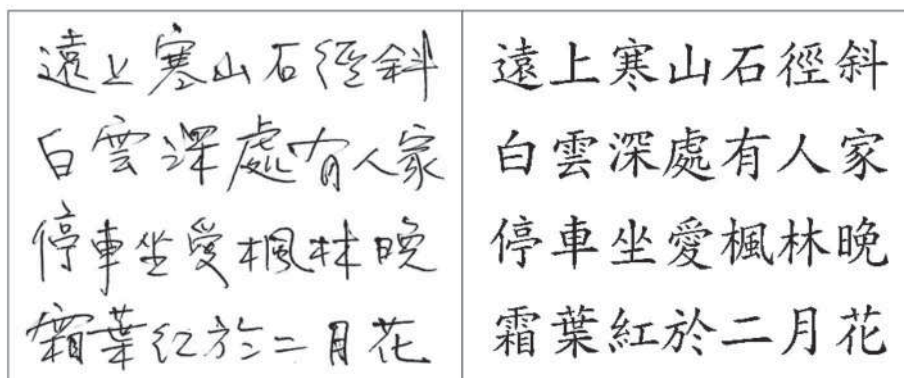


Figura 4.9. Poema de Du Fu, manuscrito y escrito con ordenador



La escritura manuscrita habitual de los chinos, con unas necesidades prácticas muy definidas, comparte con las caligrafías *xingshu* y *caoshu* algunas de sus características básicas. Debido a la velocidad con que se escribe, algunos trazos tienden a fundirse o están unidos por una sola línea continua. Fijémonos, por ejemplo, en el segundo carácter de la línea superior, 上, “arriba”: aunque según el estilo regular tiene tres trazos claramente definidos, en la escritura cotidiana tiende a simplificarse, al unir dos trazos en uno sólo. Mediante este procedimiento, algunos caracteres se simplifican notablemente cuando se escriben de manera rápida, de modo similar a lo que sucede con la escritura de hierba. El ejemplo más claro está en la cuarta línea, el carácter 紅, “rojo”, que en la versión manuscrita está formado por dos líneas sinuosas, pero identificables para la mayoría de hablantes de chino. El estilo *caoshu*, por tanto, más que derivar de la cursiva, nace de las necesidades de economía práctica de la vida cotidiana.

2. El arte de la caligrafía

La caligrafía va mucho más allá de la elaboración formal de los caracteres y los textos. Hasta ahora hemos hablado de los trazos, el orden de la escritura, la proporción de los caracteres o los estilos caligráficos, es decir, hemos hecho una primera aproximación a los aspectos más técnicos de la caligrafía. Pero el

arte de la caligrafía es mucho más que la simple composición de los caracteres, incluso apunta mucho más lejos que a la escritura bella y equilibrada. En China se afirma a menudo que la caligrafía es el arte más fundamental de todos, la fuente de la que fluye el resto de tradiciones artísticas. Ningún artista tradicional la ha dejado de lado; los grandes letrados la han cultivado, e incluso algunos emperadores han sido calígrafos de gran fama.

Aún así, los aspectos técnicos de la caligrafía han determinado en gran parte su evolución como arte. Todas las cuestiones que hemos analizado en apartados anteriores han sido el punto de partida de la obra de los calígrafos chinos durante casi dos milenios. Sólo cuando los practicantes de caligrafía han hecho suyos todos los recursos técnicos han podido crear una obra original y artística, siempre después de un largo tiempo de práctica fundamentalmente repetitiva. De hecho, uno de los recursos de aprendizaje más básicos en China ha sido la copia: todos los grandes maestros de caligrafía china empezaron copiando la obra e imitando el estilo de grandes artistas del pasado, como paso previo a la elaboración de un arte más propio. Ahora bien, los determinantes técnicos de la caligrafía no son más que el medio para conseguir una obra personal, capaz de transmitir unos valores estéticos que están mucho más allá de la corrección en la escritura, sin olvidar que el papel que juega la técnica en el arte caligráfico continúa siendo primordial.³

Para la mayoría de artistas clásicos, la práctica de la caligrafía exigía conocimientos teóricos sobre la historia de este arte: la búsqueda por las diferentes escuelas y maestros y el intenso conocimiento de sus obras han sido considerados dos requisitos sin los cuales es imposible desarrollar un estilo personal y original. De hecho, el gran número de tratados sobre la historia, la técnica y la estética de la caligrafía que se publicaron especialmente a partir de la dinastía Song no es más que un testimonio de la importancia concedida a la investigación teórica. Ello explica que la historia nos haya legado un gran número de copias de obras de grandes maestros, en ocasiones realizadas por calígrafos de gran fama de periodos posteriores. De hecho se creía que sólo un calígrafo que conociera todos los estilos y la obra de los mejores artistas podía escoger un modelo e incluso desarrollar un estilo propio. Por lo tanto, aunque el conocimiento intelectual no ha sido en ningún caso la meta, sino la base para la

³ Existe un número ingente de obras dedicadas a la caligrafía china desde diferentes perspectivas, desde clásicos como el de Chiang (1954), a tratados que abordan aspectos prácticos, como el de Billeter (1989), o los que se centran más en el pensamiento estético, como Cheng (1993).

formación de un estilo personal artísticamente maduro, ha tenido siempre una importancia primordial.

2.1. El proceso de aprendizaje

A priori, las exigencias técnicas de la caligrafía parecen contrarias a lo que habitualmente concebimos como un arte espontáneo y personal. Son necesarios muchos años de aprendizaje para poder dominarlas con suficiencia. La manera de sujetar el pincel y la postura erguida del brazo para mantenerlo en posición vertical sobre el papel obligan a fijar la atención simultáneamente en todo un conjunto de elementos complementarios: la fuerza, el movimiento del brazo, el gesto de la mano, el control del pincel, las maniobras horizontales y verticales, la forma de las partes que integran los caracteres, su disposición, etc.

La postura es muy importante en la práctica de la caligrafía. Debe favorecer la movilidad y coordinar los impulsos desequilibrados de nuestro cuerpo. El silencio, tanto ambiental como especialmente interior, es también un elemento fundamental. Por todo ello, el único movimiento del cuerpo que puede tener lugar durante la práctica de la caligrafía, dejando de lado el brazo, es el de la respiración, rítmica, lenta y profunda; forma parte de la misma postura y es un elemento primordial. No en vano, los ejercicios respiratorios son a menudo una parte integral del mismo proceso de escritura en todas las fases del aprendizaje.

El proceso clásico de aprendizaje pasa por tres momentos claramente diferenciados:

1) Inicialmente, el estudiante tiene que aprender los aspectos técnicos de la caligrafía que ya hemos analizado en apartados previos, a través del estudio y la imitación del estilo de un maestro calígrafo. La adquisición de la técnica es un proceso lento y laborioso. En este sentido, la caligrafía se convierte en una disciplina, no sólo externa, a través del dominio de la técnica, sino también interna, ya que el calígrafo tiene que aprender a templar sus gestos, su humor y su personalidad para conformarlos a las necesidades que impone la práctica caligráfica. Por lo tanto, no se trata sólo de un aprendizaje externo, sino también de una transformación interna del practicante.

2) El segundo paso consiste en el estudio de las obras en un sentido mucho más amplio, tanto a nivel práctico como a nivel teórico. Durante la primera

fase del proceso de aprendizaje era necesario estudiar la obra de un maestro determinado, con el fin de imitarlo y como modelo para medir el dominio de las técnicas de la caligrafía. Había que comprender su obra y aprenderla de memoria, ser capaz de ejecutarla con todas sus particularidades artísticas, e incluso de escribir caracteres que no forman parte de la obra estudiada con el estilo del maestro escogido. Pero en la segunda fase, el estudiante debe ir más allá y estudiar muchas otras obras y estilos, experimentarlos en su propia persona a través de la práctica, con la misma paciencia y el mismo cuidado con que había estudiado la obra del primer modelo escogido. Ello supone un enriquecimiento de la técnica y la ampliación del horizonte estético del estudiante.

El aprendizaje de la caligrafía siempre comienza por el estudio del estilo regular *kaishu*. Las primeras obras que analiza todo practicante de caligrafía tienen que estar elaboradas en este estilo, el más básico desde el punto de vista técnico. Cualquier maestro en caligrafía sobresale en el estilo *kai*, aunque quizás la mayor parte de su obra pueda estar desarrollada con estilo *xingshu* o *caoshu*. La escritura regular es la base, y ningún calígrafo puede aprender los otros estilos si antes no ha dominado totalmente su técnica. Por ello, el paso del estilo *kai* a los otros grandes estilos caligráficos sólo se produce en esta segunda fase, cuando el estudiante posee la suficiente madurez técnica para poder asimilarlos.

Tradicionalmente, en el proceso de aprendizaje la figura del maestro juega un papel muy importante. No sólo es quien enseña la técnica al alumno y se convierte en su modelo, sino que además es quien decide el momento en que el discípulo tiene que empezar a estudiar las obras de otros artistas y cuándo tiene que empezar a imitar nuevos estilos caligráficos. Se trata de un proceso muy largo, no sólo por las dificultades técnicas, sino porque requiere también una transformación interna del calígrafo. En este sentido, la copia continuada de la obra de otros maestros es fundamental, ya que cuando se copia, no sólo se aprende la técnica. También los sentimientos, los valores y el pensamiento del autor surgen del papel y se transmiten al estudiante.

3) Los calígrafos deben distinguir dos maneras principales de copiar o reproducir las obras. La primera se llama 摸 *mo*, “imitar”, “copiar de un modelo”. Consiste en reproducir la obra trazo a trazo, elemento por elemento, carácter a carácter, sin dejar de lado ningún detalle. La segunda se conoce como 臨 *lin*, que también tiene el significado de “reproducir”, “imitar”, “copiar”, pero al mismo tiempo quiere decir “mirar desde un punto elevado”, “acercarse”. Durante las primeras fases de aprendizaje, el discípulo debe copiar (*mo*) la obra de

otros calígrafos; pero en la última fase, no sólo tiene que ser capaz de seguir fielmente esos modelos, sino de acercarse al estilo de los maestros e interpretarlo con libertad. Eso también quiere decir que el practicante tiene que hacer suyas las propiedades interiores y subjetivas del estilo de cada maestro, y dejar que, a partir de esta vivencia, nazca su propio estilo de manera natural. El calígrafo en este momento ya no necesita apoyarse en modelos a seguir, puede escribir como él desee, ya que ha asumido todo el repertorio técnico y todas las virtudes interiores necesarias.

El estilo de cada calígrafo aparece de manera involuntaria, no se puede buscar conscientemente durante el proceso de aprendizaje, sino que de hecho es el resultado final de todo este proceso. Es una manifestación tanto del dominio inicial de la técnica del pincel, como de la transformación interna del discípulo. Su Shi⁴, gran poeta y calígrafo de la dinastía Song, indicó que “sólo cuando se abandona el deseo de escribir bien, se puede escribir bien” (Fong 1996a: 150). No se trata de un acto de la voluntad, sino más bien de obediencia, ya que hay que aceptarlo cuando llega. Por lo tanto, el proceso de aprendizaje finaliza cuando aparece la propia personalidad del artista y empieza por lo tanto su aventura creativa.

2.2. El calígrafo como artista

Como ya hemos indicado, además del aprendizaje de la técnica, el practicante tiene que experimentar una transformación interior que está mucho más allá de las consideraciones estrictamente estéticas. En este sentido, más que una actividad contemplativa, el arte chino es una actividad práctica. Uno de los más reputados calígrafos de toda la historia, Mi Fu (1051-1107), destacó tres cualidades que consideraba que eran los valores artísticos y morales fundamentales que había que satisfacer con la caligrafía y que todo artista tenía que hacer suyas: 超逸 *chaoyi*, 平淡 *pingdan* y 天真 *tianzhen* (Ledderose 1979: 57-58).

4 Su Shi (1036-1101), también conocido como Su Dongpo, es uno de los más grandes poetas de toda la historia china. Después de obtener un cargo de funcionario imperial, su vida estuvo sujeta a constantes cambios de destino y marcada por la muerte de sus seres queridos. Su calidad como calígrafo estuvo al nivel de su poesía y su estilo sigue siendo imitado actualmente.

Por *chaoyi*, Mi Fu y sus contemporáneos entendían aquello que está por encima del mundo banal, más allá de trabas e impedimentos, lo trascendente. Más que hacer referencia al estilo, es una cualidad que alude a la naturaleza del mismo artista, a su talento, y se aplicaba inicialmente a aquellos maestros que por su calidad artística estaban por encima de cualquier clasificación. Siglos después el término pasó a designar las innovaciones y excentricidades de algunos artistas, los que se habían liberado de las normas y las restricciones de las convenciones artísticas y sociales. Por ello, a menudo la figura del artista y del calígrafo ha estado vinculada a una vida de aislamiento, desarrollada al margen de las actividades sociales. Incluso cuando se trataba de letrados con una función pública, la práctica de la caligrafía era un camino para la liberación respecto de los vínculos de la vida pública.

Las otras dos virtudes, *pingdan*, que se puede traducir como “paz pura”, y *tianzhen*, “perfección natural”, son aún más importantes que la primera. También apuntan a las cualidades internas de los artistas, más que a la manifestación aparente de sus obras. La obra del verdadero calígrafo debe reflejar paz interior y perfección, virtudes que deben poseer al espíritu del artista cuando toma el pincel entre los dedos. El maestro no pretende crear grandes obras, ni siquiera piensa en los espectadores de sus composiciones. Escribe simplemente para él mismo, y en este hecho reside su genialidad: la falta de cualquier deseo que corrompa su interior es el principal requisito para realizar una obra maestra.

La figura del artista es un componente fundamental del arte chino, no sólo en lo que se refiere al proceso de creación (como ocurre en las diferentes tradiciones artísticas desarrolladas en occidente), sino también en lo que se refiere a la obra artística como tal. Toda pintura o caligrafía no es más que la expresión del yo interior del artista, ya que, según los principios estéticos del pensamiento clásico chino, cuando el artista intenta describir la verdad objetiva del universo muestra ineludiblemente su realidad interior. En otras palabras, por ejemplo en las pinturas de paisajes, más que mirar desde fuera, como un observador, la pintura es un reflejo desde dentro, una resonancia de la comunión entre la verdad interior del artista y la esencia de la naturaleza. En el caso de la caligrafía, la escritura, como en la pintura, es una experiencia de la propia realidad interior del artista. A través de los trazos, el artista muestra sus sentimientos y su realidad interior, la “paz pura”, *pingdan*, y la “perfección natural”, *tianzhen*, que lo colman.

En el artista chino, y en concreto el calígrafo, convive una dualidad filosófica que está presente en todos los aspectos de la vida y la sociedad china clásica, la de las dos tradiciones culturales básicas que han configurado de manera determinante la evolución intelectual del mundo chino: el confucianismo (儒家 *rujia*) y el taoísmo (道家 *daoja*). El pensamiento confuciano, que alberga una diversidad muy notable de escuelas que frecuentemente no es tenida en cuenta, es el representante máximo de la ortodoxia moral y política china, el defensor de los valores clásicos y de las virtudes de la antigüedad, el que propone el hombre noble como modelo y la moderación como principio básico de vida. Como contrapartida, el taoísmo históricamente ha representado la heterodoxia, la alternativa al encorsetamiento y las restricciones que imponía la moral confuciana. Si la norma para el confucianismo está determinada por el gobernante ideal, el modelo del taoísmo es la naturaleza: el hombre tiene que vivir integrado en un orden natural en continua mutación, ser uno mismo con la naturaleza (*tian ren heyi* 天人合一).⁵ Ello significa que las virtudes y los rituales confucianos, según la escuela taoísta artificiosos y contrarios al orden natural, deben dejar paso a la espontaneidad (自然 *ziran*).

La creación artística participa plenamente de esta dualidad de pensamiento, y es en la caligrafía donde en primera instancia se puede percibir más claramente. Los aspectos técnicos, la repetición, la copia, las prácticas monótonas y los ejercicios reiterados y áridos del estudiante de caligrafía se pueden entender como la norma, la restricción. Todo alumno debe aprender las leyes de construcción de los caracteres, la rigidez en la ejecución de los movimientos del pincel y los formalismos de los trazos; y además lo debe practicar durante años, de manera ineludible, como requisito imprescindible para conseguir la maestría artística. Pero al mismo tiempo, cuando estos aspectos más confucianos de la práctica caligráfica son asumidos y superados, los trazos surgen con naturalidad del interior del artista y los movimientos de su brazo son fluidos, exentos de voluntad. No en vano, uno de los conceptos más importantes del pensamiento taoísta es la no acción (無爲 *wuwei*): la única manera posible de actuar es no actuar, dejar que los acontecimientos ocurran. El auténtico calígrafo no persigue su arte, deja que éste aparezca de manera espontánea, sin esfuerzo, sin actuar. En el pensamiento estético chino, el proceso creativo ha quedado habitualmente enmarcado dentro del taoísmo, mientras el aprendizaje ha sido vinculado

5 Sobre la dimensión moral del arte chino, véase Fong (1996a: 122-125).

con el confucianismo. Las virtudes que señalaba Mi Fu como fundamentales en todo artista calígrafo pertenecen claramente al ámbito del pensamiento taoísta, especialmente la primera de ellas, *chaoyi*, la superación de los vínculos y las cadenas que nos sujetan. Se trata de una interpretación estética de la espontaneidad y el no actuar de los taoístas.

La misma figura del artista encarna esta dualidad. Muchos grandes calígrafos de la historia han sido funcionarios del estado chino (o cuanto menos han pretendido serlo). Por lo tanto, su formación intelectual se ha visto marcada por el aprendizaje de los clásicos confucianos; pero al mismo tiempo, en su vida privada, cuando dejaban de lado su actividad pública, han desarrollado una vida creativa paralela que los ha llevado en ocasiones a periodos de retiro y alejamiento de la sociedad. Algunos han llegado a los extremos, y han seguido una vida eremítica, consagrada al arte y la poesía. Un ejemplo es Wang Xizhi (307-365), uno de los grandes maestros de la caligrafía china, de un estilo que aún hoy en día se considera no superado. Wang era un funcionario de gran cultura, pero sin ambiciones políticas ni sociales, además de un taoísta convencido. Cuando contaba con 48 años, decidió abandonar su carrera pública y se retiró a una región de paisajes cautivadores, liberándose de esta manera de los vínculos mundanales. Ya en su época, la renuncia a los cargos públicos era una tradición, un ideal incluso, para los intelectuales chinos, a menudo representado en pinturas y descrito en poemas.

2.3. Estética y pensamiento

La caligrafía no sólo es una de las artes más excelsas del mundo chino, sino que además ha ejercido una gran influencia en el desarrollo de todas las otras, especialmente la pintura. La noción de la relación entre el pincel, la tinta y el papel, que va mucho más allá de las cuestiones estrictamente técnicas, permanece en los fundamentos de toda la estética china, y nace primordialmente de su uso en la caligrafía. De manera similar al calígrafo, también el pintor tiene que someterse a un largo y arduo proceso de aprendizaje técnico antes de ser capaz de pintar su primer cuadro. El pincel y el papel son también sus herramientas, y los trazos pictóricos, aunque no idénticos, se fundamentan en los de la caligrafía. Los cuadros, como cualquier obra caligráfica, deben ser el fruto de la espontaneidad y la naturalidad interior del artista, y se rechaza completamente

la posibilidad de retocar o corregir los trazos. Desde el punto de vista creativo, por lo tanto, pintura y caligrafía van estrechamente unidas.

Más allá de su ejecución técnica, el trazo, tanto en la caligrafía como en la pintura, ha sido objeto durante la historia de una larga reflexión filosófica. La pincelada significa el quebrantamiento del vacío que representa el papel y tiene una implicación cosmológica extraordinaria. Cada trazo es la proyección del mundo interior del artista, y por eso se lo considera el nexo de unión entre el espíritu del hombre y el universo. Las nociones de forma, contraste y proporción pierden relevancia en el arte chino en favor de las consideraciones metafísicas sobre la relación entre la tinta, la pincelada y el papel. Shi Tao (1641-1717), renombrado pintor y calígrafo de la dinastía Qing, autor de diversos tratados sobre pintura, escribió:

“Al principio no había normas, la suprema simplicidad no había sido dividida. Al dividir la suprema simplicidad nació la norma. ¿En qué se fundamenta esta norma? En la pincelada única. La pincelada única es el origen de todas las cosas, de todos los fenómenos [...]. La base de la pincelada única reside en la ausencia de normas.”

Shi Tao (1993), pág. 104.

A través del pincel, añade Shi Tao, el hombre participa de la creación del universo. Habitualmente, la vinculación entre la tinta y el pincel en la caligrafía y la pintura se interpreta en términos de 陰 *yin* y 陽 *yang*, los dos principios complementarios que participan de todos los procesos del universo, según la cosmología china en general y taoísta en particular. El universo se describe como la continua acción de *yin* y *yang*, los dos aspectos opuestos de una misma unidad. Aunque normalmente son caracterizados a partir de las oposiciones que representan (femenino-masculino, oscuridad-luz, negativo-positivo, débil-fuerte, etc), la auténtica dimensión de estos dos principios sólo se puede entender en su integración, más que en la desunión. Son complementarios, no incompatibles: uno no puede actuar sin el otro, el declive del primero supone la pujanza del segundo, y de hecho el uno está incluido dentro del otro.

El uso del yin-yang se extiende a todos los aspectos de la cosmología china, desde el pensamiento a la medicina, pasando, como es razonable, por el arte. En este sentido, en la pintura y la caligrafía el pincel es el elemento activo, *yang*, mientras la tinta es el elemento pasivo, *yin*. El calígrafo es el encargado de alcanzar el equilibrio entre estos dos elementos, quien guía el

pincel en su búsqueda de la tinta. Y, en último término, es también quien consigue que el papel quede transformado con sus trazos. El papel, de este modo, adopta también una dimensión cosmológica, vinculado al vacío. La caligrafía es una combinación del vacío blanco del papel y la negra plenitud de la tinta. Significativamente, la idea de vacío es otro concepto clave del pensamiento taoísta, además de uno de los elementos más fundamentales de la estética china, tanto en pintura como en caligrafía.

A diferencia de las concepciones estéticas clásicas del arte desarrollado en occidente, según las cuales el pincel tiene que llenar el vacío, el arte chino pretende más bien destacar el vacío a través del trazo del pincel. En la pintura de paisajes china, el vacío acostumbra a ser el elemento más destacado, situado en el centro de la pintura, entre grandes montañas de tinta negra que configuran el paisaje. En la caligrafía, este juego entre el vacío y la plenitud se mantiene, y en las obras de estilo *caoshu* –donde el trazo de tinta transgrede sus límites teóricos–, es donde se percibe más claramente. También las escrituras *kaishu* y *xingshu* han sido constantes en la obra de la mayoría de calígrafos clásicos. No obstante, la forma de expresión que mejor resume la teoría estética de la caligrafía es el estilo de hierba. La escritura *caoshu* rompe con las normas básicas de la técnica de escritura, aunque al mismo tiempo representa el estilo más difícil: es el último de los estilos que aprende el estudiante, y sólo lo hace cuando ha dominado los estilos más regulares de escritura. Se trata de un tipo de caligrafía más creativo, que rompe con las convenciones, y por lo tanto es el estilo más personal. Por eso, a pesar de las apariencias, es el más árduo, ya que puede transmitir más directamente la realidad interior del artista.

Si bien antes de poder dar el paso hacia la creación de la obra propia el aprendizaje de la escritura de hierba implica también un lento proceso de estudio, copia, imitación e interpretación de las obras de los maestros del pasado, es el estilo que mejor encarna las ideas taoístas de no acción y espontaneidad. La escritura *caoshu* tiene que brotar a través del pincel directamente del interior del calígrafo, sin esfuerzo ni intención, y es la que rompe con el vacío del papel con más sutilidad. Algunos artistas hablan incluso de una “muñeca vacía” como requisito previo a la pintura y la caligrafía: se trata de que la plenitud interior del artista ceda y deje paso al vacío, momento en que el movimiento del pincel sobre el papel y la realización del trazo alcanzan la máxima perfección. Esto es especialmente evidente en la caligrafía *caoshu*, en la que no hay normas estrictas de disposición de caracteres, orden de trazos, formas ni proporción.

2.4. La fusión con la pintura y la poesía

La caligrafía no sólo es considerada la culminación de las artes, al menos desde un punto de vista teórico, sino que además a menudo se funde con las otras artes, especialmente la pintura y la poesía. Es difícil encontrar una pintura china de paisaje sin caracteres escritos en alguno de sus rincones; de hecho, muchas veces la caligrafía forma parte integral de la obra pictórica y es un elemento más. Es muy común que, además de figurar el nombre del autor, aparezca escrito con caracteres artísticos un poema que ha inspirado al pintor cuando realizaba su obra, trazado con un estilo caligráfico que contribuye a acentuar los sentimientos plasmados en esa obra. En algunos casos, la fusión entre la pintura y la caligrafía es total, de manera que no se puede distinguir dónde empieza una y dónde acaba la otra.

Figura 4.10. Pintura-caligrafía japonesa anónima de los siglos XVI-XVII



Fijémonos en la figura 4.10, una pintura-caligrafía japonesa de autor desconocido. La técnica de los trazos recuerda la de la caligrafía de estilo *caoshu*, aunque se trata de caracteres difícilmente inteligibles. Pero en su conjunto, parece más una pintura que una caligrafía: podemos identificar lo que parece una figura humana que sujeta un objeto, quizás un remo. Además, es muy clara la presencia de dos pájaros: el primero, justo en la parte inferior de la figura humana, podría representar un cormorán, una ave marina que los pescadores acostumbran a llevar sobre su barca y que se utiliza para la pesca en algunas zonas costeras de China y otros países de Asia Oriental. En el centro de la imagen podemos identificar a otro tipo de pájaro sobre una rama. Pero al mismo tiempo, si contemplamos la obra como una caligrafía, en la mitad superior parece dibujarse el carácter 鳥, "pájaro", aunque es difícil saber si ésta era la intención del autor. Sea como fuere, se trata de un caso excepcional de fusión entre el arte pictórico y el arte caligráfico.

Hablando de manera más general, cabe considerar que la caligrafía ha realizado una serie de contribuciones históricas a las artes chinas que han determinado su evolución histórica, tanto a nivel técnico y material como a nivel estético y filosófico. De hecho, desde el punto de vista material, pintura y caligrafía comparten muchos elementos en común, como son el pincel, la tinta y el papel. Aunque los pinceles para practicar caligrafía son diferentes a los de la pintura, algunas de sus técnicas de uso y algunos trazos se han adaptado a la práctica pictórica. Por lo que se refiere a la tinta y al papel, se trata de elementos elaborados con los mismos materiales que se emplean en la caligrafía, aunque puedan existir algunas diferencias menores (papeles más resistentes y absorbentes, tintas más o menos diluidas, etc.). Además, pintura y caligrafía comparten unos mismos principios estéticos y, lo que es más importante, la figura del pintor y la del calígrafo se funden en una sola persona. Se trata de una distinción más teórica que práctica, ya que la gran mayoría de artistas que ha dominado una de las disciplinas también ha mostrado, cuando menos, grandes conocimientos de la otra.

De manera similar, caligrafía y poesía han vivido integradas durante toda la historia de China. Los grandes poetas a menudo han sido calígrafos consumados y reconocidos. La escritura de los poemas (propios o de otros) por parte del calígrafo no consiste simplemente en escribirlos de una manera bella y equilibrada; su estilo debe adaptarse a los sentimientos que transmiten aquellos caracteres, y tiene que ser capaz de suscitar en el espectador una experiencia

plena. La caligrafía es una fuente de expresión de la naturaleza interior del artista, del mismo modo que lo es la poesía. Por eso, tal como indicaba Su Shi, “todo aquel que pretende juzgar la obra artística por su apariencia inmediata demuestra que no tiene más capacidad que un niño” (Fong 1996a: 150)

Para muchos grandes artistas clásicos chinos, como el mismo Su Shi, la caligrafía y la poesía han sido a nivel filosófico el medio para fundirse con el Tao (道 *dao*, “camino”), el principio último que está por encima de todas las cosas y es anterior incluso a la dualidad *yin-yang*, según la escuela taoísta. Muchos intelectuales chinos han discutido a lo largo de la historia sobre la relación que existe entre el Tao y el arte. Para muchos, el arte tiene que estar al servicio del Tao: el arte que no muestra el Tao no es un arte puro. Por lo tanto, la misión última del arte verdadero, se trate de pintura, caligrafía o poesía, es acercarnos al Tao a través de la plenitud interior del artista.

3. Otras artes de la escritura

Aunque la caligrafía es el arte de la escritura por excelencia, existen otras disciplinas artísticas, todas ellas relacionadas con la caligrafía, que también han hecho de los caracteres chinos su medio de expresión. En torno a la práctica de la caligrafía existen diversas actividades que pueden ser consideradas artesanales que en ocasiones han sido realizadas por los mismos artistas. Tradicionalmente, algunos grandes calígrafos han elaborado sus propios pinceles, además de preparar su tinta (seleccionando los mejores materiales y las maderas más adecuadas) y elegir el papel en función de sus necesidades. Muchos encargaban expresamente la fabricación de papeles especiales para la realización de sus obras; algunos incluso lo habían preparado artesanalmente.

Otra práctica directamente vinculada con la creación caligráfica ha sido la encuadernación de las obras. Antes del período contemporáneo, en China no se habían enmarcado nunca las obras del modo que habitualmente se emplea en Occidente, se tratase ya de pinturas o de caligrafías. La obra de arte ha sido un bien muy valorado en el mundo chino, al igual que en Europa, pero su presencia en la vida cotidiana ha sido mucho más constante. Las caligrafías o las pinturas tienen una función más dinámica que los cuadros en los países