulos Interiores de Zhuang Zi*, J. C. Pastor Ferrer y P. González España (trads.) Madrid: Trotta, 1998, p. 141.

19 Cf. *Wenxuan* 17-6a; citado por Paulina Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic tradition*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1987, p. 33.

posteriores, especialmente en los siglos III y IV con las Seis Dinastías, y la reflexión literaria y estética se liberaran, en cierto modo, de sus restricciones político-morales.

Todas estas ideas que, en apariencia, pueden resultar divergentes se reúnen, sin embargo, en la primera gran obra de la crítica literaria china: el *Wenxin diaolong* ["El corazón de la literatura y el cincelado de dragones"] del autor Liu Xie (c. 465-520)²⁰. Se trata de una obra de estética general que ha marcado profundamente toda la crítica literaria posterior. Parte de un concepto de belleza natural de la literatura y el arte que recuerda los motivos o figuraciones del *wen*, de ahí, el cincelado o labrado de los dragones al que se añade el sentido de cultura y civilización. Incluso el propio título deja entrever la idea fundamental que recorre las páginas de esta obra. Los cuatro caracteres que lo conforman:

wen ("literatura")–*xin* ("corazón/mente")–*diao* ("cincelado")–*long* ("dragón")

Según se combinen unos con otros pueden dar lugar a diversas interpretaciones²¹. No se trata aquí de elucidar esta cuestión, pero sí al menos de entresacar las dos ideas claves, o mejor dicho, el pensamiento bipolar que puede introducirnos brevemente a la teoría literaria de Liu Xie. Por un lado, aparece la idea de cincelar, esculpir un dragón, refiriéndose a una tarea manual del trabajo en la literatura, gracias a la adquisición de una técnica elaborada conseguida no sin esfuerzo, y por el otro, un corazón/mente, es decir, algo que alude al sentimiento y a la emoción. Ambas, lejos de estar separadas, se superponen en el título o, al menos, así es como el texto chino con su natural e intencionada ambigüedad deja suponer. De hecho, la propia obra de Liu Xie, integra plenamente ambos conceptos²². Esta fundamental indistinción y al mismo tiempo, complementariedad, entre 'corazón/mente' y 'cincelado' del texto literario, evoca en cierto modo, las disquisiciones occidentales sobre forma y contenido.

20 Vincent Yu-chung Shih (cf. Liu Xie, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, Hong Kong: The Chinese University Press, 1983); existe una versión en español: Liu Xie, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, A. Relinque (trad.), Granada: Editorial Comares, 1995.

21 Como señala en su edición Alicia Relinque, algunas traducciones del título ilustran esta ambigüedad semántica: *Le coeur de la littérature en dragon sculpté* (Alexeiv); *The Carved Dragon of Litterary Mind* (Chen Shouyi); *Esprit de la littérature et dragons ciselés* (Lévy); *Dragon Carvings of a Literary Mind* (J.Liu); *Dragons Carvings of a Litterary Heart-mind* (K.M. Wu); *De l'esprit dans les lettres ou la gravure des dragons* (P. Jacob); *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* (A. Relinque).

22 El *Wenxin diaolong* está escrito en *pianwen* ("emparejamiento"), un tipo de composición en prosa poética en el que las oraciones, de 4 o 6 sílabas, se disponen de a dos en paralelo.

En el primer capítulo de esta obra “En el Tao, el origen”, Liu Xie hace remontar el origen de todas las cosas al Tao, principio universal, inmanente y trascendente. El Tao de Liu Xie es taoísta y confuciano al mismo tiempo, atiende a lo exterior y a lo interior, es moral y estético, es verdadero o natural (corazón) y fabricado (cincelado)²³. Por ello, la literatura, cuyo origen es el Tao, posee un estatus de significación cósmica. Para definir sus cualidades esenciales ha entresacado del lenguaje pictórico nociones tales como *feng* (“viento”), que designa la transformación de los sentimientos, del ideal natural y del talento en la energía vital de la literatura, y está ligado al contenido literario, dándole a éste su capacidad de emocionar; otra noción importante es la de *gu* (“hueso”) que tiene que ver con la estructura y el ensamblaje de las palabras.

El viento (*feng*) expresa la dimensión de vacío del poema. Manifiesta la belleza más íntima de un paisaje, su atmósfera poética (siempre rica y variada), por lo que posee numerosas denominaciones tales como *viento-soplo*, *viento-sentimiento*, *viento-hueso*, entre otras²⁴. Se trata de un pasaje comunicador de flujo, indirecto e inmediato, que se propaga y extiende en el seno de la sensibilidad de lo otro, en su indeterminación primera y sin desperdicio de carga emocional:

Aún así, existen muchas técnicas de literatura, y cada uno sigue sus preferencias. Aquellos que comprenden no enseñan. Aquellos que estudian no tienen maestro. De esta forma se tiende al adorno y al lujo y se pierden en un camino sin retorno. Pero si uno se afirma en el correcto modelo y consigue que el texto se ilumine [*ming* “brillar”, en el sentido de poderse comprender y ser comprensible], entonces, el viento será limpio y el hueso espléndido, y el estilo de la composición resplandecerá²⁵.

Para Liu Xie que da título con la expresión *fenggu* («viento-hueso») a otro capítulo del *Wenxin diaolong*, el *viento* se refiere a la belleza del contenido, y el *hueso*, a la belleza de la forma (frente a la carne, que sería como el adorno). Se trata de dos aspectos opuestos y complementarios, uno estático y otro dinámico, que animan la obra creadora.

23 A pesar de estas influencias, Liu Xie está forjado según el modelo del letrado confuciano, ésta es la razón por la que el autor siente preferencia por los clásicos. Por ello, Craig Fisk en su capítulo “Literary Criticism” se aventura a afirmar: “Perhaps it is best to say that the *Wen-hsin-tiao-lung* is a moderately conservative book of criticism”; cf. *The Indiana Companion to the Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 52.

24 *fengqi*, *fenggu*, *fengqing*, respectivamente.

25 Cf. Liu Xie, *Wenxin Diaolong*, cap. 28: cf. edición bilingüe de V. Yu-chung Shih, *The Literary Mind and the Craving of Dragons*, Hong Kong: The Chinese University Press, 1983, p. 317.

Tras la introducción del budismo, la crítica literaria china se dejó influenciar por sus teorías metafísicas y más en concreto por el *chan* (en japonés, *zen*). Uno de sus mayores exponentes fue Yan Yu (1180-1235) que, en su obra *Canlang shihua*, definió la poesía como una forma de capturar el *shen* ("espíritu") de la vida y de la naturaleza, para lo que se precisaba un estado de la mente en calma contemplativa, libre de la emoción personal o de la conciencia artística. Su concepción de la poesía tenía que ver con una aprehensión intuitiva del Tao o, lo que es lo mismo, con la Iluminación, estado psicológico de integración de lo subjetivo y objetivo. Por ello, explicó la función poética a través de imágenes de inspiración budista tales como el reflejo de la luna en el agua o el sabor salado del mar²⁶.

Todas estas ideas influyeron decisivamente en el concepto de poesía de los Tang (s.VII-X), época, por otra parte, de mayor absorción del budismo. Sin embargo, el criticismo literario no fue desarrollado en exceso, quizá debido a una arraigada conciencia literaria y poética que les impelía más a la creación que a un posible cuestionamiento sobre el significado y los fines de la literatura. Por eso, para estudiar las teorías literarias de la época se utilizan como fuentes los documentos o cartas de poetas.

Pero antes revisemos ciertos principios ya formulados que se derivan de los rasgos culturales de la época. En primer lugar, lo que explica la superioridad del concepto utilitario y didáctico de la poesía en la época Tang es la creación de los exámenes para los funcionarios imperiales. Estas pruebas exigían un elevado conocimiento de los *Clásicos* confucianos y una gran maestría en la composición poética, por ello, seguir los modelos de los sabios de la antigüedad era *sine qua non* de todo letrado. Lo literario en general y, en concreto, la poesía, se convirtieron en un instrumento de educación y, en definitiva, en una poderosa arma política:

La literatura es el medio a través del cual, aquél que está por encima (el gobernante) despliega sus instrucciones morales a los que están abajo y es el medio por el cual los que están abajo comunican sus sentimientos e intenciones a los que están arriba²⁷.

Aunque los poetas querían verdaderamente integrarse y ser útiles en la sociedad, muchos de ellos fracasaban en sus carreras oficiales, y convertían su

26 Otros teóricos hicieron más énfasis en los aspectos de trascendencia del lenguaje como Wang Shizhen (1634-1711), muy influenciado por Yan Yu, o como Wang Fuzhi (1619-1692) que se centró en la identificación de *jing* "escena" y *qing* "emoción" del poeta.

27 Extracto del "Prefacio" de *Suishu* [*Historia de los Sui*] escrito por Wei Zheng (580-643), un historiador de los Tang; citado por Luo Genze, *Zhongguo wenxue piping shi* [*Historia de la crítica literaria china*], Shanghai: Dianwen, vol.2, 1958, p.134.

frustración en rechazo a los modelos convencionales. Este es el caso, por ejemplo, del poeta Li Shangyin (813-858) cuyo texto que se ofrece a continuación, representa un ataque directo a la moral confuciana:

En un principio, cuando oí que mis antepasados decían que para aprehender el Tao uno tenía que buscarlo en los antiguos y que para componer literatura se debía seguir las reglas establecidas, me sentí bastante infeliz. Entonces me retiré y pensé para mí: ¿Cómo puede ser que lo que se llame Tao sea algo que sólo los antiguos, el Duque de Zhou o Confucio, sean capaces de alcanzar? Por insignificante que yo sea, debo también poder alcanzarlo junto al Duque de Zhou y Confucio²⁸.

Como se puede observar, a pesar de la crítica frontal, el autor sigue creyendo que la única forma de alcanzar el Tao de la literatura es imitando a los modelos antiguos. Pero aunque prevaleciera esta moral convencional de corte confuciano y basada en la imitación de los *Clásicos*, la apertura que caracteriza en general a la sociedad Tang no fue más que un reflejo de lo que ocurrió también en el terreno poético. En el mismo poeta e, incluso, en el mismo poema convivían de forma natural y sin contradicciones una amalgama de ideas y de influencias distintas, entre las que se destaca el taoísmo y el budismo.

El mayor teórico de los Tang, y poeta al mismo tiempo, fue Si Kongtu (837-908), quien hizo explícito el concepto de literatura como aprehensión del Tao²⁹. Su teoría literaria se basaba en nociones budistas y taoístas relativas a la trascendencia del ser humano y del lenguaje. El poeta debe identificarse con el Tao, es decir, conseguir un estado de libertad espiritual plena, más allá de las contradicciones lógicas del discurso, y así poder aprehender la esencia de los fenómenos naturales. Una atenta e impersonalizada contemplación del paisaje se convirtió en un requisito fundamental de todo poeta. Éste, más allá de los límites de la percepción y guiado por la pura intuición, debía conseguir que su obra fuera como un espejo que reflejara la realidad esencial:

不著一字盡得風流

bu zhu yi zi jin de feng liu

Sin escribir una sola palabra, se capta completamente su esencia³⁰

28 Cf. Luo Genze, *Ibid.*, p. 170.

29 Si Kongtu, *Ershisi shipin* [Veinticuatro categorías de poesía], en la edición de Guo Shaoyu, *Shipin zhijie* [Comentarios a las Veinticuatro Categorías de poesía], Beijing: Renmin

30 Primera proposición de la categoría 11 de Si Kongtu, *op. cit.*, p.326.

En estas ideas, como vemos, se transparenta la influencia del budismo y especialmente del budismo *chan*, al menos en lo referente a la trascendencia del lenguaje. Otro poeta, Bai Juyi (772-846) expresa un punto de vista similar aunque más influenciado por la ética confuciana. En su famosa carta dirigida al poeta Yuan Chen (779-831) afirma que el *wen* del Cielo está controlado por las Tres Luces –sol, luna y estrellas–, el *wen* de la Tierra por los Cinco Agentes –metal, madera, agua, fuego y tierra– y el *wen* del Hombre por las Seis Obras del canon confuciano –*Shijing*, *Shujing*, *Yijing*, *Liji*, *Yuejing* y *Chunqiu*–³¹. Pero de entre todos ellos, el poeta destaca el *Shijing* [*Libro de las Odas*], porque la poesía puede conmover el corazón de los hombres:

El sabio conmueve el corazón del hombre y entonces, el mundo está en calma. Para conmover el corazón de los hombres no hay nada que preceda a la emoción, nada que no comience por las palabras, nada que sea tan profundo como el significado. Lo que llamamos poesía tiene por raíz una emoción, por brotes las palabras, por flores la música, y por frutos los significados³².

Como se puede observar, a pesar de su insistencia en los *Clásicos* confucianos, su concepto de la poesía está muy ligado a la cosmología taoísta. En realidad, en casi todos los poetas Tang existe ese eclecticismo o sincretismo, según los casos, de las diferentes teorías, y es común que en todos ellos sea llevado con una sorprendente naturalidad. Así ocurre también en otros planos, como el temático o formal; por ejemplo, todos los poetas Tang escribían tanto versos *gutishi* "al viejo estilo", siguiendo los patrones clásicos, como *jintishi* "al nuevo estilo"; igualmente, recurrían a imágenes convencionales sin descuidar un tratamiento novedoso e inusual de las mismas. Quizá esta amalgama de elementos dispares, el hecho de disponer libremente y sin obstáculos de todos los recursos, es lo que explica la riqueza y la alta calidad de la poesía china, en especial de la época Tang. Además, hay que tener en cuenta la calurosa acogida entonces de todo lo extranjero, incluidas melodías, canciones, religiones, ideas, que cohabitaban de una forma natural con lo autóctono. Este ambiente de multiculturalismo duró al menos hasta el siglo IX, momento en que comenzó la prohibición budista. Pero ya para entonces la poesía Tang había echado sus raíces y sus frutos serían immortalizados por la historia china.

31 Se trata de los Seis Clásicos confucianos: *El Libro de las Odas*, *El Libro de los Documentos*, *El Libro de las Mutaciones*, *El Libro de los Ritos*, *El Libro de la Música*, y *los Anales de Primavera y Otoño*.

32 En *Bo Juyi xuan ji* [*Antología de poemas de Bai Juyi*], ed. de Wang Rubi, Shanghai: Guji chubanshe, 1980, p.345-346.

La evolución del concepto de poesía en la tradición cultural china y, especialmente, su manipulación para todo tipo de intereses, no termina aquí. Ese trabajo de investigación queda emplazado y debería además rastrearse con premura. Recientemente, las traducciones de poesía china afloran por doquier y parece necesario situar al lector en un contexto serio y riguroso que le permita interpretar y sentir, de la forma más aproximada posible, el poema. En cualquier caso, valgan estas palabras para intuir, al menos, la hondura y profundidad de todas estas concepciones intrínsecamente ligadas a un concepto tan personal y original como es la estética china.