

Sincretismo filosófico en la poesía de paisajes de Wang Wei*

Pilar González España**
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Una de las características más importantes de la poesía Tang (618-907) es el sincretismo entre las tres religiones que imperaban en la época: budismo, taoísmo y confucianismo. En este artículo, se estudian aspectos budistas y taoístas que conviven diferenciadamente en el mismo poema. «Contemplar desde lo alto el río Han» de Wang Wei es una prodigiosa alegoría sobre la omnisciencia de la contemplación, donde se superponen la simultaneidad en el tiempo, y la concentración del espacio en un punto geográfico concreto que se transforma en centro del mundo. Este estudio permite demostrar cómo en la contemplación espiritual del paisaje es posible no solo aunar sino también deslindar las especificidades filosóficas y religiosas del budismo y el taoísmo.

* Este trabajo ha sido posible gracias al Proyecto de Investigación en «Textos, imágenes y espacios: construcción y negociación de discursos en Asia Oriental, ff12011-25897»; Ministerio de Economía y Competitividad. Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, de España.

** Pilar González España es profesora, investigadora y traductora. Doctora en Filología Hispánica (Madrid, 2004) y Licenciada en Lengua, Literatura y Civilización chinas (Burdeos, 1996). Desde 1998, trabaja como profesora de lengua y pensamiento de Asia Oriental en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha traducido a algunos de los más grandes poetas y filósofos chinos de la antigüedad: Zhuang Zi, Li Qingzhao, Wang Wei (finalista Premio Nacional de Traducción, 2005), Lu Ji, Si Kongtu, Tao Yuanming, entre otros. Como poeta, ha publicado *El Cielo y el Poder* (Hiperión, 1997), *Una mano escondida en un cajón* (Germanía, 2002), la obra *Transmutaciones* (Torremozas, 2005, Premio de poesía Carmen Conde 2005), *El cabello más largo que mi amor* (Amargord, 2014). Correo electrónico: p.gonzalez@uam.es

Palabras clave: Wang Wei, China, sincretismo, religión, filosofía, poesía.

Abstract: *One of the most important features of Tang poetry (618-907) is syncretism among the three religions that prevailed at the time: Buddhism, Taoism, and Confucianism. In this article, we study Buddhist and Taoist aspects that coexist separately in the same poem. «Beholding River Han from the heights» of Wang Wei is a prodigious allegory about the omniscience of contemplation, in which simultaneity in time and concentration of the space overlap on a geographical spot as the center of the world. This study shows how while in spiritual contemplation of the landscape is not just possible to bring together philosophical aspects of Buddhism and Taoism but also to identify its specificities.*

Key words: *Wang Wei, China, syncretism, religion, philosophy, poetry*

1. El sincretismo en la época de la dinastía Tang

Si a partir del siglo V a.n.e. se produce el nacimiento casi paralelo del confucianismo y el taoísmo, habrá que esperar entre cinco y siete siglos más tarde para asistir a la entrada del budismo en China, si bien, su verdadero apogeo se consolida a partir del s. VII a.n.e. Pero desde el momento en que el budismo hizo su aparición en China, las tres religiones se disputaron la fe de los fieles, a veces con métodos de extrema dureza, especialmente en el período último Tang, cuando el budismo, la religión más poderosa, era también la más perseguida. Generalmente, los emperadores que le prestaban su apoyo estaban en contra del taoísmo y viceversa. Pero a pesar de estas diferencias y disputas, se iba gestando paralelamente, en el corazón de cada chino, una amalgama de las tres religiones, que desembocaron en el s. XI en una síntesis intelectual –casi psicológica– de todas ellas¹. Así, tres siglos más tarde, en la época

¹ Los taoístas, por influencia budista, habían adoptado la vida monástica. Desde el año 666 hasta el 911, sus monasterios mixtos estuvieron subvencionados por el Estado. Pero el movimiento monástico taoísta nunca fue tan importante como el budista.

Ming (1368-1644), el intelectual confuciano Lin Zhao'en (1517-1598) proclamaría la unidad de las tres religiones².

Ya en la época Tang no existía ninguna compartimentación ideológica. Los letrados, pertenecientes a una élite social, poseían el mismo sentido de las tradiciones textuales. Desde la dinastía Han (206 a.n.e.-220 d.n.e.) ya era difícil distinguir entre los *fangshi* ('esotéricos') taoístas y los letrados confucianos³. El emperador Xuanzong (685-762) de los Tang, por ejemplo, realizó comentarios de obras taoístas, budistas y confucianas. Ge Hong, en las Seis Dinastías (317-589), dividió su obra en dos partes: una consagrada al taoísmo y otra al confucianismo. Hasta el siglo XI el taoísmo formaba parte de la cultura de los letrados, y muchos taoístas fueron iniciados en su juventud en los clásicos confucianos. Es justamente en la dinastía Song (960-1279) cuando el neoconfucianismo se aleja teóricamente del taoísmo, creando una ruptura no tan real como soñada y necesaria⁴.

Fue precisamente el gran poder económico y político del budismo de la China de los Tang la clave de la unificación del mundo intelectual chino. De hecho, a partir de la era Xuanzong (712-756), la política imperial se dedicó a limitar el poder económico de los monasterios, que eran los grandes propietarios del Estado, junto con los aristócratas. Pero desde el punto de vista de la mentalidad china, controlar verdaderamente al budismo suponía sinizarlo. Aunque el budismo ya tuviera por antonomasia algunos puntos en común con las tradiciones chinas resultaba, no obstante, necesario establecer sus similitudes con el confucianismo y, fundamentalmente, con el taoísmo. Los temas centrales que les sirvieron de puente entre una y otra doctrina fueron la Iluminación en esta vida y la creencia en la salvación universal para todos los

² Se le llamaba el Santo de las Tres Enseñanzas y consagró su vida a conciliar el ideal confuciano de compromiso activo con las técnicas mentales y terapéuticas taoístas y budistas (Liu, 1967: 253-278; Berling, 1980).

³ Los *fangshi* 方士 eran muy numerosos desde el s. III a.n.e., conocían las ciencias ocultas, la adivinación, y buscaban el elixir de la inmortalidad, se interesaban en prácticas gimnásticas y de respiración.

⁴ Esta es en parte la tesis de Isabelle Robinet (Robinet, 1991).

seres, temas que, por otro lado, justificaban ampliamente el pragmatismo que caracteriza a la mentalidad china.

1.1. Puntos de intersección

Lo que se denomina en general *filosofía china* traduce en realidad el concepto de sabiduría. Las antiguas escuelas no trataban de sistemas dogmáticos ni se oponían entre ellas, sino que estaban de acuerdo en muchos puntos, como en el uso de una misma terminología simbólica (Tao, *yin/yang*, *cinco agentes*) que, lejos de expresar conceptos, se definían por una eficacia indeterminada que traspasaba su significación histórica: el *yin/yang*, por poner un caso, se destinaba a clasificar y animar todo un conjunto de aspectos antitéticos del orden universal.

El método de aprendizaje en todas las escuelas se realizaba a través de un sistema nemotécnico de fórmulas maestras o recetas centrales al que se añadían ejercicios corporales y prácticas respiratorias. Este tipo de enseñanza no dogmática era una disciplina de vida que englobaba todos los aspectos (culturales, éticos, físicos, sociales e incluso políticos) del hombre.

Una falta de fronteras y compartimentos facilitó este sincretismo filosófico, igual que el religioso, tanto en la historia como en la mente y el corazón de cada chino. A partir del siglo VII, en la dinastía Tang, este conglomerado de tendencias e ideas filosófico-religiosas consiguió ser más homogéneo y consistente⁵. Pero, en general, las interrelaciones que se producen entre las tres religiones son, en cierto modo, aleatorias, y el resultado era confuso, casi imperceptible, aunque muy peculiar y armonioso. Es por ello de suma importancia establecer *grosso modo* sus diferencias y similitudes, para comprender el espíritu sincrético que anima toda la poesía Tang en general y la obra de Wang Wei en particular.

⁵ Esto se traduce en la expresión china *San jiao he yi* 三教合一 ("Tres enseñanzas hacen una") que se remonta a los siglos III-V. Ciertos monjes *chan* decían que las tres religiones eran lo mismo, ya que la iluminación o la ilusión pueden depender solamente de la capacidad del hombre y no de las diferencias entre las cosas.

El budismo convivía con los valores sociales confucianos. El derecho y el deber de todo hombre a desarrollar su humanitarismo procedente del Cielo, que predicaba ya Confucio⁶, así como la función de los preceptores y maestros para educar a los hombres, encontró su parangón budista en la existencia de los *bodhisattvas*, que ayudaban a los demás en su camino hacia la salvación. Los *bodhisattvas* habían alcanzado el bodhi ('iluminación'), pero se quedaron en este mundo para ayudar a los hombres. El *Vimalakirti Nirdeśa Sūtra* describe, en cierto modo, a un *gentleman* confuciano: «Its protagonist, Vimalakirti, is a laymen who is described in such a fashion that he might easily be the apotheosis of the Confucian gentlemen» (Feinerman, 1979: 127).

La educada clase china encontraba en Vimalakirti alguien a quien emular, no tanto por su doctrina, sino por la accesibilidad y la facilidad en este mundo de comportarse como él y llegar así a la *iluminación*: «Confucius, Lao Tzu, and Sakyamuni all attained sainthood. They preached their doctrines in different ways in accordance with the time and place. However, they mutually helped and benefitted the people by their teachings» (Nakamura, 1964: 287). Por ello, se estableció una exacta correspondencia entre budismo y confucianismo.

En segundo lugar, el taoísmo completó en cierto modo al confucianismo⁷. Muchos letrados chinos afirmaban ser confucianos en el exterior o vida social, y taoístas en su fuero interno y en sus relaciones con la naturaleza. Así, el taoísmo se convirtió en una realidad compartida de un mundo intermedio y paradójico, un espacio imaginario donde la necesidad de soledad y el gusto por el silencio provocaban la emergencia de las potencias naturales y espirituales. Ese lugar privilegiado del despliegue de la imaginación fue el motivo de inspiración de pintores y poetas, dando lugar a un

⁶ Se refiere al término *ren* 仁 ('humanitarismo'), compuesto del radical 人 ('hombre') y del signo 二 ('dos'), lo que puede interpretarse en el sentido de que el hombre no es humano más que en su relación con el otro. Para Confucio, esta cualidad es innata y procede del Cielo (Dawson, 1986: 63-84).

⁷ Una misma fuente, el *Libro de las Mutaciones* (*Yijing* 易经), sirve de base a ambas doctrinas (Whilhelm, 1959).

arte cuya profundidad y trascendencia traspasaban cualquier aspecto lógico o meramente estético.

En la dinastía Tang, los poetas estaban más impregnados del pensamiento y las imágenes taoístas. La importancia concedida por el taoísmo a la naturalidad y espontaneidad creadoras, así como el énfasis en lo originario, lo provisional, lo incierto, lo ambiguo, fueron las características esenciales taoístas que influyeron y determinaron el arte de la época. Este espíritu se terminó de asentar y expandir con el budismo *chan* que, en lo referente a la creación artística, tenían ideas y principios muy similares.

1.2. Diferencias básicas

La asimilación del budismo y su sinización dependió de una voluntad de asimilación y absorción por parte del mundo chino, más que de una equivalencia entre ambas doctrinas. El hecho de tamizar el budismo a través de las traducciones chinas, al principio muy poco adecuadas, dio lugar a una equivalencia de nombres y sinónimos que no se correspondían exactamente con los originales sánscritos. Posteriormente, los traductores comenzaron a ser más rigurosos y precisos. En cualquier caso, el uso de una terminología taoísta para la traducción de los conceptos budistas ayudó al hermanamiento filosófico y religioso de ambas tendencias.

No obstante, sus diferencias básicas eran visibles. El confucianismo se preocupaba fundamentalmente por la naturaleza innata del Hombre (de origen celestial) y sus relaciones sociales (humanitarismo). Dentro de un eje vertical cielo-hombre-tierra, exaltaban la virtud del cielo en el hombre (su aspecto *yang*) y el dominio de este último sobre la tierra (*yin*). Por ello, el individuo confuciano estaba comprometido, tenía obligaciones y deberes para con él mismo y con la sociedad; se proyectaba sobre un tiempo y devenir lineales ubicándose dentro de un espacio social jerarquizado. Y tanto si su bondad o sentido humanitario eran innatos o no, el hombre debía regular o controlar sus afectos.

Para el taoísmo, sin embargo, no existen los conceptos de *correcto* y *equivocado* y, por lo tanto, no propone ningún tipo de conducta

ética o moral. Su rebeldía no se levanta contra las leyes de la sociedad ni contra los discursos de sus señores, sino que se libera de ellos, fuera de la civilización, en una sociedad sin señor, como la que describe Lao Zi⁸. Por ello, el taoísmo representa la cuna del individualismo en China; su principal objetivo es el de la integración del hombre en la naturaleza, una vuelta a un estado primigenio en el que reinaba la espontaneidad. Ello implica un proceso inverso al de los confucianos, donde el hombre obedece a la ley de la tierra (*yin*), para unirse al cielo:

Así, los taoístas, al revés que los budistas y muchas otras místicas, entre ellas, la cristiana, no se preocupan verdaderamente de inducir una desaprobación del yo; tratan más bien de obtener un centrado y una identificación con el universo y con el Hombre Perfecto y grande que es el Hombre cósmico. El anonadamiento del yo está incluido en la cosmicización del individuo y en su sublimación; el fiel, más que anonadar su yo, es llevado a desarrollar los elementos divinos que son cósmicos que hay en él. Asimismo, el cuerpo es vez de ser condenado, el cuerpo también es cosmicizado y espiritualizado (Robinet, 1999: 92).

El budismo, sin embargo, inclinado fundamentalmente hacia la problemática de los deseos del hombre, se acerca más a una especie de teología, cuyo carácter es moral y ético; su objetivo es salir y escapar al sufrimiento humano a través de la aceptación del mismo. El budismo es en cierto modo optimista, ya que acepta el sufrimiento; el taoísmo, por el contrario, renuncia a él.

⁸ En el capítulo ochenta, Lao Zi expone su concepción de una sociedad ideal anárquica. Se trata de un tipo de comuna tribal, de escasa población, compuesta fundamentalmente por campesinos, y en la que no hay distinciones de clase. Lao Zi admite la posibilidad de la existencia de un soberano o un consejero del soberano, pero la regla principal a la que debe estar sometido es el *wuwei* 无为 ('no intervención'), ya que el mejor gobierno es aquél en el que el pueblo no advierta estar gobernado (Lao Zi, 1996: 187).

Estas dos últimas doctrinas coinciden en ciertos principios fundamentales, al menos en relación con el sentido de lo inestable y efímero de la existencia: en el taoísmo, el universo se rige por las leyes de la alternancia y la mutación; en el budismo, por lo transitorio e ilusorio de la existencia.

Lo mismo ocurre con el camino de salvación: el adepto que decide alcanzar la *verdad* budista, o fundirse con el *absoluto* taoísta, debe renunciar a los sentidos y a los afectos⁹. Así, es posible llegar a un estado de indiferencia y de calma perfectas que permita la liberación y, por ende, la *iluminación* (*prajná* budista o *ming* taoísta). Para ello también es necesario practicar ejercicios de respiración, de concentración, de meditación, fundamentales en ambas doctrinas.

2. El sincretismo en Wang Wei

Pero la mejor manera de comprender esta amalgama convivial de las Tres enseñanzas/religiones, es elegir a uno de los poetas importantes y representativos del sincretismo chino: Wang Wei que nació en el 699 y murió en el 761¹⁰. Vivió por lo tanto sesenta y un años y fue originario de Taiyuan, en la provincia de Shanxi. Se hizo funcionario de la corte en el año 721, y ocupó muchos cargos a lo largo de su vida aunque siempre los alternó con el retiro o el duelo. Tuvo además un fuerte contacto con el taoísmo de la época. Su obsesión principal giraba en torno a la consecución de la inmortalidad y la longevidad, meta de los adeptos taoístas. Se interesó en diversas prácticas alquímicas entre las que se destaca la búsqueda del elixir de la Inmortalidad. Wang Wei hacía una dieta vegetariana, no vestía nunca ropa de colores, su vida era sencilla y tranquila: en su casa apenas había una tetera, algunos libros clásicos

⁹ Para el budismo, lo importante es *vencer* las pasiones; para el taoísmo, *renunciar* al corazón. El confucianismo se ejercitará, sin embargo, en *controlar* las emociones.

¹⁰ Las fechas no coinciden exactamente, hay una diferencia de uno o dos años en las diferentes versiones oficiales. Por ejemplo, según la *Historia Nueva de los Tang*, Wang Wei nació en el año 701. Según la *Historia vieja de los Tang*, en el año 699. En cualquier caso, la fuente principal de información de la época se documenta en estos libros de los Tang ya mencionados (Ouyuang, 1975; Liu, 1975).

y una cama. Después, en años sucesivos, Wang Wei hará intensas y profundas incursiones en el budismo, al que le iniciará su madre. Parece ser que, al final de su vida, ejerciendo una especie de sincretismo de las prácticas budistas y taoístas, se desapegó del mundo llevando una vida de eremita, observando un régimen estrictamente vegetariano, leyendo sutras y dedicándose por completo a la meditación¹¹.

Como vemos, en este apenas esbozo de su biografía, Wang Wei no cesó en ningún momento de su vida de aunar estas tres influencias. Cada una de ellas se instaló en un lugar diferente de su psique: el taoísmo como pulsión juvenil y una forma de concebir la naturaleza, el confucianismo como profesión y como herramienta para relacionarse socialmente, y el budismo como vehículo de una fe interior y de una esfera religiosa e íntima. Por ello, el poema elegido a continuación va perfectamente a ilustrar no solo el sincretismo y la convivencia de las tres religiones en este poeta sino también en la época gloriosa de la dinastía Tang, casi modelo y paladín de la cultura china en general. Pero especialmente nuestro interés se centrará en el diálogo interno espiritual entre el budismo y el taoísmo, que se disputan el corazón y la fe de este poeta y que se manifestará en diferentes momentos poéticos de su obra.

3. Análisis del poema *Contemplar desde lo alto el río Han*¹²

El título del poema de Wang Wei *Contemplar desde lo alto el río Han* se refiere a la visión de un paisaje total, que describe una panorámica no estática, sino dinámica y cinética. La mirada del poema va, por ello, de un plano abierto y general, que se va estrechando y focalizando hacia un plano cerrado e íntimo como es la expresión de un deseo de permanencia en aquel lugar. Así pues, tenemos dos palabras clave: *contemplación* y *permanencia*. En el título mismo del

¹¹ Para mayor información biobibliográfica del poeta Wang Wei, consúltense los *Poemas del río Wang* (González, 2004).

¹²A lo largo de este artículo se usará la transcripción standard del *pinyin*, exceptuando algunos términos como *Tao* (y no *Dao*), ya que su grafía con «b» está regularizada desde hace ya tiempo en castellano.

poema, la *contemplación* es fundamentalmente acuosa, indeterminada, abstracta e infinita. Como veremos, el deseo de permanencia llega hasta el deseo de quedarse para siempre bebiendo con el Viejo de las Montañas.

Este poema pertenece al género *lǚshī* 律诗 ('poesía regular') que representa la mayor innovación de la poesía Tang. Posee una estructura muy rígida sometida a esquemas métricos, tonales o rítmicos estrictos, con elementos que se oponen y se complementan entre sí a muchos niveles: fónico, léxico, sintáctico y simbólico. Tiene ocho versos pentasilábicos o heptasilábicos, con rima en los pares¹³. Veamos entonces el poema que abarca una extensión de tres provincias: Hunan, Hubei y Jiangxi¹⁴:

¹³ La tradición literaria china ha estructurado el *lǚshī* comparándolo con la anatomía de un dragón: *shoulian* 首联 ('cabeza'), *banlian* 颌联 ('boca'), *jinlian* 颈联 ('cuello'), *weilian* 尾联 ('cola'). Cada una de esas partes designa a un dístico, es decir, el poema se cuenta por dísticos y no por versos, como es lo habitual. Siguiendo con la metáfora china, la *cabeza* y la *cola del dragón* no son más que el principio y el final del poema y, como tales, mantienen aún lazos con el exterior. Así, se pueden encontrar en distintos planos léxico, semántico o sintáctico, rasgos diferenciadores de cada una de esas dos partes. Véase «*Shiren yuxiao* 诗人玉屑, Pepitas de jade de los poetas», citado en (Jiang: 1990, 68).

¹⁴ El poeta está situado en lo alto de la montaña Jingmen (Hubei). Desde allí contempla un panorama espléndido lleno de ríos y afluentes que se cruzan y se unen. El río principal es el Changjiang («Gran Río»), del cual el curso mediano, en el que se encuentra el poeta, se denomina Yangzi. Los tres ríos Xiang vienen de cada una de las tres provincias y desembocan todos ellos en el Yangzi, es decir en el punto que contempla el poeta. Son los tres ríos Xiang: Li Xiang, Xiao Xiang y Zheng Xiang, que fluyen en la provincia de Hunan. Por detrás de la montaña aparece otro río llamado Han, que nace en el distrito de Ningchiang, en Shaanxi, y cuyo nombre da título al poema; este se cruza por un momento, justo en la zona delantera de la montaña Jingmen, con el Yangzi y después se separa siguiendo su curso hasta el mar. Jingmen es una montaña situada en el noroeste del distrito de Yidu, en Hubei, frontera occidental de Chu. Antiguamente, la región de la actual Hubei pertenecía y se encontraba en la frontera occidental del país de Chu. Los nueve afluentes pertenecen a los diversos ríos que confluyen y se entrecruzan en todo ese panorama acuático. Los poemas analizados en este artículo se basan en la edición de Cao Zhongfu (Cao, 1997).

Contemplar desde lo alto el río Han

en la frontera de Chu
 confluyen los tres ríos Xiang
 se entrecruzan nueve afluentes
 en la montaña Jingmen
 el Gran Río fluye
 más allá de los confines del mundo
 los colores de las montañas
 entre ser y no ser
 ciudades y pueblos
 flotan en las orillas
 olas que se suceden
 al infinito
 un sol espléndido
 una dulce brisa en Xiangyang
 permanecer aquí, bebiendo
 con el Viejo de las Montañas

汉江临眺

楚	塞	三	湘	接
荆	门	九	派	通
江	流	天	地	外
山	色	有	无	中
郡	邑	浮	前	浦
波	澜	动	远	空
襄	阳	好	风	日
留	醉	与	山	翁

Empecemos por el título: *Contemplar desde lo alto el río Han* (汉江临眺). El título guía la mirada del lector hacia una vista panorámica y global, matizada por el carácter *lin* 临 que significa ‘contemplar de

arriba abajo’, y el carácter *tiao* 眺 que significa ‘*distancia y lejanía*’¹⁵. Se trata de una contemplación desde arriba. La visión omnisciente se parece a la visión de un dios que observa lo creado, es una visión fría y distante pero abarcadora. Puede verlo todo en su conjunto y, al mismo tiempo, lo diferenciado. Abarca tanto lo unitario y global del paisaje en un plano espacial, como la diversidad de sus manifestaciones y de sus transformaciones en un plano temporal. El correr incesante de los ríos ha servido como imagen en la tradición filosófica china para describir el modo visible de acción del Tao: disolución e intercomunicación¹⁶. Además, desde un punto de vista morfológico, los ríos son las venas de la Tierra. Estamos pues ante un guiño al taoísmo por parte del autor.

Se trata de la visión de alguien que contempla la totalidad de lo creado porque se ubica en el sitio central del mundo, en la cima altísima y lejana de una montaña. Cerca del cielo y muy lejos de lo humano, en un extremo mismo, en el borde. Se trata de un hombre que se encuentra fuera ya de lo civilizado y cerca de lo divino. El punto geográfico en el que se ubica este poema es Xiangyang 襄阳, sobre la montaña Jingmen, en la provincia de Hubei en la intersección de tres provincias: Hunan, Hubei y Jiangxi. Este paisaje muestra un panorama espléndido de ríos y afluentes que se entrecruzan. El resultado es una escena sobrecogedora de belleza, reflejos y movimiento. El poeta nos lleva de la mano para entrar en la contemplación del yo poético. Este es el primer dístico:

en la frontera de Chu
confluyen los tres ríos Xiang

¹⁵ En alguna otra versión, como en la de Fu Donghua, se sustituye el carácter *tiao* 眺 por el de *fan* 泛, ‘flotar; vastedad, ilimitado’, (Fu, 1964: 52).

¹⁶ La metáfora acuática es la que mejor puede evocar el Tao: su flexibilidad, que se moldea y adapta a todos los terrenos sin oponer ninguna resistencia (imagen que recuerda al *wuwei* ‘no intervención’; su humildad, su feminidad (*yin*) que da vida a todas las cosas, su profundidad y transparencia, su fluir constante y eterno, así como otras de sus cualidades la convierten en la imagen central de las metáforas del Tao (Allan, 1997).

se entrecruzan nueve afluentes
en la montaña Jingmen

Como se puede observar, se nos ofrece un diagrama, una representación gráfica sobre la tierra. Es una especie de entramado, un tejido de ríos y afluentes que se interconectan y comunican. Los verbos *jie* 接 y *tong* 通, situados al final de cada verso, son sinónimos que pertenecen a un mismo campo léxico que designa *confluir*, *comunicar*, *interconectar*. Esta perspectiva, indeterminada por la lejanía y la grandeza, contrasta con los adjetivos numerales *san* 三 ('tres') y *wu* 五 ('cinco') que cuantifican los ríos y afluentes.

楚	赛	三	湘	接
Chu	frontera	tres	Xiang	confluir

荆	门	九	派	通
Jingmen	nueve	brazos	comunicar	

Aunque no sea habitual en el *lǚshi*, el primer dístico está en situación de paralelismo completo en los planos fonológico¹⁷, léxico y sintáctico:

SUJETO			PREDICADO	
<u>Complementos</u>	<u>núcleo</u>		<u>complementos</u>	<u>núcleo</u>
楚	塞	三	湘	接
Chu	frontera	tres	Xiang	confluir
(Sust.)	(Sust.)	(Adj.)	(Sust.)	(Verbo)

¹⁷ Los cuatros tonos de la lengua china actual tienen una transcripción fonética en el sistema llamado *pinyin* en forma de acentos que se colocan sobre la sílaba. Pero esta situación era muy diferente en la antigüedad, cuando la lengua se sistematizó en dos grupos tonales, asemejándose a la división en largas y breves de la prosodia latina: *ping* (primer y segundo tono actuales), y *ze* (tercer y cuarto tono actuales). De tal forma que en estos dos versos, el esquema prosódico es, en el primer verso (*ze ze ping ping ze*) y en el segundo (*ping ping ze ze ping*); obsérvese el perfecto paralelismo.

SUJETO		PREDICADO		
<u>complementos núcleo</u>		<u>complementos</u>	<u>núcleo</u>	
荆	门	九	派	通
Jingmen	(puertas de Jing)	nueve	brazos	comunicar
(Sust.)	(Sust.)	(Adj.)	(Sust.)	(Verbo)

Este paralelismo, figura retórica fundamental en la poesía china, que funciona de forma similar a nuestras *estructuras bimembres*, implica una suspensión espacio-temporal del poema. Obsérvese cómo los versos paralelos detienen el fluir sintáctico del verso. Esas repeticiones, como afirma François Cheng en sus múltiples ensayos sobre la poesía china, no hacen más que reafirmarse a sí mismas, reforzando de alguna manera lo ya dicho (Cheng, 1977). Haciéndose eco de este plano formal, también la visión es estática y lejana, fría y objetiva, ya que no hay emoción, sino que se contempla simplemente un entramado lineal de ríos, por el momento, quieto. Además, el simbolismo de los números impares 3 y 9, se corresponde con el de unidad-totalidad. La mirada es centrípeta porque se dirige hacia la confluencia, no hacia la dispersión.

Así pues, en contra de lo que suele caracterizar a los primeros versos del *lǚshi*, el poema se inicia sin introducción ni tiempo narrativo. Solo el título *Contemplar desde lo alto el río Han* puede ayudarnos a realizar la transición necesaria entre lo cotidiano y lo poético. Se trata de una brusca intromisión en el poema. Tanto las imágenes como la mirada del lector quedan suspendidas en una dimensión espacio-temporal. Esta matemática perfecta que apunta a un centro unívoco y geográfico, se ve, en cierto modo, anulada con la confusión que producen los verbos *comunicar* y *confluir*, así como por los aspectos de disolución e indiferenciación del elemento acuático. Desde una perspectiva más filosófica, se alude al centro unívoco y plural del Tao como nudo esencial donde convergen las diferentes manifestaciones de la existencia. Ya que los versos tienen una dimensión espacial.

Pero si el primer dístico nos ayuda a concentrar la mirada en ese entramado de ríos, el segundo dístico, lleno de contrastes y

antónimos, nos aleja la mirada hacia el infinito y nos lleva hacia la indeterminación y la ambigüedad, dispersando nuestra visión:

El gran río fluye
 más allá de los confines del mundo
 los colores de las montañas
 entre ser y no ser

Como podemos observar, a pesar de esa dispersión, el enfoque es más cercano. Ahora se contemplan elementos precisos o, al menos, partes determinadas del paisaje, como lo es el gran río y las montañas. Sin embargo, el hecho de que se contemple una infinitud de ríos y los colores de la montaña nos produce el desasosiego de no poder controlar la escena. Empieza a haber emoción o, al menos, duda. Estos versos son centrífugos, el Gran Río fluye eternamente hacia el infinito y la mirada se diluye en la distancia. Los colores de las montañas también se pierden en la visión, puesto que fluctúan entre el ser y el no ser. Si en el dístico anterior Wang Wei recurría a un paralelismo de sinónimos y de palabras cercanas semánticamente (*ríos/afluentes* 湘/派; *frontera/montaña* 楚塞/荆门; *fluir/comunicar* 接/通): en este dístico se nos ofrece un mundo de contrastes internos (*cielo/terra* 天/地; *ser/no-ser*¹⁸ 有/无; *afuera/adentro* 外/中; *río/montaña* 江/山):

江	流	天	地	外
<i>jiang</i>	<i>liu</i>	<i>tian</i>	<i>di</i>	<i>wai</i>
río	fluir	cielo/mundo	tierra	afuera/más allá
山	色	有	无	中
<i>shan</i>	<i>se</i>	<i>you</i>	<i>wu</i>	<i>zhong</i>
montaña	color	ser	no	en medio

¹⁸ El contexto del poema obliga a traducir *wu/you* por ‘ser/no-ser’. El carácter *wu* como negación del *you* 有 alude a una ‘realidad no manifestada’ (no a una nada existencial) y potencialmente actuante. Así, a veces, se traduce también por ‘visible/invisible’.

Este uso de antónimos coincidentes posee una gran carga semántico-filosófica (*cielo/tierra, ser/no-ser*): pero lejos de detener u obstaculizar la mirada del lector, se resuelven con el uso de las preposiciones *wai* 外 ('fuera') y *zhong* 中 ('dentro'): que ultiman cada verso y anulan los opuestos con indeterminación e infinitud. Es decir, los contrarios se afirman para después negarse y, por último, se resuelven, igual que en el movimiento de alternancia del *yin/yang*. La percepción visual del paisaje, por su grandeza y ambigüedad, resulta finalmente inaccesible. Estos versos aluden a una dimensión temporal, al fluir del río y la alternancia de los colores, y son versos eminentemente dinámicos frente al estatismo de los dos primeros versos.

Esta idea se ve reforzada por el sufijo de sustantivación *se* 色 ('color', transcripción china del sánscrito *rūpa*), término adoptado por el budismo que designa la forma y la apariencia¹⁹, y alude a los aspectos fenoménicos de la realidad, en este caso, de las montañas. Wang Wei parece querer ir más allá de lo ilusorio y lo fenoménico, trascendiendo el limitado pensamiento conceptual. Asimismo, la idea de *haber* o *no haber* es muy taoísta y nos hace recordar inmediatamente el texto original donde se formula por primera vez en el *Daodejing* (Lao Zi, 1996), la primera obra maestra del taoísmo.

Este mundo, ciertamente ideal, descrito en el poema va a acercarse aún más a lo concreto, a la humanidad. El yo poético ya no ve el infinito donde se pierde la mirada hacia el horizonte, sino que contempla lo de más acá, el horizonte, la orillas del río, la superficie de las aguas, es decir, todos ellos límites del espacio. Y es que bajo esta perspectiva global y totalizadora no se puede obviar a la sociedad, al hombre civilizado, aunque esas orillas y pueblos, como los hombres, también son inconstantes, porque en la percepción visual parecen flotar en las orillas:

¹⁹ Según Paulina Yu, este verso hace referencia a la imposibilidad de establecer distinciones entre lo concreto y lo abstracto, entre la existencia y la no existencia (Yu, 1987: 156-157).

ciudades y pueblos
flotan en las orillas
olas que se suceden
al infinito

Es de señalar que los dos verbos son de movimiento (*flotar*, *moverse/sucederse*). El sucederse de las olas sugiere un fluir rítmico, constante y eterno, que sigue la metáfora del Tao. El contraste *flotar/moverse* parece apuntar a la idea de la suspensión espacial (*flotar*) y sucesión temporal (*sucederse*) y, simultáneamente, evoca el contraste entre lo civilizado y transitorio (*ciudades y pueblos que flotan*) frente al fluir rítmico y eterno de lo absoluto (*olas que se suceden al infinito*). El paisaje desemboca en el *kong* 空 ('vacío' eminentemente budista) traducido aquí por '*infinito*'²⁰.

El paralelismo es completo en todos los planos:

SUJETO		PREDICADO		
<u>núcleo</u>		<u>núcleo</u>	<u>complementos</u>	
郡	邑	浮	前	浦
ciudades	pueblos	flotar	delante	orilla
(Sust.)	(Sust.)	(Verbo)	(Prep.)	(Sust.)

SUJETO		PREDICADO		
<u>núcleo</u>		<u>núcleo</u>	<u>complementos</u>	
波	浪	动	远	空
olas		mover	lejos	vacío
(Sust.)	(Sust.)	(Verbo)	(Prep.)	(Sust.)

²⁰ Según la doctrina budista, lo que hemos traducido aquí por '*infinito*', se refiere, en realidad, al *vacío* (*śūnyatā*) la esencia de todas las cosas. Se trata de un vacío que no es positivo ni negativo, ya que engloba simultáneamente afirmación y negación. Es, por lo tanto, un concepto paradójico que alude a los aspectos ilusorios de la existencia (el mundo no existe, el yo no existe, todo está vacío, todo es ilusión) y, al propio tiempo, encarna una verdad esencial, universal e inmediata. La captación (más intuitiva que cognoscitiva) de esa oquedad que conforma a cada ser posibilita el estado de la iluminación, para el que también es necesario el vacío de espíritu (Cornu, 2004: 557)

También es perfecto el paralelismo tonal: *xe xe / ping ping xe - ping ping / xe xe ping*. Asimismo, los contrastes semánticos son relevantes: *ciudades y pueblos/olas, flotar/mover, delante/lejos, orilla/vacío*. Este tipo de contraposiciones espacio-temporales sirve para anular y superar todas las distinciones e ilustra perfectamente muchos de los conceptos budistas de lo ilusorio y la transitoriedad de la existencia. Así, por ejemplo, la oposición *orilla* (limitado)/ *vacío* (ilimitado), *civilizado* (hombre-pueblos) / *divino* (Tao), *inmanente* (más acá) / *trascendente* (más allá).

Pero en el cuarto dístico el poema exige su propia resolución, necesita ingresar de nuevo en la realidad y despedirse con la fluidez sintáctico-narrativa que caracteriza los finales del *lǐshī*:

un sol espléndido
una dulce brisa en Xiangyang
permanecer aquí, bebiendo
con el Viejo de las Montañas²¹

El yo poético, ahora implícito, manifiesta su deseo de compañía y permanencia en aquel lugar, es decir, quiere continuar en aquel mundo forjado por el poema, o lo que es lo mismo, beber junto al *Viejo de las Montañas*, ya que el vino representa la victoria contra la huida del tiempo²². En el taoísmo se asocia al elixir de la inmortalidad y anima a la libertad espiritual, transformando lo terreno y vegetativo en espíritu libre de toda atadura²³.

Por otro lado, el *Viejo de las Montañas* es también una figura taoísta que encarna al hombre espontáneo, natural (*Tao*), con el cual uno puede olvidarse del tiempo, del regreso, y, en definitiva, de las limitaciones de la existencia. Todo ello se materializa en distintas metáforas del fluir del Tao interior (*vino*) y exterior (*charlar, reír con el*

²¹El Viejo de las Montañas hace referencia al general Shan Jian, general de la dinastía Jin, destinado en Xiangyang y muy aficionado al alcohol.

²²Dumezol, citado por Gilbert Durand (Durand, 1969: 298).

²³«Le breuvage enivrant a pour mission d'abolir la condition quotidienne de l'existence et de permettre la réintégration orgiastique et mysthique» (Chevalier, 1985: 1072-1075; véase también Durand, 1969: 299).

Viejo de las Montañas). La soledad de Wang Wei, tan mencionada y resaltada por los comentaristas, no tiene ni connotaciones negativas ni está en relación con la soledad física o individual. Se trata más bien de integración y fusión con la naturaleza y los hombres naturales que de separación y escisión.

En el penúltimo verso el autor nos devuelve todo un panorama de luz y de brisa²⁴. Para el budismo, la luz es la verdad, la liberación y el conocimiento directo que trasciende al mundo y al ser condicionado; para el taoísmo, toda luz del cielo es manifestación del no-ser (Chevalier, 1985: 663). Por otro lado, el viento es sinónimo de soplo o influjo espiritual de origen celeste; en el poema, la brisa tiene prioridad sintáctica:

好	风	日
buen	viento	sol
un sol espléndido, una dulce brisa		

4. Conclusión

Con el análisis de estos versos, considerados aquí de inspiración casi más taoísta que budista, se ha intentado mostrar la buena convivencia de las diferentes tendencias ideológicas, en especial, del taoísmo y budismo en la poesía de Wang Wei. Conceptos budistas como la *impermanentia* y lo *ilusorio* de las percepciones sensoriales van a la par de principios taoístas como la alternancia del *yin* y el *yang*, la eternidad y el fluir del Tao, la unidad esencial del vacío, el deseo de permanencia en la naturaleza, que fundamentan los cimientos filosófico-simbólicos del poema.

En conclusión, la naturaleza y sus paisajes cambiantes son los verdaderos protagonistas del poema. El yo poético deja paso pues

²⁴ No se entrará en el habitual dilema de si Wang Wei se refiere al sol de la mañana, tarde o noche. Ciertos estudiosos han situado el verso anterior en el ocaso, ya que la luz tiene un efecto artificial y extraño donde la realidad parece disolverse («ser y no ser»). De cualquier forma, es conocida la inclinación de Wang Wei por los momentos de transición temporal como el ocaso.

a su contemplación, el que observa se transforma en lo observado. Desde lo alto de una montaña la perspectiva es omnisciente, se ve todo desde lejos: los ríos que fluyen sin cesar (tiempo lineal o diacrónico) y la repetición infinita de las olas (tiempo cíclico). Ambos tiempos y espacios correspondientes se interconectan, se entrecruzan, se superponen. Recuértese que desde lo alto de la montaña se contempla todo ese paisaje: punto de intersección entre varias provincias. Esa visión abarcadora donde, incluso, las ciudades parecen flotar, las montañas son y no son, constata lo ilusorio de la realidad, lo transitorio y engañoso de las percepciones sensoriales, la mutación implacable de las cosas y los seres. Y la aceptación es total, sin tensiones, sin alternativas ni réplicas, porque se muestra el goce y el placer: un sol espléndido, una dulce brisa en Xiangyang. Las escenas intimistas y silenciosas, típicas de Wang Wei, dejan paso a un espacio plenamente iluminado y abierto. Ni siquiera la soledad existe. «Beber con el Viejo de las Montañas» es otra forma de fluir con el Tao.

Este poema, que se traduce en un solo y único instante quiere durar tanto en el tiempo (*permanecer*) como en el espacio (en el *aquí*): en un deseo de eternizar ese momento de comunión (casi transfusión) con la naturaleza. En definitiva es un poema que reproduce la metafísica taoísta haciendo un énfasis especial en el Tao manifestado y, por otro lado, en ciertos conceptos budistas diseminados entre sus versos, tales como lo ilusorio y la no permanencia de las cosas.

Referencias bibliográficas

- Allan, Sarah (1997): *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, Albany State, University of New York Press.
- Bachelard, Gaston (1993): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Berling, Judith (1980): *The Syncretic Religion of Lin Chao-en*, New York, Columbia University Press.

- Berling, Judith (1980): *The Syncretic Religion of Lin Chao-en*, New York, Columbia University Press.
- Cao, Zhongfu 槽中孚 (1997): *Wang Wei quanji 王维全集, Obra poética completa de Wang Wei*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe.
- Cheng, François (1977): *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poètes des Tang*, Paris, Éditions du Seuil.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1995): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Cornu, Philippe (2004): *Diccionario Akal del Budismo*, Madrid, Akal.
- Dawson, Raymond (1986): *Confucio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Durand, Gilbert (1969): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'antropologie générale*, Paris, Bordas.
- Feinerman, James Vincent (1979): *The poetry of Wang Wei*, Ann Arbor, Yale University.
- Fu, Donghua 傅东华 (1964): *Wang Wei shi 王维诗 [Poemas de Wang Wei]*, Hong Kong, Daguang chubanshe.
- González España, Pilar (2004): *Poemas del río Wang*, de Wang Wei, Madrid, Trotta.
- Jiang Shaoyu 蒋绍愚 (1990): *Tang shi yuyuan yanjiu 唐诗语言研究 [Investigaciones lingüísticas sobre la poesía Tang]*, Beijing, Zhongzhou guji chubanshe.
- Lao Zi [Lao Tzu - Lao Tse] (1993): *El libro del Tao*, Madrid, Alfaguara, trad. de J. I. Preciado Idoeta.
- Liu Xu 劉昫 (1975): *Jiu Tang shu 舊唐書*, Beijing, Zhonghua shuju.
- Liu, Ts'un-yan (1967): «Lin Chao-en, the Master of the Three Teachings», en *T'ung Pao*, vol. LIII, pp. 253-278.
- Nakamura, Hajime (1964): *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan*, P. Wiener, ed., Honolulu, University of Hawaii Press.
- Ouyuang Xiu 歐陽修, Song Zhi 宋祁, eds. (1975): *Xin Tang shu 新唐書*, Beijing, Zhonghua shuju.

- Robinet, Isabelle (1991): *Histoire du Taoïsme, des origines au XIV^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf.
- (1999): *Lao Zi y el Tao*, Palma de Mallorca, La Aventura Interior.
- Whilhelm, R., ed. (1951): *I Ching: El Libro de las Mutaciones*, Barcelona, Edhasa.
- Yu, Paulina (1987): *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton, Princeton University Press.