

**EL MITO DEL LITERATO ELEGANTE
EN LA CULTURA TARDÍA MING.
TU LONG (1542-1605) 'ALIAS
EL MAESTRO MINGLIAO**

ELISABETTA CORSI
El Colegio de México

If one must use metaphorical language, then let the metaphor be this: the mind and the world jointly make up the mind and the world.

Hilary Putnam, *Reason, Truth and History*, xi

Introducción

EL OBJETIVO DE ESTE TRABAJO¹ es delinear las características de una particular construcción y representación de sí, que es compartida con vigor por los exponentes de la elite intelectual del periodo Ming tardío. Aunque sus orígenes se remontan a una época mucho más antigua, es a partir del reinado de Wanli (1573-1620) que adquiere rasgos más marcados y se convierte en un ideal que los intelectuales (artistas) están llamados a alcanzar si desean obtener el reconocimiento social, única garantía de la transmisión de su nombre a las generaciones futuras. Dicha

¹ Algunas de las ideas expresadas en este ensayo fueron expuestas en el VI Congreso de la Asociación Italiana de Estudios Chinos (AISC) que se llevó a cabo en Venecia del 21 al 23 de mayo de 1998. Una versión distinta del mismo se encuentra en prensa, en el libro *Cina: miti e realtà*, A. Cadonna y Franco Gatti (coord.), publicado por Editrice Cafoscarina. He analizado la obra de Tu Long en relación con la cultura material del periodo Ming en: "Scholars and Papers-makers. Paper and Paper-manufacture According to Tu Long's *Notes on Paper*", que apareció en *Rivista degli Studi Orientali*, vol. LXV, núm. 1-2, 1991, pp. 69-107 (anexo con 6 tablas f.t.) y con más detalles en *Elogio del tiempo libre*, manuscrito del libro. Véase también "Cosas de poca monta", *Estudios de Asia y Africa* 100, vol. XXXI, núm. 2, 1996, pp. 501-518 (con 3 tablas f.t.).

construcción ideal de sí, en tanto una imagen mítica creada con el objetivo de confirmar algunos vínculos de clase y de grupo, ha condicionado enormemente nuestra comprensión del arte en China y la de los principios estéticos que la informan, con notables implicaciones en relación con las dinámicas de mercantilización del arte chino en el mundo europeo y estadounidense. Esto es lo que llamo *mito del literato elegante*, compartido por los que se pueden definir como “profesionales del diletantismo”, promotores de un “academicismo antiacadémico”.² Pero antes de explicar el significado de estas figuras, me parece necesario decir todavía algo a propósito del método que he adoptado aquí.

El mito. ¿En busca de una definición?

Este trabajo se gestó a partir de un sentimiento de desconfianza hacia la posibilidad de hablar de los mitos como construcciones contrapuestas a una hipotética realidad objetiva. Falta en la filosofía contemporánea una teoría satisfactoria del mito,³ “por otro lado es verdad que el término y la noción de mito, aunque no definidos precisamente, circulan de forma amplia en la cultura cotidiana”.⁴ Según Vattimo esta confusión teórica en torno a la noción de mito se origina por la caída de la concepción metafísica evolutiva de la historia, en cuyo ámbito se había formulado siempre la teoría filosófica del mito.⁵

Podemos decir, en general, que existe una noción común de *mito* que lo identifica como un saber primordial, precien-

² La primera formulación de la paradoja del “academicismo antiacadémico” se debe a J. Levenson, “The Amateur Ideal in Ming and Early Ch’ing Society: Evidence from Painting”, en J. K. Fairbank, *Chinese Thought and Institutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1957, pp. 325-326 (320-341 y notas en las pp. 403-410).

³ Un intento por llenar esta laguna puede ser hallado en la reciente colección “Theories of Myth” a cargo de R. A. Segal de la Universidad de Lancaster para la Garland Publishing (Nueva York y Londres). La colección comprende un total de 113 ensayos, en seis volúmenes, que representan puntos de vista clásicos y contemporáneos sobre el mito en las disciplinas que han contribuido en mayor forma a su estudio: la psicología, la antropología, la etnografía, la filosofía, el estudio de las religiones y la literatura.

⁴ G. Vattimo, *La sociedad transparente*, Milán, Garzanti, 1989, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

tífico, una forma de “experimentar” el mundo en la que no intervienen los instrumentos mentales ni los intelectuales, sino el caudal humano de pasiones, sentimientos y emociones. En este sentido, el mito tiene que ver con la magia, el rito, la religión, el arte. En el ámbito de los estudios chinos, esta noción ha sido adoptada en trabajos como *Art, Myth and Ritual: the Path to Political Authority in Ancient China* de Chang Kwang-chih, o el más conocido *Chinese Mythology* de Anthony Christie.⁶

En esta definición general convergen por un lado el significado periodístico, por así decirlo, que se atribuye hoy a la palabra mito como sinónimo de falsedad, y por el otro el significado peyorativo de antiintelectual.

A pesar de todo esta definición general se enlaza a un núcleo de definiciones más sutiles y técnicas, todas ellas originadas en un ámbito antropológico, en lo que respecta al mito en las sociedades antiguas, y en un ámbito sociológico, en lo tocante a la conservación de formas de pensamiento mítico en las sociedades contemporáneas. En su conferencia de 1969 “Theories of Myth”, Percy S. Cohen reconoció siete interpretaciones distintas de la noción de mito: el mito como respuesta a instancias racionales (como en el caso de los estudios de Edward Burnett-Tylor y Sir James Frazer); como proyección simbólica de la realidad y por lo tanto característico de algunas formas del lenguaje y del pensamiento (como en el caso de Ernst Cassirer); como traducción simbólica de los procesos mentales inconscientes del individuo (por ejemplo el enfoque psicoanalítico de Jung); como agente de solidaridad social y de consolidación de la identidad religiosa (el enfoque psicológico de Durkheim y Malinowski); en su relación con el ritual y en su reducción a narración basada en los rituales (como en Ransgan y Graves) y, finalmente, como representación colectiva en las sociedades primitivas (Lévi-Strauss).⁷

⁶ Chang Kwang-chih, *Art, Myth and Ritual: the Chinese Path to Political Authority in Ancient China*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983; A. Christie, *Chinese Mythology*, Londres, Chancellor Press, 1996.

⁷ I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, 1996, pp. 228-231. Véase también A. Dundes (coord.), *Sacred Narratives. Readings in the Theory of Myth*, Berkeley, University of California Press, 1984.

Estas interpretaciones no agotan, sin embargo, toda la gama de posibilidades, ya que el campo semántico del término mito sigue siendo muy amplio. El presente trabajo emplea operativamente una noción literaria, por así decirlo, de mito, adoptada a menudo en los escritos no antropológicos. En esta noción se encuentran, de manera creativa e imaginativa, conceptos propios del campo antropológico-sociológico, como la idea de mito como objeto simbólico y factor de solidaridad social, pero reconstruidos según la premisa de que el mito nace a partir de la necesidad de narrar creativamente el mundo y a sí mismos, por una irresistible urgencia de “fabular”.

El objetivo de la filosofía contemporánea es demostrar que toda tentativa de representación objetiva del mundo es ilusoria, ya que no es posible obtener un contenido objetivo de la realidad, pues ésta será siempre la percibida y representada por nosotros más nuestra propia experiencia de percepción y representación; experiencia que no se puede calificar como común sólo porque fue determinada por condiciones fisiológicas que compartimos todos los seres humanos, sino que, al contrario, está sólidamente vinculada a la cultura y, por lo tanto, es diferente, no sólo entre un pueblo y otro, sino incluso entre grupos sociales. La aspiración de la metafísica era colocarse en la cima de la multiplicidad de fenómenos, y una vez en esta perspectiva privilegiada, recopilar la realidad unitaria, precisamente aquella que se encuentra más allá de lo múltiple y es el origen de ello. La teoría moderna ha abandonado, en cambio, el punto de vista vertical, y elige un punto de vista retrospectivo, dirigido hacia el pasado,⁸ sin embargo, ya no se dirige hacia la Historia, sino hacia una pluralidad de historias.

Si la multiplicidad de lo real no puede ser subsumida en una realidad última, entonces la historia como sucesión unitaria de eventos debe ceder el paso a una multiplicidad de narraciones, a una multiplicación de *Weltanschauungen*, de visiones del mundo. Del mismo modo, el yo que expresa estas distintas concepciones del mundo es el resultado de la acumulación de muchos yos contingentes, que a su vez son una combinación de accio-

⁸ R. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad* (primera ed. *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, 1989), Barcelona, Ediciones Paidós, 1991, p. 115 (Paidós Básica).

nes, ideas y expectativas. En otras palabras, no existe una representación objetiva y neutral de sí. A menudo la autobiografía y el autorretrato pretenden crear un espejo perfecto⁹ que revele la esencia verdadera del yo, pero este yo no parece reconciliarse con el yo superficial, sino que más bien de manera elusiva revela su complejidad dejándonos ignorantes de su sustancia.

El proceso de representación de la realidad implica siempre la creación de mitos. Como ha enseñado Cassirer, en la última gran teorización del pensamiento mítico, los mitos son proyecciones simbólicas de la realidad, “el pensamiento mítico es un modo de organizar simbólicamente el mundo”.¹⁰ La propuesta en los párrafos que siguen se centra entonces en la posibilidad de interpretar la representación de sí como representación mítica.

No me refiero a los mitos antiguos, a menudo propios de la literatura oral que se encuentran en los albores de las distintas civilizaciones. Ésos son el “pan” de los antropólogos. Me refiero más bien, como ya he dicho, a una cierta clase de mitos literarios y artísticos que rehuyen una definición restringida y unívoca, e invocan una definición amplia y general de “imágenes que contribuyen a brindarle un significado filosófico a los hechos de la vida cotidiana”.¹¹

El “literato elegante” como mito

Cuando hablo del mito del “literato elegante”, no pretendo referirme a algo falso, que no tenga un paralelo en la realidad, sino más bien a una construcción ideal de sí que, en nuestro caso específico, es prerrogativa de cierta clase social, una imagen mítica que, como dijo Malinowski, tiene la función de mantener y reforzar la solidaridad social. Una creencia compartida, sobre cuya base se articula la organización de un gru-

⁹ La imagen del *espejo perfecto* se inspira en un trabajo de S. Owen, “The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”, en Shuen-fu Lin y S. Owen (coord.), *The Vitality of the Lyric Voice*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 71-102.

¹⁰ Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.

¹¹ Mark Schorer, “The Necessity of Myth”, *William Blake*, cit. en Watt, *Myths of Modern Individualism*, cit., p. 232.

po determinado. Esta definición, me parece, regresa el término *mito* a su sentido etimológico original, es decir, el de *narración*. Dado que los mitos tienen como protagonistas a los héroes, esta imagen del “literato elegante e incorrupto” viene a menudo a ser encarnada por personajes de la literatura que, con el fin de que la narración sea más eficaz y el mito tenga mayor fuerza, son presentados como personajes históricos, que realmente vivieron. Hay además casos en los que los autores terminan por identificarse con sus personajes y buscan orientar su propia vida de acuerdo con cánones dictados por las exigencias literarias.

Este es el caso del protagonista principal de esta *historia*: Tu Long 屠隆.¹² En *Mingliaozi jiyou* 冥寥子記游 (Los viajes del maestro Mingliao) —escrita en 1587— éste declara “ser un funcionario ya cansado de las cosas del mundo” y sobre todo cansado de “tener que hablar con cualquiera de sus sentimientos más íntimos y tener que llevar a cabo ceremonias contra las reglas prescritas” 冥寥子爲吏困世法，與人吐匿情之譚，行不典之禮。¹³

La narración propone de nuevo el estereotipo del anacoreta, del *vagabond scholar*, en una narración rebosante de sugerencias taoístas y en cierta medida también budistas, de intenso carácter filosófico, escrita en un estilo que hace recordar al *Zhuangzi*.

¹² Biografías y anécdotas sobre la vida de Tu Long pueden hallarse en *Mingshi-gao liezhuan* 明史稿列傳 (Sección “biografías” del Prospecto de historia de los Ming), *liezhuan* 264, vol. 97, pp. 444-445; *Mingshi liezhuan* 明史列傳 (Sección “biografías” de la Historia de los Ming), *juan* 197, pp. 170-171; *Huang Ming shishuo xinyu* 皇明世說新語 (Nuevas anécdotas del mundo según Huang Ming), vol. 22, 408-409, 465, 494; *Liechao shiji xiaozhuan* 列朝詩集小傳 (Breves biografías en la compilación poética ordenadas por dinastías), vol. 11, pp. 485-486; *Yun Jian zhilue* 雲間志略 (Memorias breves de Yun Jian), vol. 145, pp. 265-271; *Jing Zhi ju shihua* 靜志居詩話 (Palabras y versos del Estudio de Jing Zhi), 9, pp. 324-327; *Mingshi jishi* 明詩紀事 (Crónicas de los poetas Ming), vol. 14, pp. 535-549. Todas estas obras se pueden consultar en la recopilación *Mingdai zhuanji congkan* 明代傳記叢刊 (Colección de obras biográficas del período Ming), coordinada por Zhou Junfu 周駿富, Mingwen shuju 明文書局, Taipei, 1991 (el número de la referencia que sigue a los títulos se refiere precisamente al volumen correspondiente en la recopilación).

¹³ Cito del texto contenido en Feng Kebin 馮可賓, *Guang Baichuan xuehai* 廣百川學海 (Edición ampliada de El mar del saber formado por cien ríos), aprox. 1622, 6 vol., Taipei, Geda shuju 各大書局, 1970, vol. III, pp. 1591-1633. Algunas partes de la narración fueron traducidas muy libremente en el estilo típico de Lin Yutang y aparecieron con el título “The Vagabond Scholar” en *Asia. The Magazine of the Orient*, vol. XXXVII, núm. 11, 1937, pp. 761-764.

挾一煙霞之友與俱，各一瓢一衲

…乞食無問城郭村落朱門白屋仙觀僧廬。戒所乞，以食不以酒，以蔬不以肉。其乞辭以孫不以哀，畀則去之，其不畀者亦去之。

[Viajo] en compañía de un amigo que comparte mi pasión por las montañas y los ríos, cada uno con una calabaza [para beber] y la túnica monástica [...] Mendigamos alimento, sin pedirlo abiertamente, a los ricos y a los pobres de cada ciudad y aldea, en los templos taoistas y en los refugios budistas. Nos atenemos a los preceptos para lo que mendigamos: aceptamos alimento, no vino, verduras, no carne. El tono es deferente pero no adolorido y si alguien nos concede limosna con amabilidad la aceptamos, y si no es amable, también.¹⁴

La historia concluye con el regreso de Mingliao al pueblo nativo después de tres años de vida vagabunda. Allí él construye una cabaña donde pasará aislado el resto de sus días.

冥寥子游三年，足跡幾遍。天下目之所見，
耳之所聞，身之所接物態，非常情境，靡一無
非鍊心之助。雖浪跡不爲無補哉。
于是歸而葺一茆四明山中，終身不出。

Mingliao viajó durante tres años, sus pies pisaron por doquier. Las cosas del mundo que había visto y oído, los semblantes con los que se había topado, las circunstancias inusitadas: todo ello sirvió para disciplinar su mente. ¡Después de todo, el vagabundear lo había beneficiado! Finalmente regresó [a su pueblo] y construyó una cabaña en las colinas de Siming para no volver a salir sino hasta el final de sus días.¹⁵

Si bien en este cuento abundan los elementos autobiográficos¹⁶ —el mismo Tu Long se vio envuelto en un escándalo

¹⁴ Mingliaozi, cit., p. 1596.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1633.

¹⁶ Me parece que este texto puede enmarcarse en una tendencia, propia del periodo comprendido entre el 1570 y el 1670 caracterizada por una mayor conciencia de la inclinación humana hacia el mal, un acentuado deseo de “contarse”, de mostrar

amoroso, de hecho fue obligado a abandonar su cargo y, según las biografías oficiales, había decidido convertirse en un ermitaño taoísta— el autor es conocido entre sus contemporáneos no tanto por haber construido cabañas, sino por las espléndidas residencias de campo con amplios jardines que creó.¹⁷ Esta pasión por las lujosas mansiones en donde los pabellones se alternaban con amplios patios, ejemplifica una inclinación del gusto social Ming tardío hacia el materialismo y el consumismo. Tu Long es el padre de toda una generación de brillantes creadores de residencias de lujo, en las que cada detalle, desde la elección del material de construcción hasta los más mínimos elementos decorativos, se traza con sumo cuidado.

Tu Long, de la noble estirpe de los Tu di Jiangbei, una de las “cuatro grandes familias” de quienes hablan los relatos locales de la aldea de Yin 鄞 (hoy Ningbo),¹⁸ vivió en un periodo de grandes mutaciones sociales, crucial desde el punto de vista histórico-artístico.

hasta los propios defectos o faltas para enmendarse. Es merito de Pei-Yi Wu haber hallado esta tendencia en el curso de sus estudios sobre la autobiografía en China. Para tal propósito véase su “Self-Examination and Confession of Sins in Tradicional China”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. XXXIX, núm. 1, 1979, p. 6 (5-38). Este autor asoció también el resurgimiento del interés por la autobiografía, cuyos orígenes se remontan al periodo Han, con condiciones socioeconómicas similares a las del Renacimiento en Europa, periodo durante el cual se asiste a un recrudescimiento del interés por el individuo y la conciencia de sí (una discusión más detallada de este tema se encuentra en las páginas sucesivas y en la nota 21). Sobre el problema de la representación de sí en este periodo en Europa, vista como “an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as manipulable, artful process” (p. 2), véase S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning From More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980. El estudio de la autobiografía en China, que por Pei-yi Wu era, y tal vez aún sea, “a neglected aspect of sinology” (nota 3), debería enlazarse con aquella tendencia de los estudios que reconsideran en términos positivos el fermento intelectual y creativo del periodo Ming tardío y contribuyen a reforzarlo (p. 68). Véase también “The Spiritual Autobiography of Te-ch’ing”, en W. T. de Bary y the Conference on 17th Century Chinese Thought (coord.), *The Unfolding of Neoconfucianism*, Nueva York, Columbia University Press, 1975, pp. 67-91. En épocas más recientes S. Owen ha tratado el tema de la autobiografía en términos de elegía poética. Véase “The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”, *cit.*

¹⁷ Al respecto véase Chang Chun-shu y S. Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth Century China. Society, culture, and modernity in Li Yu’s World*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992, p. 155.

¹⁸ T. Brook, “Family Continuity and Cultural Hegemony: The Gentry of Ningbo, 1368-1911”, en J. Esherick y M. Backus Rankin (coord.), *Chinese Local Elites and Patterns of Dominance*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 34 (27-50).

Es curioso que en este periodo, aproximadamente del año 70 al 1620, la situación china se asemeje a la europea. Contemplamos en ambos casos una rápida urbanización y difusión de la actividad mercantil, un importante desarrollo de la industria de la imprenta, sobre todo en Huizhou; y presenciamos una impetuosa actividad cultural en las academias, un siempre creciente respeto, casi una glorificación, de las actividades erarias de la cultura clásica, de la nemotecnia y en general de las artes orientadas a exaltar al individuo, el cultivo de sí mismo, el cuidado del cuerpo, del espíritu, de la morada. Eso naturalmente coincide con una postura muy marcada hacia el individualismo, el hedonismo y el lujo, los cuales van de la mano, sin embargo, de su propia condena moral.¹⁹

La crisis de la sociedad y de sus valores tradicionales parecer estar determinada en primer lugar por un desarrollo sin precedente del comercio y de la industria —actividades tradicionalmente discriminadas en China como no esenciales, *moye* 業, enfrentándolas con *benye* 本業, considerada siempre la actividad fundamental: la agricultura. Esto determina un rápido desarrollo del sistema bancario y crediticio, mayor circulación de la moneda, inflación.²⁰

¹⁹ En cuanto al individualismo, su exclusiva pertenencia al mundo occidental "strenocentista" fue justamente discutida por medio del reconocimiento del significado social y no solamente psicológico del término. Para profundizar más sobre este véase Watt, *Myths of Modern Individualism*, cit., pp. 235-242. Puesto que los conceptos y significados son social e históricamente determinados no podemos pensar el concepto de individualismo en China como la primacía del individuo sobre la colectividad —noción que es base del nacimiento de la sociedad occidental moderna— pero tenemos la necesidad de imaginarnos una noción alternativa. Una vez más *individualismo*, a la par de *mito*, es un término ambivalente y, por lo tanto, ambiguo. Precisamente el problema del surgimiento de una conciencia social individualista la dio origen a un interesante debate de casi veinte años entre los sinólogos. Véase por ejemplo la discusión realizada por *Journal of the History of Ideas* en el volumen XXII, número 2, (1961), y sobre todo los siguientes artículos: J. R. Hightower, "Individualism in Chinese Literature", pp. 159-168; "The Question of Individualism in Chinese Literature", pp. 147-158. Luego, en épocas más recientes algunos capítulos en *The Unfolding of Neoconfucianism*, cit. (véase nota 16), sobre todo W. T. de Bary, "Introduction", pp. 1-37 y Wu, "The Spiritual Autobiography of Te-ch'ing", cit.; así como otros importantes trabajos de T. de Bary y, en algunos aspectos, el reciente *Boundaries of the Self. Chinese Portraits 1600-1900*, de R. Vinograd, Cambridge, Cambridge University Press, 2.

²⁰ Véase sobre este tema, T. Brook, *The Confusions of Pleasure. Commerce and Culture in Ming China*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Es una situación que, a pesar de las respectivas diferencias, es claro, acerca China a Europa. Y en China, así como en Europa, a este fenómeno lo acompaña la creciente tendencia a la adquisición de bienes y objetos con finalidades ajenas a la satisfacción de las necesidades primarias. Peter Burke se pregunta si ésta ha sido una tendencia universal innata en el hombre, o si más bien es característica de “un particular tipo de organización social”.²¹ Como él mismo admite, es difícil responder dicha pregunta; pero lo que sí nos queda claro es que los objetos materiales transmiten mensajes, nos hablan de sus poseedores, contribuyen a la “representación de sí mismos”, que es lo que nos atañe principalmente aquí.

La nueva clase mercantil, que surge de esta naciente situación social y económica, es protagonista de este giro al consumismo. Pero el dinero, como se sabe, no lo es todo, más en una sociedad que, al menos teóricamente, lo desdeña. Esta clase tiene, por lo tanto, necesidad de adquirir ese “capital simbólico” que es el medio para garantizar su legitimación y ascenso en la escala social. Acude entonces al estudio de los clásicos, el único medio que posibilita el acceso a los exámenes para la carrera pública y utiliza sus medios económicos para adquirir una serie de objetos que hasta entonces eran empleados sólo por los literatos, de quienes se adoptan los gustos y las modas; se pagan considerables sumas para formar bibliotecas y colecciones de pinturas. Por consiguiente, se ratifica el propio ascenso social mediante la invención de un pasado genealógico, ancestral, de una tradición familiar, adoptando los modos culturales de la clase en cuestión.²²

Pero sería un error identificar “el elogio de sí mismo” sólo con la manía adquisitiva, también el retorno a lo sencillo y a lo esencial puede ser quizá más eficaz para ascender que rodearse de objetos.

²¹ *Res et verba*: “Conspicuous Consumption in the Early Modern World”, en J. Brewer y R. Porter (coord.), *Consumption and the World of Goods*, Londres, Routledge, 1993, p. 149 (148-161).

²² Sobre este tema véase: Zhou Zhiyuan (周致元), “Huishang ‘haoru’ xinjie” (“徽商 `好儒` 新解”) (Nueva interpretación del concepto del “buen confuciano” en uso entre los emprendedores de la provincia de Anhui), en *Lishi dang'an* (歷史檔案) (Archivos de historia), vol. LXVI, núm. 2, 1997, pp. 81-87.

Es aquí, sobre este punto, donde quisiera insistir: junto al go y al consumo convive la condena moral, implícita, indicta, de estas mismas prácticas; coexiste el énfasis en las cualidades de elegancia y desinterés por las cosas mundanas, que desde siempre alimentaron el mito del hombre culto y noble.

Si, como se ha dicho, donde hay colecciones y coleccionistas, hay también historiadores del arte, éste es un periodo en el que estos últimos abundan. El más grande de todos es Dong Qichang 董其昌 (1555-1636), pero de él hablaremos más adelante.

Ahora quisiera regresar a Tu Long. En su producción literaria persiste esta invitación a lo esencial y a la sencillez, este llamado a los valores morales fundados en el desinterés hacia el éxito y el bienestar material que de ello deriva, valores alrededor de los cuales se construye justamente el mito.²³

某雖常濫進賢冠，家無負郭，橐無阿堵，
止有圖書數卷。載之以西，波臣懼爲某累，一
舉而損之水濱。此身之外遂無長物。

Si bien usualmente frecuentaba funcionarios de alto nivel, no poseía parcelas de tierra fuera de la ciudad y nunca tenía ni un centavo en la bolsa. Poseía sólo un cierto número de libros. [Así, decidí] llevármelos al viaje, pero este “pez fuera del agua”, temiendo que pudiesen tener alguna influencia maléfica en él, de pronto los sacrificó a las aguas. No poseo entonces otro objeto material, más que este cuerpo.²⁴

²³ Como éste es un tema recurrente en la obra de Tu Long, se nota también en la obra que inmediatamente sigue a la redacción del *Mingliazi jiyou*: el *Yunhua ji* (雲花記) (Memorias de flores y nubes) —un drama en versos compuesto en el año 1598, el cual narra las aventuras de un aristócrata que abandona a su familia y deja sus bienes para dedicarse a la búsqueda de la inmortalidad. Guiado por un sacerdote taoísta y por un monje budista, está en condición de visitar ambos paraísos —taoísta y budista— y así regresar a su casa como inmortal para ocuparse nuevamente de su familia.

²⁴ *Mingliaozhi*, *op. cit.*, p. 1623. Este breve paso revela por otro lado la complejidad de la prosa de Tu Long. Todo el texto es un continuo juego de alusiones que no es fácil producir en otra lengua. Con “pez fuera del agua” traduzco el compuesto *bochen* (波臣) que literalmente significa “señor de las olas” o “funcionario de las olas” (波浪之臣). Esta referencia es un fragmento del *Zhuangzi, zapian, waiwu* (莊子雜篇外無), vol. XXVI, 1 donde se encuentra la alusión a una situación desafortunada en la cual uno está fuera del propio elemento cuya moral nos dice que en casos como éstos no hay que hacer mucho para salvarse, con la condición de que el remedio sea eficaz e inmediato. Hay todavía una doble alusión al personaje Zhuangzi, la primera es la referencia a la obreza de la familia —el fragmento citado inicia con las palabras: “Siendo la familia

Pero también los miembros de la élite caen víctimas de prácticas que no titubean en condenar en el plano teórico. Muestra de ello es otra obra de Tu Long, *Kaopan yushi* 考槃餘事 (notas de poca monta sobre la estancia del literato jubilado). Es curioso que se haya escogido tal título para un texto dedicado sustancialmente a la cultura material y a la adquisición de objetos de lujo —un título que reivindica un estilo de vida austero y esencial.

Tu Long es un autor bastante prolífico que, a causa de una difícil situación financiera, se ve obligado en un determinado momento de su vida a vender sus escritos, sobre todo obras teatrales, para vivir. Es fácil suponer entonces que, empujado por necesidades económicas, se haya inclinado hacia una actividad lucrativa como consejero de los nuevos ricos, planeando para ellos residencias de lujo, dando indicaciones y sugerencias de cómo decorarlas, qué objetos adquirir, entre otras cosas. *Kaopan* está dividido en las siguientes secciones, dedicadas a varios objetos (no indicaré aquí los párrafos; por otro lado, son interesantes aquéllos relativos a los métodos de fabricación de ciertos objetos): I. *Shujian* 書箋 (Notas sobre los libros); II. *Tiejian* 帖箋 (Las calcas. Desde ahora omitiré la traducción de *jian*); III. *Bian tie jian* 辨帖箋 (Distinguir entre las calcas); IV. *Huajian* 畫箋 (Las pinturas); V. *Zhijian* 紙箋 (El papel); VI. *Bijian* 筆箋 (El pincel); VII. *Mojian* 墨箋 (La tinta); VIII. *Yanjian* 研箋 (La piedra para tinta),²⁵ *Qinjian* 琴箋 (La cítara); *Xiangjian* 香箋 (El incienso); *Wenfang qiju jian* 文房器具箋 (Los instrumentos del literato); *Qiju qifu jian* 起居器服箋 (Las necesidades de la vida cotidiana); *Youju jian* 游具箋 (Los objetos para llevar de viaje); *Shanzhaijian* 山齋箋 (El refugio de la montaña); *Chajian* 茶箋 (El té); *Pen wanpin* 盆玩品 (Macetas para plantas ornamentales); *Jinyu pin* 金魚品 (El pez rojo).²⁶

de Zhuang Zhou muy pobre" (莊周家貧), la segunda es la del viaje al Río occidental (西江, o sea 蜀江). He consultado la edición del *Zhuangzi* comentada por Guo Qingpan (郭慶藩), *Zhuangzi jishi* (莊子集釋) (todo el *Zhuangzi* explicado), 4 vol., Beijing, Zhonghua shuju, 1961, vol. IV, p. 924.

²⁵ Tu long, que como ya lo habrán observado no gusta de utilizar un lenguaje referencial, prefiere, como en muchos otros casos, el término arcaico 研 (*yan4*) en lugar de 硯.

²⁶ Una muestra del éxito de esta obra es su presencia, total o parcial, en un gran número de *congshu*. El orden y la distribución de los párrafos no siempre es la

Es interesante notar que *Kaopan yushi* —cuya primera edición, póstuma, apareció en 1606— se reimprimió con otro título parecido a *Jiaochuang jiulu* 蕉窗九錄, firmado por Xiang Yuanbian 項元汴 (1525-1590). Xiang Yuanbian, uno de los más grandes coleccionistas que China haya tenido (una gran parte de las obras que se encuentran hoy día en el Museo Nacional de Taipei proviene de su colección), era hijo de un usurero. Usurero él también, había logrado reunir en poco tiempo una considerable suma de dinero, formando su colección probablemente por medio de la adquisición de las obras de sus deudores morosos.²⁷

Las estrategias de mercado determinaron quizás las condiciones del plagio. En el fondo, era más razonable que el autor de un texto de esta índole fuese un rico coleccionista, que no tenía una buena reputación que defender, antes que un literato de noble cuna que había escogido, al menos teóricamente, llevar una vida de anacoreta. Fang Zhaoying 房兆楹, en el *Dictionary of Ming Biography*,²⁸ mantiene esta misma posición: el texto se le puede atribuir a Xiang Yuanbian. Un extenso artículo publicado en *Gugong jikan* 故宮季刊 en 1983 y firmado por Weng Dongwen 翁同文 demuestra en cambio que la paternidad de la obra es de Tu Long.²⁹ De cualquier manera, *Kaopang* contiene numerosas interpolaciones de textos precedentes, sobre todo el *Yanxian Qingshangjian* 燕閒清賞箋. (Notas sobre la manera de gozar el tiempo libre de manera elegante), de

misma. En este caso me refiero a la versión contenida en *Cuang baichuan*, cit., vol. IV, pp. 1947-2187. Para una discusión de la sección relativa al papel, véase Corsi, "Scholars and Paper-makers", cit. He analizado muchos otros fragmentos, sobre todo aquellos relativos a los *wenfang sibao*, en *Elogio del tiempo libre*, manuscrito de libro.

²⁷ J. Cahill, *The Distant Mountains. Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*, Nueva York, Weatherhill, 1982, p. 88.

²⁸ L. Carrington y Chaoying Fang, *Dictionary of Ming Biography*, 2 vol., Nueva York, Columbia University Press, 1976, vol. II, p. 1326 (1324-1327).

²⁹ Agradezco a Craig Clunas, quien me proporcionó gentilmente la información relativa a este artículo. Weng Tongwen 翁同文, "Xiang Yuanbian mingxia *Jiao chuang jiulu* bianwei tanyuan 項元汴名下「蕉窗九錄」辨偽探源" (A propósito de la autenticidad del *Jiao chuang jiu lu*, atribuido a Xiang Yuanbian), en *Gugong jikan* 故宮季刊, vol. XVII, núm. 4, pp. 11-26. La cuestión es discutida brevemente también por Craig Clunas en *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, pp. 29-31.

Gao Lian 高濂.³⁰ Depongamos las cuestiones textuales, por el momento, para retornar al significado de *Kaopan*.

Como se ha dicho, el concepto de *Kaopan* hace su aparición en una sesión del *Libro de las odas, melodías del estado de Wei* 詩經微風考槃序, y ha sido definido como el lugar elegido para retirarse de la vida mundana. (*Kao* 考 en sí quiere decir “completar” y *pan* 槃 “placer, deleite”). Se le atribuye a Confucio la frase “Yo veo en *kaopan* (la imagen) del literato que ha abandonado el mundo, y no por ello se lamenta” (吾於 “考槃 “見士之遯世而不悶也).³¹

Este concepto ha tenido a lo largo del tiempo una esfera semántica distinta y más diluida, al punto de ser usado en un contexto aparentemente ajeno como el de un manual de “buenos modales” y de consejos para la adquisición de objetos para decorar el estudio y la biblioteca, como los *wenfang sibao*, que debían ser empleados por el caballero elegante.

Algo semejante ocurre con el concepto de *ya* 雅, “refinado, elegante”, término que aparece con una frecuencia cada vez mayor en tratados de esta índole.³² Este concepto, que como *kaopan* hace su aparición en el *Shijing*, ya no es interpretado en el sentido estrictamente moral de *zheng* 正, “correcto”, como lo sugiere el *Shuowen*, sino en el sentido más formal y esteticista de “elegante”, es decir opuesto a *su* 俗, “vulgar”, “banal”.³³ *Ya* 雅 es originalmente la música interpretada

³⁰ Se trata de la sexta parte (caps. 14-16) de la obra *Zunsheng bajian* 遵生八箋 (Ocho capítulos sobre el arte de vivir). He consultado la edición contenida en *Siku quanshu* 四庫全書 (Todos los libros divididos en cuatro secciones), *zibu* 子部, X, 19 juan, fs. 519.

³¹ Citado en *Shijing zhijie* 詩經直解 (El Libro de las Odas explicado), p. 174.

³² Véase por ejemplo *Kaopan yusbi, qinjian*, cit. p. 6b y los capítulos primero y octavo del *Zunsheng bajian*, titulados respectivamente: *ingxiu miaolun* 慶修妙論 (Sublime discusión sobre el puro cultivo de sí mismo) y *iju anle* 起居安 (Cómo vivir felices y serenos).

³³ El hecho de que *su* signifique también “hábito”, “uso” (en cuanto al uso popular), “rústico”, denotando aquello que es característico de la vida campestre, no debe inducir a asociar mecánicamente la vida rural con aquello que es vulgar. Como lo ha explicado S. Owen a propósito de la presencia del término en la poesía *Gui yuantian ju* 歸園田居. (Regresando a vivir entre mis campos y huertos) de Tao Qian 陶潛 (365-427), *su* indica con frecuencia la vulgaridad y bajeza que están presentes algunas veces en el comportamiento de las clases altas. “The Self’s Perfect Mirror”, cit. p. 78. Está claro, no obstante, que una excesiva preocupación por aquellas posturas etiquetadas como de gusto *su* puede identificarse fácilmente con una actitud social-

n forma monódica. Agrega Confucio: “Odio el modo en que el rojo púrpura hace palidecer el bermellón, odio el modo en que las canciones de *zheng* confunden la música *ya*”.³⁴ (惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也). Se entiende: que el rojo es un color primario, el bermellón es un compuesto. Por lo tanto, la diferencia que existe entre la pureza y la esencialidad de la música *ya* y la sofisticada y compleja de *zheng* es, para entendernos, en cierta forma como la que existe entre el canto gregoriano y la música polifónica.

Estas nociones están contenidas en una serie de textos del género del *Kaopan yushi* que escapan a una definición unívoca: son a la vez textos de cultura material, tratados teóricos, manuales de urbanidad y buenas costumbres.³⁵ Uno podría atreverse a compararlos con los manuales de civilidad que florecieron entre los siglos XVI y XVIII, y que son objeto de importantes estudios dirigidos por Roger Chartier.³⁶

En este nuevo y más amplio ámbito semántico, *ya* con frecuencia se define oponiéndolo a *su*, “rústico, vulgar”. *Su* en el campo artístico es todo aquello que se refiere a la ejecución verdadera y propia de una pintura, *su* es la actitud de quien antepones la calidad formal de una obra en menoscabo de su expresividad. *Su* es la pintura de los profesionistas de la Academia, de quienes se ganan la vida pintando, mientras *ya* es el arte tal y como lo entienden los literatos, es decir, una actividad preminentemente intelectual, una ocupación no lucrativa, resultado de una experiencia muy personal, íntima, pues emana de la necesidad de expresarse a sí mismos, y por lo tanto no posee otra finalidad.³⁷

mente discriminatoria, aun si tales posturas no son ya directamente asociables a la clase rural.

³⁴ La música *ya* es la música del estado de Lu. Cit. en K. J. De Woskin, *A Song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1982, p. 92. El fragmento está en *Lunyu, yanghuo* 論語陽貨, vol. CVII, núm. 18 y no 17 como aparece en De Woskin.

³⁵ Una lista casi completa de estos textos se halla en Uno Sesson 宇野雪村 *Bunbō irugan jiten* 文房古玩事典 (Enciclopedia de los objetos antiguos para escritorio), Tokio, Kashiwa shobō 柏書房 s.f.

³⁶ R. Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (trad. del francés por A. Armijo), Madrid, Alianza, 1993, pp. 246-283.

³⁷ Sobre este tema véase también Clunas, *Superfluous Things*, cit., pp. 82-83.

La situación en la que se encuentran viviendo nuestros personajes es casi esquizofrénica. La afirmación de los valores sociales, de una nueva conducta moral en la que la riqueza, el bienestar y el lujo ya no son deplorables, provoca obviamente una situación de crisis, un punto de ruptura. Hay que desechar, sin embargo, las lecturas estrictamente económicas de la relación entre obras de arte y contexto social; la conexión entre eventos históricos y cambios en el plano visual y teórico no debe ser simplista. A menudo los cambios radicales en los ámbitos social y económico determinan situaciones de “cristalización” en el plano artístico, o de retroceso hacia los valores del pasado.

En el caso del periodo que estamos examinando, justo cuando la pintura comienza a difundirse como práctica remunerada entre los literatos, y a causa del incremento del personal calificado para la carrera burocrática, con el consiguiente aumento de la desocupación, se observa, en el plano teórico, una creciente discriminación hacia los pintores de “profesión”.³⁸

Las biografías oficiales de los pintores tienden en general a “depurar” la vida de éstos, eliminando aquellos elementos que pudieran indicar su relación con sus mecenas y con sus motivaciones tangibles (sean éstas promociones, festejos, etc.), que se encuentran en el origen de la creación de las obras pictóricas.

Dong Qichang 董其昌, que en su juventud había prestado servicios como tutor en la casa de Xiang Yuanbian, donde aprendió los principios elementales de la caligrafía y la pintura, fue sin duda el principal artífice de la construcción teórica del mito del artista que puede adquirir dignidad sólo mediante el aniquilamiento de su propia identidad y su necesaria transformación en un *amateur* desinteresado. Él fue el responsable de haber convertido el estilo en un factor determinante de ascensión social, de haber descontextualizado gran parte de la pintura china, privándola de su relación con las motivaciones que la habían determinado y las finalidades a las que estaba destinada.

El hecho de que en la práctica Dong Qichang se sirviera a menudo de prestanombres, que su insistencia en la calidad

³⁸ J. Cahill, *The Painter's Practice. How Artists Lived and Worked in Traditional China*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, p. 7.

expresiva y abstracta de la pintura pudiera estar en parte justificada por sus escasas capacidades técnicas, que obtuviera cuantiosas ganancias por realizar la autentificación de obras antiguas y que tuviera un papel determinante en el destino, unas veces afortunado, otras miserable, de tantos artistas, tanto del presente como del pasado, ha sido tema de importantes estudios.³⁹

Las teorías elaboradas por Tung Qichang tuvieron un enorme y duradero impacto no sólo en China sino también entre nosotros. El hecho de que nuestros estudios dependieran de esta construcción teórica, concentrándose justamente, como lo sugería Dong Qichang, en el estilo,⁴⁰ en detrimento de otras problemáticas, y el hecho de que en cierta medida algunos de nosotros estemos aún hoy renuentes a abandonar ciertas posturas, se percibe claramente en un análisis, aunque somero, de la producción histórico-artística no sólo europeo-americana sino también china. Así escribía J. P. Dubosc en el lejano 1950, en un ensayo por demás innovador en un intento de reinterpretar no sólo la pintura Ming sino también la del periodo Song tardío, sin seguir los estereotipos de cristalización y decadencia:

Dicho empeño [se refiere a aquello que había definido poco antes áulicamente como “la traducción en lenguaje plástico de un estado interior en armonía con la naturaleza, que expresa una ‘resonancia del espíritu’ (ch’i-yün) por el acorde armonioso de todas las partes de la composición”] se convierte en un proceso cada vez más consciente. Es mérito de Tung Ch’i-ch’ang y de los pintores ilustrados reunidos en torno a él, como Ch’en Chi’lyu (1558-1639) y Mo Shih-lung, haberse dedicado al estudio de problemas estéticos y haber abierto nuevos caminos.⁴¹

³⁹ Es necesario señalar, antes que nada, el estudio de R. Barnhart, “Tung Ch’i-ch’ang’s Connoisseurship of Sung Painting and the Validity of His Historical Theories: A Preliminary Study”, en Wai-kam Ho (coord.), *Proceedings of the Tung Ch’i-ch’ang International Symposium*, 2 vol., Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1991, vol. II, pp. 1-20. A éstas le siguió otra monumental obra sobre Dong Qichang, publicada en 1992 a cargo del mismo Wai-kam Ho: *The Century of Tung Ch’i-ch’ang 1555-1636*, 2 vol., Kansas City y Seattle, The Nelson-Atkins Museum of Art y The University of Washington Press.

⁴⁰ Véase J. Cahill, “Style as Idea in Ming-Ch’ing Painting”, en M. Meisher y R. Murphey (coord.), *The Mozartian Historian. Essays on the Works of Joseph R. Levenson*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 137-156.

⁴¹ “A New Approach to Chinese Painting”, en *Oriental Art*, III, 1950, p. 53 (50-57).

Y el mismo J. Cahill escribía así muchos años después:

Destaca la imponente figura de Tung Ch'i-ch'ang, dominando la era. Al ser un funcionario de alto rango, uno de los principales estudiosos y calígrafos de su tiempo, y por mucho la autoridad en pintura más eminente, él fue un hombre que tenía gran confianza en sí mismo, ni qué decir de su autoestima. Además de sus voluminosos escritos publicados acerca de pintura, en los cuales él revisa y elabora los principios de la teoría pictórica de los literatos, escribe cientos de colofones para ciertas pinturas, haciendo juicios dogmáticos y concediendo atribuciones que, para bien o para mal, tienen un peso considerable aún en nuestros días.⁴²

Tal parece que nosotros hubiésemos caído también en la red, reticentes a apartarnos de la simple ecuación de que la buena pintura proviene de los *wenren*, de aquellos que, a pesar suyo, son también artistas, así como la mala pintura es, en cambio, propia de los académicos, de los profesionistas.

Seguimos ignorando precisamente esas instancias que abrieron nuevos estudios en el ámbito de la historia del arte, en lo referente a la relación entre el artista y el mecenas; el uso, la función social de la obra de arte vista como un producto, su significado no sólo político o mítico, sino también de simple objeto de consumo, de "pasatiempo" para las clases acomodadas, como instrumento de afirmación social, la influencia nefasta, a veces destructiva, del mercado anticuario sobre los estudios histórico-artísticos y, por último, quisiera añadir la atingencia y la discriminación cualitativa entre las llamadas artes menores y artes mayores o bellas artes, o en general entre las artes liberales y las artes mecánicas, un aspecto no estudiado aún suficientemente.⁴³

Lejos de cualquier intento polémico, lejos de querer tildar a quien defiende esta mítica ortodoxia como lo más auténtico del arte y del pensamiento estético que China puede ofrecer,

⁴² *Chinese Painting*, Nueva York, Rizzoli (Skira), 1985 (ediciones precedentes 1960 y 1977), p. 149. El estudioso estadounidense recientemente formuló su *mea culpa*: "fui yo mismo para expiar mis pecados, uno de los representantes extranjeros pioneros del ideal del literato-pintor *amateur*, como una clave para entender ciertos tipos de pintura china", *The Painter's Practice*, cit., p. 10.

⁴³ No faltan, naturalmente, estudios innovadores, como por ejemplo: Chu tsing Li (coord.), *Artists and Patrons. Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, Kansas City y Seattle, The Kress F. Dept. of Art History, University of Kansas, The Nelson-Atkins Museum of Art y The University of Washington Press, 1989 y C. Clunas, *Art in China*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

de *orientalismo* de saidiana memoria —también porque en este caso se trata de construcciones míticas que no provienen de nuestra cultura pero sí de la misma China— creo que más bien será interesante reflexionar sobre estos problemas y sobre las nuevas perspectivas de investigación que tal posición crítica puede abrir. A diferencia, por ejemplo, del mito del *noble savage* o de aquél del *lazy native*, en nuestro caso no se trata de una construcción ajena a la cultura local, pues es el resultado de la cultura colonial europea, pero sí de un mito inherente a la cultura china, compartido por los exponentes de la alta cultura, cuyos productos fueron utilizados por los observadores europeos en un sentido metonímico, es decir, como representativos de la cultura artística china en su conjunto.

Recapitemos en los componentes de este mito: 1) la construcción de la imagen ideal del literato elegante, asociada a una tendencia a reconsiderar viejos ideales como el del aislado, del anacoreta; 2) la idealización y la exaltación de la frugalidad, de la pobreza; 3) el desprecio por el oficio, la profesión, la academia y 4) las reglas de conducta. Todos estos fenómenos están, al mismo tiempo, asociados a 1) un interés por la autobiografía o, indirectamente, la narración de los valores ideales del individuo, acompañada por una marcada tendencia hacia la interiorización y el expresionismo en la pintura; 2) una expansión del interés por el coleccionismo que, si bien está siempre presente en el campo de intereses de las clases acomodadas chinas, ahora conduce (periodo Ming tardío) a la inversión de cantidades de dinero considerables y un consiguiente auge de la literatura concentrada en los objetos de lujo y el coleccionismo; 3) difusión de la pintura y de las prácticas ligadas a ésta (caligrafía, redacción de manuales del buen gusto, fabricación de utensilios y otras) como prácticas remuneradas y 4) una minuciosa codificación de las reglas de conducta que esta nueva postura intelectual presupone.

Me disculparán quienes confían en las rígidas subdivisiones de las disciplinas (historia, historia del arte, crítica literaria, traducción y otras), pero creo que éstas son construcciones propias de nuestro discurso y de nuestra práctica cultural, del todo ajenas al mundo chino. Por la misma razón me he valido de

ejemplos tan diversos, deteniéndome sobre un autor poco conocido como Tu Long, y apartándome de ejemplos concretos derivados de los escritos de un autor célebre como Dong Qichang, cuyas teorías nos han influido más. Sus escritos son fácilmente accesibles en traducciones. El lector interesado en profundizar en este tema podrá consultar la bibliografía contenida en las notas.

Epílogo

No ofrezco expresamente una conclusión, más bien invito al lector a seguirme en esta última parte del texto que pretende ser una exhortación a reflexionar sobre un aspecto determinante, esto es: la postura social y estética compartida por las clases dominantes entre el fin del periodo Ming y principios del Qing, la peculiar relación con los objetos. Se trata de una postura muy sofisticada pero a la vez exasperante y autodestructiva. Una postura que parece anticipar los eventos y los conflictos que en poco tiempo trastornarían China, provocando el inicio de la crisis de la sociedad tradicional. Por lo tanto, éste es un aspecto sólo aparentemente marginal, tal como lo dijo Aby Warburg: "Dios está siempre en los detalles".⁴⁴

La singular relación que los coleccionistas y los estetas de los periodos Ming y Qing son capaces de establecer con las cosas se ejemplifica en la historia de *Shi Qingxu* 石清虛 (Roca que se desvanece). El tema de esta historia es la obsesión de un hombre con el "objeto de su deseo" que, naturalmente, se le niega continuamente. Con este objeto se establece una relación muy selectiva, en donde el dinero parece perder todo poder adquisitivo, ya que otros elementos entran en juego. Es una relación activa, en la cual ambos sujetos se escogen uno al otro: el coleccionista lucha por la adquisición de una pieza que lo apasiona, el objeto escoge pertenecer sólo a quien realmente lo ama y es digno de él.

⁴⁴ Cit. en E. Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 23.

天下之寶，當與愛惜之人。此石能自擇主，僕亦烹之。

Los tesoros terrenales deberían pertenecer a las personas que realmente los amen. Estoy feliz de que esta piedra pueda escoger a su dueño.⁴⁵

Así declara —ya derrotado— uno de los aspirantes a la posesión de la piedra maravillosa. Durante los periodos Ming y Qing las rocas, cuyo coleccionismo se remonta, por otro lado, a una época muy lejana, se convierten en una verdadera y propia obsesión de los literatos. De hecho, se distingue entre *yuanlin lifeng* 園林立峰 (picos para el jardín) y *wengfang shi* 文房石 (piedras para el estudio del literato) que obviamente son *ya*, “elegantes” (*wengfang yashi* 文房雅石).⁴⁶

Shi Qingxu es el título de un relato contenido en la compilación *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 en el cuento, Pu Songling⁴⁷ 蒲松齡 (1640-1715) narra la obsesión de un coleccionista de rocas, de nombre Xing Yunfei 邢雲飛, por una roca llamada precisamente *Shi Qingxu* 石清虛 (Roca Evanesciente).⁴⁸ Xing Yunfei está enamorado de las rocas. Un día, una roca queda atrapada en su red de pescar, él la lleva a su casa y la pone sobre un bello pedestal de madera. La roca es tan hermosa como una montaña en miniatura; al aproximarse un temporal se rodea de nubecillas como si fuese una montaña real. Entre los dos se establece una relación que hombres y eventos tratan de quebrar, pero todo se resuelve en un sacrificio recíproco: el hombre muere y la piedra se inmola. Los dos son sepultados juntos, encontrando finalmente la paz.

⁴⁵ Pu Songling 蒲松齡, *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 (Crónicas inusuales del Estudio de las Maravillas), Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 1997, p. 85.

⁴⁶ R. D. Mowry, “Chinese Scholar’s Rocks: An Overview”, *Oriental Art*, vol. XLIV, núm. 1, 1998, p. 3 (2-10). Véase también el párrafo “Rehgio-Aesthetics of Stones” en J. Paper, *The Spirits are Drunk. Comparative Approaches to Chinese Religion*, Nueva York, State University of New York Press, 1995, pp. 202-207 y además Jing Wang, *The Story of Stone. Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in Dream of Red Chamber, Water Margin, and The Journey to the West*, Durham, Duke University Press, 1992.

⁴⁷ Sobre Pu Songling véase J. T. Zeitlin, *Historian of the Strange. Pu Songling and Chinese Classical Tale*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

⁴⁸ Estaría bien llamarla “el señor Roca Evanesciente”, ya que la roca en verdad posee una personalidad muy definida y una vez se aparece en sueños a su propietario bajo apariencia masculina.

Dejo al mismo Pu Songling, ya testigo de nuevos y más austeros tiempos, las últimas palabras conclusivas:

天下之物，積則招妒，好則生魔也。

“Cuando las cosas terrenales se acumulan provocan envidia, cuando se desean demasiado, producen demonios”.⁴⁹❖

Traducción del italiano:

LUCIA COPPA

⁴⁹ *Liaozhai*, del cuento *Shuchi* 書癡 (El bibliómano), *cit.*, p. 118.