

lecturas *nueva serie*

morfología **wainhaus**

1,2 | dg | fadu | uba

CALIGRAFÍA CHINA

FRANÇOIS CHENG

Caligrafía china

François Cheng

“Solamente en China la caligrafía ha tomado el valor de objeto de arte: es lo mismo que tener una pintura, tiene el mismo valor. A diferencia de la cultura china, nuestra cultura no le atribuye ese valor a la escritura, aunque existan las mismas diferencias, o tal vez más”.

*Con estas palabras el psicoanalista Jacques Lacan enfatiza el valor de la caligrafía en el contexto de la problemática sobre la escritura y la letra. Sobre la misma cuestión Lacan habla de “la pintura japonesa (que) demuestra allí su matrimonio con la letra, y muy precisamente bajo la forma de la caligrafía (...) de la hazaña de la caligrafía”. Lacan ha destacado —particularmente en los últimos años de su famoso seminario— la impronta de François Cheng en su enseñanza. Cheng (poeta, novelista, traductor) nació en 1929 en una familia de letrados. Estudió en la Universidad de Nankin y se trasladó a Francia en 1948, donde su padre fue uno de los fundadores de la UNESCO. Dedicado al estudio de lengua y Literatura francesas, ingresó a la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Paralelamente, tradujo al chino a los grandes poetas franceses, y redactó su tesis de Doctorado. En 1969 fue designado Profesor en el Instituto Nacional de Lengua y Civilización Oriental. Cheng —que desde el año 2002 ocupa un sitial en la Academia de Francia— escribió numerosos ensayos sobre pensamiento y estética chinos. Esta brevísima selección de fragmentos escritos por Cheng en relación a la caligrafía china coresponde a su libro *L’écriture poétique chinoise, suivi d’une anthologie des poèmes des T’ang*. Paris: Seuil, 1982. La traducción es de Alicia Bendersky.*

Complementando este texto, reproducimos un fragmento de El Imperio de los signos, de Roland Barthes.

No es por azar que la caligrafía, que exalta la belleza visual de los ideogramas, ha devenido en China un arte mayor. Practicando este arte, todo chino encuentra el ritmo de su ser profundo y entra en comunión con los elementos. A través de los trazos significantes, se entrega completamente. Sus trazos plenos y esbeltos, sus relaciones contrastadas o equilibrantes, le permiten expresar los aspectos múltiples de su sensibilidad: fuerza y ternura, impulso e inquietud, tensión y armonía. Realizando la unidad de cada carácter, y el equilibrio entre los caracteres, el calígrafo, al expresar las cosas, alcanza su propia unidad. Gestos inmemoriales y siempre retomados, cuya cadencia, como en una danza de las espadas, se crea instantáneamente según el gusto de los trazos, trazos que se precipitan, se cruzan, planean o se sumergen, toman sentido y se lo agregan al sentido el codificado, el de las palabras. En efecto, en lo tocante a la caligrafía, corresponde hablar de sentido; su naturaleza gestual y rítmica no nos deja empero, olvidar que ella trabaja con signos. En el curso de su ejecución, el significado de un texto no está nunca completamente ausente del espíritu del calígrafo. Tampoco la elección de un texto es gratuita ni indiferente.

Los textos preferidos de los calígrafos son indudablemente los textos poéticos (el verso, el poema, la prosa poética). Cuando un calígrafo aborda un poema, no se limita a un simple acto de copia. Al caligrafiarlo resucita todo el movimiento gestual y todo el poder imaginario de los signos. Es su propia manera de penetrar en la realidad profunda de cada uno de ellos, de incorporar la cadencia propiamente física del poema, y finalmente, de recrearlo. Otro tipo de textos, no menos poderosos, atraen igualmente a los calígrafos: los textos sagrados. A través de ellos, el arte caligráfico restituye a los signos su función original, mágica y sagrada. Los monjes taoístas comprueban la eficacia de los talismanes (o encantamientos) por la calidad de su caligrafía, que asegura la buena comunicación con el más allá. Los fieles budistas creen poder ganar méritos copiando los textos ca-

nónicos; los méritos serán tanto mayores cuanto mejor caligrafiados estén.

A esta función sagrada de los signos trazados, el poeta no podría permanecer insensible. Así como el calígrafo que, en su acto dinámico, tiene la impresión de ligar los signos al mundo original, de desencadenar un movimiento de fuerzas armoniosas o contrarias, el poeta no duda estar hurtando algún secreto a los genios del universo al combinar signos, como lo muestra este verso de Tu Fu:

Acabado el poema, dioses y demonios quedan estupefactos por él.

(...)

En cuanto al aspecto imaginario de los caracteres, incesantemente magnificado y puesto en valor por un arte caligráfico que, en el curso de su ejecución hace surgir múltiples sentidos de los muchos “estratos” gráficos, el poeta no se priva de explotar su poder evocador.

Wang Wei, adepto a la espiritualidad *ch'an* (*zen* en japonés), describe en un cuarteto una magnolia a punto de florecer. El poeta trata de sugerir que, a fuerza de contemplar el árbol, éste termina por hacer cuerpo con él, y así vive desde “el interior” del árbol la experiencia de la eclosión. En lugar de manejar un lenguaje denotativo para explicar esta experiencia, se contenta, para el primer verso del cuarteto, con alinear cinco caracteres.

El verso se traduce: “En el extremo de las ramas, flores de magnolia”. Un lector, incluso ignorando el chino, puede ser sensible al aspecto visual de esos caracteres cuya sucesión concuerda con el sentido del verso. Al leer los caracteres en su orden, se tiene, en efecto, la impresión de asistir al proceso de florecimiento de un árbol (1er. carácter: un árbol desnudo, 2do. carácter: algo nace en el extremo de las ramas, 3er. carácter: surge un brote; 4to. carácter: eclosión del brote; 5to. carácter: una flor en su plenitud.) Pero detrás de lo que se muestra (aspecto visual), y de lo que se denota (sentido normal), un lec-

tor que conoce la lengua no dejará de descubrir aún, a través de los ideogramas, una idea sutilmente escondida, la del hombre que se introduce en espíritu en el árbol y que participa de su metamorfosis.

(...)

Caligrafía y pintura

Si el lazo entre la caligrafía y la escritura poética parece directo y natural, el que une esta última a la pintura, no lo es menos a los ojos de un chino. En la tradición china, en que la pintura lleva el nombre de *wu-sheng-shih* (poesía silenciosa), ambas artes parten del mismo orden. Numerosos poetas se entregaban a la pintura, mientras que todo pintor debía ser poeta. El ejemplo más ilustre es indudablemente el de Wang Wei, del inicio de los T'ang. Inventor de la técnica monocroma y precursor de la pintura llamada “espiritual”, también era célebre por su poesía. Su experiencia como pintor ha influido mucho sobre su manera de organizar los signos en la poesía, de tal manera que el poeta Su Tong-po, de los Song, ha podido decir de él que “sus pinturas son poemas y sus poemas pinturas”.

A primera vista, lo que enlaza la poesía a la pintura es justamente la caligrafía. Y la manifestación más notable de este vínculo trinitario —que forma la base de un arte completo—, es la tradición que consiste en caligrafiar un poema en el espacio en blanco de un cuadro. Antes de precisar la significación de esta práctica, hay que señalar el hecho de que ambas, la caligrafía y la pintura son artes del trazo, lo que ha hecho posible su cohabitación.

El arte caligráfico, apuntando a restituir el ritmo primordial y los gestos vitales implicados por los trazos de los caracteres, ha liberado al artista chino de la preocupación de describir fielmente el aspecto exterior del mundo físico y ha suscitado muy tempranamente una pintura “espiritual”, que, más que buscar el parecido y calcular las proporciones geométricas, intenta imitar “el acto del Crea-

dor” fijando las líneas, las formas y los movimientos esenciales de la naturaleza.

(...)

Así, el pintor crea su obra, valiéndose de los trazos, trazos que se atraen o se oponen, trazos que se encarnan en figuras concebidas y dominadas de antemano; no copiando o describiendo el mundo, sino engendrando, de manera instantánea y directa, sin reajustes ni retoques, las figuras de lo real, a la manera del Tao.

Retomando la inscripción de un poema en un cuadro, se observa que no hay discontinuidad entre los elementos escritos y los elementos pintados, ambos compuestos por trazos y diseñados con el mismo pincel. Estos ideogramas inscriptos forman parte integrante del cuadro; no son percibidos como simple ornamento o comentario proyectado desde el afuera. Participando en el ordenamiento del conjunto, las líneas del poema “agujerean” verdaderamente el espacio en blanco, introduciendo a la vez una dimensión nueva, que calificaremos de temporal en la medida en que los versos, según una lectura lineal, revelan, más allá de la imagen espacial, el recuerdo que tiene el pintor de su captación (sus percepciones sucesivas) de un paisaje dinámico. (...) Armonizando poesía y pintura, el pintor-poeta chino logra crear un universo completo y orgánico, con cuatro dimensiones.

(...)

Ambas artes comparten las mismas leyes fundamentales de la estética china, a la cual pertenece igualmente la caligrafía.

Sólo insistiremos aquí en dos nociones primordiales, la del *soplo rítmico*, y la de la oposición *plenitud-vacío*.

La expresión de *soplo rítmico* figura en la mayoría de los textos de la crítica literaria o los tratados de pintura. Según la tradición, una obra auténtica (literaria o artística), debe restablecer al hombre en la corriente vital universal, la cual debe circular a través de la obra y animarla toda. De allí la importancia acordada al ritmo, que a veces sustituye la sintaxis.

En cuanto a la oposición *plenitud-vacío*, se trata de una noción fundamental de la filosofía china, (particularmente la taoísta). En pintura, marca la oposición, en un cuadro, no solamente entre la parte “habitada”, y la “no-habitada”, sino en el interior mismo de la parte pintada donde los elementos dibujados con trazos plenos alternan con los trazos esbeltos o rotos. A los ojos de un artista chino, ejecutar una obra (pictórica o caligráfica), es un ejercicio espiritual; es para él una ocasión de diálogo entre lo visible y lo invisible, lo activo y lo pasivo, es el surgimiento de un mundo interior, el ensanchamiento sin fin del mundo externo, regido por la ley dinámica de la transformación. En un cuadro, el “vacío” introduce el infinito y el “soplo rítmico” que anima el universo.

(...)

[Texto publicado originalmente en *Referencias en la Obra de Lacan*, n° 35-36. Buenos Aires: Fundación del Campo Freudiano en la Argentina, 2008 :: Supervisó: W., 2009]

PLUS +

El imperio de los signos

Roland Barthes

El placer del papel y de la mano, el peso del brazo apoyado sobre la mesa. La escritura sale del gesto que la crea. Roland Barthes saca a la luz, en El Imperio de los signos, este aspecto esencial de la escritura japonesa.

El Japón es el país de la escritura. En 1970, Roland Barthes dedica una obra al sistema simbólico japonés, en un viaje no por el Japón real, sino por el de sus signos.

Barthes no es el turista que pasea por las calles, degusta la gastronomía o asiste a representaciones teatrales, sino el semiólogo que se afana por interpretar el significado y el significante. El resultado es un tratado sobre el signo, sus reglas y su belleza.

(...) A través de la papelería, lugar y catálogo de las cosas necesarias para escribir, uno se introduce en el espacio de los signos; en la papelería es donde la mano encuentra el instrumento y la materia del trazo; en la papelería es donde se inicia el comercio del signo, antes incluso de que sea trazado. Cada nación tiene su papelería característica. La de Estados Unidos es abundante, precisa, ingeniosa; es una papelería de arquitectos, de estudiantes, en la que el comercio ha previsto la comodidad de la postura; es una papelería que nos dice que sus usuarios no sienten ninguna necesidad de investirse en su escritura, pero que les son precisas todas las comodidades necesarias para confeccionar confortablemente los productos de la memoria, la lectura, la enseñanza, la comunicación: un buen dominio del utensilio, pero ningún fantasma del trazo, del instrumento; la escritura, expulsada al mundo de lo simplemente útil, no se asume nunca como juego de una pulsión. La papelería francesa, a menudo localizada en las «casas fundadas en mil ochocientos y pico», con sus fachadas de mármol negro incrustado de letras de oro, sigue siendo una papelería de contables, de escribas, de comerciantes; su producto ejemplar es la minuta caligrafiada, sus patrones son los eternos copistas, Bouvard y Pécuchet.

La papelería japonesa tiene por objeto esa escritura ideográfica que a nuestros ojos parece derivar de la pintura, cuando es ella quien la funda (es importante que el arte tenga un origen escritural y no expresivo). Cuanto más inventa la papelería japonesa en formas y cualidades para las dos materias primordiales de la escritura —la superficie y el instrumento trazador— tanto más. Comparativamente hablando, descuida esos pormenores del registro de la inscripción que constituyen el lujo fantasmal de las papelerías americanas. El trazo, al excluir la tachadura o la corrección (pues el carácter es trazado *alla prima*) hace inútil la invención de la goma o de cualquiera de sus sustitutos. Todo el repertorio de instrumentos está gobernado por la paradoja de una escritura irreversible y frágil, que es contradictoria y simultáneamente, incisión y des-

lizamiento: mil tipos de papel, muchos de los cuales dejan adivinar, por su textura granular de paja clara, molida y salpicada de pequeñas briznas, su origen herbáceo. En cuanto al pincel (pasado sobre la barra de tinta ligeramente humedecida), tiene sus propios gestos, como si de un dedo se tratara; mientras que nuestras antiguas plumas no podían hacer otra cosa que aplastarse contra el papel o limitarse a rozarlo, arañándolo siempre en la misma dirección, el pincel se puede deslizar, torcerse, elevarse, desarrollando el trazo, por decir así, en el seno del aire, tiene la flexibilidad carnal, lúbrica, de la mano. El rotulador, de origen japonés, ha tomado el relevo del pincel: este útil no es un perfeccionamiento de la pluma (de acero o de cartílago), sino del pincel con el que se trazaban los ideogramas. Este pensamiento gráfico al que reenvía toda la papelería japonesa (en cada gran almacén hay un escribano público que traza, sobre largos sobres orlados de rojo, la dirección de los regalos en caracteres verticales) reaparece, paradójicamente (al menos para nosotros), hasta en la máquina de escribir; mientras que la nuestra se apresura a transformar la escritura en un producto mercantil, preeditando de este modo el texto en el momento mismo de escribir, la de ellos, por su gran número de caracteres no alineados en letras dispuestas sobre un único frente impresor, sino colocados a lo largo y ancho de un tambor, apela al dibujo, a la marquetería ideográfica dispersa por toda la página, en una palabra, al espacio; la máquina prolonga, así, al menos virtualmente, un arte gráfico verdadero que no sería el del simple trabajo estético sobre la letra aislada, sino abolición del signo, su vigorosa puesta en fuga en todas las direcciones de la página.

[Texto publicado en *El imperio de los signos*.
Barcelona: Seix Barral, 2007 :: Supervisó: W.,
2009]