

Sinologia Hispanica, China Studies Review,
15, 2 (2022), pp. 67-90

Received: July 2022
Accepted: September 2022

Text and Image: Friendship, Unconstraint, and Life Philosophy in Shi Tao's *Drunk in Autumn Woods*

Texto e imagen: amistad, desenvoltura y filosofía vital en
*Embriaguez en el bosque otoñal de Shi Tao**

文字与图像: 石涛《秋林人醉图》中的友谊、狂放与生的哲学

伍镛桥

494535609@qq.com

Wu Rongqiao**

Departamento de español de la Facultad de Lenguas y Culturas Europeas
Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong
Guangzhou, China 510420

林婧

linjing@gdufs.edu.cn

Lin Jing***

Departamento de español de la Facultad de Lenguas y Culturas Europeas
Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong
Guangzhou, China 510420

* This work was supported by Scientific Research Office of Guangdong University of Foreign Studies; *Chinese Fund for the Humanities and Social Sciences* in grant number 21WZXB006, named "Investigación sobre el pensamiento del movimiento de persuasión moral en los periodos Ming tardío y Qing temprano".

** Wu Rongqiao es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor asociado de la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong (China). Sus líneas de investigación son la relación entre la literatura y la pintura del siglo XVII, emblemática española y pintura de los literatos.

 0000-0002-1082-974X

*** Lin Jing es profesora titular del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong. Lectora de chino en el Centro de Lenguas de la Universidad de La Coruña (España) durante el curso de verano del año 2006. Sus publicaciones tratan cuestiones variadas de lexicología, traductología y cultura y arte españolas.

 0000-0002-1699-1078X

Abstract: : In Chinese cultural tradition, there is an affectionate bond between man and nature. In the eyes of the ancients, everything in the world has vitality. This kind of Life Philosophy consideration, as a lofty aesthetic principle, not only guides artistic activities but also shapes the Chinese national characteristic. This article attempts to inquire into the humanistic spirit of Chinese landscape painting in the light of Life Philosophy. Through a semiotic and socio-cultural analysis of Shi Tao's *Drunk in Autumn Woods* (c. 1702), this paper aims to discover the expressive strategies for the representation of drunkenness in the autumn forest on the other hand, to inquire into the ultimate concern behind the artistic signs on the other hand. In this way, it also invites us to reflect on a new hermeneutic path different from stylistics and iconology to understand the Literati Painting.

Key Words: Literati Painting; Life Philosophy; the Study of Shi Tao; the Relationship between Text and Image.

Resumen: En la tradición cultural china se establece un afectuoso vínculo entre el hombre y la naturaleza. Según la perspectiva de los antepasados, todos los objetos del universo están dotados de vitalidad. Esta filosofía de vida no solo sirve como un supremo principio estético para orientar las actividades artísticas, sino que también moldea en gran medida las características de la identidad nacional china. Este artículo intenta inquirir el espíritu humanista del paisajismo chino a la luz de la filosofía vital. Mediante un análisis semiótico y sociocultural de la “Embriaguez en el bosque otoñal” (c. 1702) de Shi Tao, el presente trabajo pretende, por una parte, descubrir las estrategias expresivas para la representación de la ebriedad en el bosque otoñal; y, por otra parte, indagar cuál es la máxima preocupación máxima detrás de los signos artísticos. De esta manera invita a reflexionar sobre un nuevo camino hermenéutico distinto al estilismo y la iconología para comprender la pintura de los literatos.

Palabras clave: Pintura de los literatos; filosofía de la vida; estudio sobre Shi Tao; relación entre texto e imagen.

摘要: 在中国文化传统中，人与自然之间是一种亲和关系。在古人眼中世间万物均有生命力，这种生的哲学关照不仅作为一条崇高的审美原则指导艺术活动进行，而且很大程度上塑造了中国的民族特性。本文试图以生命哲学的角度来探究中国山水画的人文精神。通过对石涛《秋林人醉图》（约1702年）的符号学和社会文化维度分析，本文一方面旨在探索表现秋林饮醉的表达策略，另一方面旨在探究艺术符号背后的终极关怀，以此邀请读者思索不同于风格学与图像学的文人画阐释新路径。

[**关键词**] 文人画；生的哲学；石涛研究；语图关系

1. Introducción

Al contrario que en el mundo occidental donde el paisajismo cobró importancia como un género individual solamente en una época relativamente reciente¹, hace más de mil años los artistas chinos ya empezaron a

¹ En el arte clásico de Europa la naturaleza estaba subordinada al hombre sirviendo como un trasfondo para las actividades humanas (Vandier-Nicolas 1982: 7). Este hecho también se refleja en las copias

explorar el valor artístico y la moral de la naturaleza y a reflexionar sobre cómo establecer una relación profunda entre el hombre y el universo en la pintura.

En *El libro de las mutaciones* se lee: “nacer es la gran virtud del universo” (Zhou 1991: 256). Según la definición del diccionario más antiguo de China, *Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos* (说文解字), de Xu Shen (许慎), el carácter “生 (nacer, vida)” significa “avanzar, como las hierbas y los árboles que brotan de la tierra”. Esta palabra también se usaba como un vocablo prestado de “性 (característica)”, porque ni en la escritura de huesos oraculares ni en los libros antiguos de la dinastía Qin (221 a. C.-207 a. C.) existe este carácter. La Gran Virtud del confucianismo, Ren, significa benevolencia y misericordia hacia el mundo conforme a las leyes del cielo. La doctrina del neo-confucianismo define explícitamente que Ren es la manifestación directa y la característica de la vida (Zhu 1995: 27). La vida, a su vez, es la idiosincrasia del universo. La correlación entre la Gran Virtud, la vida y la naturaleza en la filosofía milenaria china implica que mostrar misericordia a los miles de seres del universo y amarlos es la vía de practicar la suprema virtud, lo cual no solo estrecha la vinculación entre el hombre y la naturaleza, sino que también inicia el proceso de la unión de los seres humanos con el mundo externo hasta que se produce la plena integración.

Por influencia de la filosofía de vida, los poetas y artistas chinos consideran que la naturaleza, llena de energía y vitalidad, se ha personificado. El poeta de la dinastía Song (960-1279), Wang Guan (王观1035-1100), escribe: “El agua es la amorosa mirada fluyente, las montañas son aglomeración de cejas” (Hu 1962: 108). El destacado pintor de la dinastía Qing, Tang Dai (唐岱 1673-1752?), explica la estructura de la naturaleza desde una perspectiva anatómica:

Las montañas y el agua tienen su propia estructura. Por eso, es importante comprender profundamente su estructura en el momento de ejecutar las actividades pictóricas. Las rocas son el hueso de las montañas; las plantas y árboles, su ropa; las hierbas, sus pelos; el agua y las nubes son sus venas y espíritu; la niebla, su fenómeno atmosférico (1994: 892).

Las montañas y el agua, según las descripciones de tantos artistas y poetas ancestrales, han adquirido completamente las características de

del paisajismo de Gu Kaizhi, de la dinastía Jin (266-420). Mezcuca López (2009: 21) observa correctamente que en el mundo occidental el disfrute estético del paisaje se opone a los valores religiosos; en el oriente, en cambio, la religión y la mística ejercen gran influencia en la contemplación estética.

los seres humanos. Los miles de seres del mundo tienen alma y vitalidad. Respetando el mecanismo intrínseco del universo, los antecesores chinos exploran y plasman la hermosura de la vida en las creaciones artísticas. El segundo taoísta más relevante, Zhuang Zi, opina que la naturaleza goza de la “Gran Belleza”, pero permanece callada (Chen 2007: 650). Los hombres descubren esta belleza silenciosa observando de cerca el universo material, durante esta búsqueda adquieren goces memorables y compasión. Situados en medio de una atmósfera armónica, los hombres repercuten en la naturaleza obteniendo a la vez placer visual. En muchas ocasiones el paisaje ofrece un sitio de meditación y reflexión, sirviendo como un refugio esotérico e idílico para el ejercicio espiritual y la purificación moral.

El surgimiento de la pintura de los literatos en la dinastía Song del Norte (960-1127) alteró el panorama de la pintura china. Los pintores literatos dejaron de plasmar con fidelidad la naturaleza, y, en cambio, buscaron demostrar sus nobles sensaciones e ideas en el espacio pictórico; el uso de la inscripción extendió en gran medida el alcance expresivo de este género del arte (Wu 2020: 48). La influencia de la filosofía vital indujo a los pintores a conferir emociones y sentidos adicionales a los paisajes, los pájaros y las plantas personificados. En este contexto cultural empezó a disminuir la importancia de los retratos, y el paisajismo cobró cada día más influencia hasta que se convirtió en el tema predominante en la pintura de los literatos de la dinastía Yuan².

El presente artículo pretende indagar la posibilidad de aplicar la filosofía vital como un nuevo camino hacia la interpretación del paisajismo chino; con el fin de alcanzar tal objetivo se analiza un paisaje titulado “Embriaguez en el bosque otoñal”, de Shi Tao, uno de los pintores más relevantes de la dinastía Qing temprana (1644-1735). En concreto, intentamos examinar los siguientes aspectos: ¿qué identidades construyó el pintor Shi en esta obra?, ¿de qué tema trata?, ¿cómo se manifiesta la filosofía vital en una obra pictórica?, ¿con qué estrategias expresivas alcanzó el artista tales propósitos comunicativos y estéticos?

En el estudio de la pintura china suelen existir dos vías predominantes: en el plano visual, examinar el significado representativo de los

² El gran esteta Guo Ruoxu (郭若虚) de la dinastía Song del Norte comenta lo siguiente: “En cuanto a los retratos de los budas, los santos taoístas, figuras, mujeres bellas, caballos y toros, las pinturas de nuestra época no superan el logro de las pinturas antiguas. No obstante, hablando de los temas como los paisajes, árboles, piedras, flores, bambús, aves y peces, la calidad artística de las pinturas antiguas no puede igualar a la de la contemporaneidad.” (1993: 470).

íconos y el sentido conceptual, simbólico y alegórico de sus posiciones, volúmenes y movimientos en el espacio pictórico conforme a la iconología y la iconografía, o inquirir el significado connotativo de la transformación estructural y la técnica artística con base en el estilismo; en el plano verbal, discernir la autoría, la autenticidad, la circulación de una obra artística en el transcurso del tiempo y la trayectoria del artista de conformidad con la inscripción, el sello y otros registros históricos. Estas dos vías tradicionales pueden establecer en cierto modo una aprehensión rápida y eficaz de una obra concreta y determinar su valor artístico. Sin embargo, a pesar de que estos métodos toman en consideración la dimensión estética, histórica y sociocultural, omiten el valor filosófico y el espíritu humanista detrás de los íconos y las letras. A diferencia de las pinturas artesanales, la pintura de los literatos es un “sello de corazón (心印)” de los artistas, un espacio libre y autónomo para la autoexpresión y la catarsis. La pintura de los literatos no constituye simplemente un entretenimiento y una decoración de un elegante gusto, sino que demuestra una reflexión de los pintores literatos sobre la vida y una preocupación humanista por la valoración del ser humano, la sociedad y la naturaleza. Por lo demás, estas dos vías tienden a debilitar la fuerza interna y a segregar el efecto sintético que connota la composición tripartita (título, inscripción e imagen) de la pintura de los letrados. En este género de arte la parte literaria no está sometida necesariamente a la parte pictórica, en cambio, la caligrafía demuestra una cierta individualidad con respecto a su valor literario y estético (Fong 1992: 4). La inscripción y la imagen se complementan recíprocamente, hermanándose para expresar un mismo tema.

Teniendo en cuenta las ventajas y las limitaciones de los métodos tradicionales, en el nivel metodológico el presente artículo adopta una nueva vía: con la guía de la filosofía vital, se realiza un análisis a la luz de la estructura interna generada por la relación entre texto e imagen. En palabras de Umberto Eco, todas las manifestaciones artísticas constituyen signos de comunicación en el universo semiótico, siendo portadores de mensajes estéticos y socioculturales codificados (1986: 9); escogemos, pues, la semiótica visual, un instrumento potente para la investigación de la cultura visual (Duan 2018: IV), para efectuar nuestra interpretación. Recurrimos principalmente al sistema semiótico diseñado por Hjelmslev (1969), Peirce (1974) y Morris (1938), aplicando en concreto los siguientes términos: “denotación” / “connotación”, “sustancia” / “forma”, “expresión” / “contenido”, “qualisigno”, “sinsigno”, “índice”, “characterizing signs”. Considerando que una pieza artística no está aislada en la red cul-

tural debido a la existencia de la intertextualidad (Kristeva 1980: 37), examinamos el contexto histórico, religioso y social para enriquecer nuestro análisis y profundizar nuestra comprensión sobre este cuadro de Shi Tao. Al final, aplicamos el análisis de los marcos postulado por Gamson y Lasch a esta pieza artística con el fin de indagar intuitivamente las estrategias expresivas que utilizó el artista para la construcción de la imagen de los personajes y la representación de ideas filosóficas y estéticas.

2. Análisis semiótico de la obra “Embriaguez en el bosque otoñal”

2.1 La transcripción de las inscripciones

Inscripción uno: “Mantener mi casa cerrada todo el año es muy común. Una vez que salgo al campo, me vuelvo desenfrenado enseguida. En estos senderos estrechos [no necesito preocuparme por] encontrar [a los poderosos] a quienes tengo que saludar cortésmente. Situado en este campo salvaje, en el estado de descanso descansaré mi espalda contra el Seleccionador de poemas (me refiero al ermitaño Ni Yongqing). No es porque nos hayamos separado hace mucho tiempo sino por nuestra afinidad espiritual. Nos regocijamos tanto hasta que nos quitamos nuestras ropas. Me reí tanto de mí mismo en Baocheng. En estado de embriaguez, escribí este poema frente a tantos árboles rojos que cubren el cielo. El año pasado, fui a Baocheng con Su Yimen y Xiao Zhengyi para apreciar las hojas rojas en aquella zona. Cuando volví a mi casa, escribí borracho este poema. En aquel entonces todavía no había pintado este cuadro. Este año visité a señor Songgao [Cheng Shi 程仕]³ y vi el rollo de Zhuxi (Yangzhou) que pinté para él en el pasado. El señor Cheng me preguntó: ‘Espero que puedas emplear diez mil puntos de bermellón y coloretes para dibujarme un cuadro con el tema de hombres borrachos en el bosque otoñal, ¿qué me dices?’ Le respondí: ‘cumpliré tu deseo dentro de tres días’. Al regresar a mi casa, me vuelvo demente y pinto este cuadro en plena embriaguez”.

³ La explicación sobre esta columna de inscripción en la misma página web del Metropolitan Museum of Art apunta que el señor Songgao es Mao Jike (毛际可 1633-1708, así se conoce al anciano Songgao). Jike fue un literato y funcionario en la dinastía Qing. Era honrado y recto, en su cargo resolvió varios litigios complicados, dragó el curso de los ríos y corrigió faltas de disciplina de la tropa local que afectaban a la población, hazañas por las que ganó un prestigio nacional. No obstante, trabajó y vivió en la provincia de Henan y Zhejiang y no es muy probable que sea el beneficiario de este dibujo. Es más probable que el señor Songgao de la inscripción sea el poeta Cheng Shi, cuyo nombre de cortesía es Songgao. El maestro Shi estableció un fuerte vínculo afectivo con este literato de la ciudad de Guangling.



Fig. 1. “Embraguez en el bosque otoñal (秋林人醉图)”. 161x70.5cm. Tinta y color en papel. Rollo colgante. Colección del Metropolitan Museum of Art.

Inscripción en escritura clerical: “Nubes blancas y árboles rojos en el campo silvestre. Algunas personas se van, otras regresan. Ayer fui al campo a apreciar el paisaje, [veo que] sus tesoros (su hermosura) pueden igualar a la belleza de las montañas azules. Los hombres están ebrios junto con hierbas y árboles. Cuando el viento del oeste cesa de soplar, intentamos estar despiertos. Sin entender la significación de la Gran Elegancia, en mi edad avanzada prefiero hacerme tonto. En la antigüedad, Hutou (顾愷之 Gu Kaizhi) era insuperable en tres aspectos. Ahora también me convierto en un idiota en tres aspectos: un hombre tonto, con palabras tontas, y con pinturas tontas. Entiendo que nunca es posible alcanzar la auténtica idiotez. Por eso, le presento este trabajo tonto que encarna mi verdadera idiotez a mi venerable amigo señor Song para que se eche una risa. El viejo habitante de Qingxiang, hijo de Gran Pureza, [escribió] en el estudio de Qinglian Caoge”.

Inscripción en escritura semicursiva: “La niebla y las nubes en un instante pueden resucitar los tiempos antiguos. Las hojas rojas están esparcidas en el aire como si el cielo estuviera ardiendo. Te invito a emborracharte plenamente con mi pincel negro y acostarte para ver el baile de estas hojas en el bosque helado. Al día siguiente agregué este cuarteto para que mi amigo Songgao vuelva a reír. Qingxiang [escribió] de nuevo”.

2.2 Imagen e texto como signos artísticos de comunicación

Conforme al título del cuadro, el “bosque otoñal” y la “embriaguez” deben de constituir el tema central de esta obra. Con el fin de realizar un análisis semiótico de esta pintura, inquirimos primero su plano denotativo siguiendo el modelo teórico de Di Girolamo⁴. Los dos principales cualisignos, “el rojo de bermellón o colorete” y “el negro de la tinta”, dominan los colores de este cuadro. Los diferentes tipos de árboles dispersados en los planos y los diversos grupos de hombres constituyen los dos principales sintagmas icónicos en la imagen. La configuración de esta obra es bastante compacta: aparte de un pequeño vacío en la parte superior derecha, casi no quedan espacios para colocar otros objetos (forma del contenido). No obstante, Shi Tao utiliza diferentes densidades de tinta y colorantes para denotar distintos planos. El efecto visual general de esta imagen es húmedo, un estilo bastante común en la obra más tardía de Shi Tao. En muchos detalles todavía se aprecian las manchas de agua, por lo que podemos imaginar un pincel bastante mojado plasmando en el papel las diversas morfologías de las hojas de arbustos o árboles. La mezcla equilibrada de tinta, colorante y agua produce diferentes tonos cromáticos (sustancia de la expresión) que intensifican la dinámica de las plantas, la tenue niebla y el agua, lo cual evita la sensación de opresión visual que podría provocar la conglomeración de tantos “sinsignos”. A nivel técnico el pintor emplea pequeños puntos de tinta y de colorante para plasmar los musgos y las hojas de las tuyas orientales y otros árboles inidentificables, mientras que utiliza pinceladas delicadas y rápidas para destacar la textura de las pináceas y los sauces. La alternancia de puntos negros, anaranjados y rojos no solo plasma una escena silvestre en pleno otoño, sino que también demuestra una gestión inteligente de la relación entre vacío y lleno.

⁴ De acuerdo con la lingüística estructural, el significado de los signos lingüísticos abarca dos planos: la denotación, que es el nivel primario y objetivo, la cual representa el sentido literal de los objetos; la connotación, que implica lo figurativo, metafórico y simbólico de las cosas. En el proceso de análisis hay que examinar primero el plano denotativo, en un segundo momento se desplazará a análisis del plano connotativo y sus funciones expresivas que contraen con el plano denotativo (2001: 22-23).

En el cuadro podemos percibir casas dispersas en diferentes términos, quizá esos íconos constituirían una pequeña aldea rodeada de una tenue niebla. Un puente colocado en el centro entrelaza los dos planos pictóricos principales. Tres hombres andan tranquilamente y pronto van a cruzar este puente, en otro cabo hay dos personas montadas a caballo, parece que van al edificio situado en la esquina inferior izquierda, donde se ve a un muchacho y a un hombre (sintagma icónico). Es bastante posible que el “characterizing sign” relativo al “edificio” sea una taberna, ya que frente a ella se erige un estandarte. Recordemos que el concepto “índice” juega un rol relevante en la división tripartita del sistema sígnico de Peirce, dicho término se refiere a un tipo de signo que tiene necesariamente “alguna Cualidad en común con el objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto” (Peirce 1974: 30). En la antigüedad, al lado de las instalaciones comerciales se solía erigir un estandarte para indicar su función. Es muy probable que el sinsigno “estandarte” corresponda a un tipo de índice que tiene la función de destacar la existencia de la taberna y atraer clientes. En el embarcadero de la parte derecha hay tres barcas vacías y un barquero dormido: este sintagma icónico significa que no hay más visitantes del mundo exterior. En contraste con el ícono “barquero dormido”, en la parte izquierda Shi Tao coloca otros dos grupos de amigos en medio de muchos árboles frondosos. Si nos detenemos en los detalles de estas figuras que están representadas por unos toques frontales (中锋) expresivos, nos daremos cuenta de que los seis personajes se encuentran en un estado ocioso, cómodo y regocijado: en el grupo situado más a la izquierda dos hombres levantan su copa y un tercero está acostado en el suelo, suponemos que los tres están bebiendo y charlando; en el otro grupo, los tres personajes están riéndose a carcajadas. Con estos dos sintagmas icónicos (“reuniones entre amigos”), los otros dos sintagmas formados por “caminantes” y otros sinsignos de la imagen, el tema del bosque otoñal y el de la embriaguez toma la forma de una escena tranquila de otoño, en la que destaca la armonía entre los hombres y la naturaleza (forma de la expresión).

Basta con mirar la inscripción múltiple para entender que Shi Tao pretende dar relieve a la excursión para apreciar las hojas rojas. El primer poema comienza con una palabra con el tono plano y la última palabra del primer verso, “常 ch-ang”, rima con las del segundo, cuarto, sexto y octavo: “狂 ku-ang”, “郎 l-ang”, “裳 sh-ang” y “章 zh-ang”, que caen en “el séptimo tono plano inferior encabezado por el carácter Yang (下平七阳)” según el *Diccionario de rima Pingshui* (平水韵). La métrica de este poema es: “平平仄仄仄平平, 平仄平平平仄仄. 仄仄仄平平仄仄, 仄平平仄仄

平平。仄平仄仄平平仄，平仄平平仄仄平。仄仄平平平仄仄，仄平平仄仄平平”。 Aparte de los vocablos encuadrados, que demuestran deslices fonéticos permitidos por las reglas métricas, estos cuatro versos constituyen una estrofa ajustada a los cánones de “la octava del estilo de siete-sílabas (七言律诗)”. En el segundo poema se produce un cambio de rima: la última palabra de la primera estrofa del cuarteto, “闻 ji-an”, “还 hu-an”, “眼 y-an” y “山 sh-an”, en contraste con la rima de la segunda estrofa “时 sh-i”, “是 sh-i” y “痴 ch-i”. La secuencia métrica de esta octava es: “平平平仄仄平平，仄仄仄平平仄平。平仄平平平仄仄，平平平仄仄平平。平平仄仄平平仄，平仄平平仄仄平。仄仄仄平平仄仄，仄平平仄仄平平”。 Esta poesía no puede ser considerada una octava recta porque presenta dos deslices fonéticos inaceptables y por la discordancia rítmica entre dos estrofas. Por lo tanto, podemos decir que este poema está compuesto más bien por dos cuartetos de estilo de siete-sílabas individuales. La inscripción en escritura semicursiva está constituida principalmente por un cuarteto de estilo de siete-sílabas, cuyas palabras rítmicas, “天 ti-an” y “旋 xu-an”, pertenecen a “el primer tono plano inferior encabezado por el carácter Xian (下平一先)”. La secuencia de sonidos de este cuarteto es: “平仄平平平仄仄，仄平平仄仄平平。仄平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平”, la cual cumple los requisitos fonéticos del género. Otro rasgo peculiar de esta inscripción múltiple estriba en que los tres fragmentos abarcan un poema y una pequeña prosa a la vez.

2.3 La identidad de los íntimos amigos de Shi Tao

En el primer caso entendemos enseguida que el pintor se inspiró en la excursión para apreciar las hojas rojas en Baocheng con dos íntimos amigos para redactar esta poesía. A petición del señor Songgao, Shi Tao pintó este cuadro conforme al contenido de estos versos previamente confeccionados. Ni Yongqing (倪永清) fue un poeta de Songjiang. El tomo XXXVII de la *Antología poética editada por el dueño del estudio Wanqingyi* (晚晴簃诗话) recoge un poema de Fang'e (方峨) que describe el talento poético y el comportamiento inusual de Ni:

Ayer vino Ni Yongqing, enseguida en la ciudad de Hongdu surgió la elegancia. [...]. [Ni] coge la pluma en estado de desenvoltura, escribe gritando, [ante su comportamiento] toda la población de los trece condados se quedó atónita.

Su Yimen (苏易门 también conocido como Su Bi), de cuya vida todavía conocemos poco, fue amigo de Shi Tao y poeta regional de la ciudad de Yangzhou. Sabemos que el maestro Shi le regaló varias obras. El tomo

XII de *Las poesías tipificadas de nuestra dinastía* (国朝诗的) registra una información personal bastante breve de Xiao Zhengyi y sus seis poemas. Sabemos que Xiao Zhengyi, con nombre de pila Xiao Yang (萧昉), es de la ciudad de Jiangdu (江都). Sus poesías recopiladas en este libro, que tratan principalmente de plasmar los lugares silenciosos y la hermosura de la naturaleza, demuestran la desenvoltura del autor. En el tomo XV del *Collected works of Qiu Feng* (虬峰文集) Li Lin nos expone más anécdotas sobre este poeta: Xiao Zhengyi fue hijo de una familia rica de Jiangdu, pero no le interesó aumentar la riqueza familiar. A diferencia de otros adinerados que perseguían la obtención de fama y cargos oficiales, no participó en la recaudación de alimentos para paliar los efectos de desastres naturales. Él prefería escribir poesías y recorrer las montañas altas:

Un día [Xiao] lleva a cuestas una cuchara gigante de calabaza y un cojín de espadañas y escala la cima de las montañas recitando poesías con ideas sublimes y pulcras, lo cual demuestra su noble aspiración inigualable. [...] Por su personalidad no quiere hacerse amigo de los poderosos y aristócratas, pero le gusta viajar junto con los ancianos de buena fama y los monjes eminentes.

Xiao Yang no es ermitaño en ningún sentido. A ojos de Li Lin, los eremitas suelen escaparse a los lugares recónditos y se declaran discípulos de algún santo o sabio. En cambio, Xiao es un hombre humorístico y desenfrenado, que disfruta del placer estético del mundo exterior e interior. Li lo define como un hombre lúcido pero demente, de mentalidad muy abierta. El beneficiario de este cuadro, Cheng Shi, fue un poeta con una reputación local. Heredó un puesto de funcionario debido a las hazañas de su familia. En edad avanzada se mudó a la ciudad de Guanglin. Hoy en día todavía se conservan tres tomos de su obra *Antología de poesías del estudio Ciruela* (梅斋诗集). Shi Tao dedicó varias pinturas y poemas a este amigo de confianza, incluido el presente cuadro. El personaje de la segunda inscripción, Gu Kaizhi, es uno de los tres pintores más destacados de la dinastía Jin del Este. *A New Account of the Tales of the World* (世说新语) y *El libro de Jin* (晋书) registran varias anécdotas graciosas relacionadas con este pintor, entre otras, que tenía la costumbre de comer caña de azúcar del tallo inferior al superior porque creía que de este modo uno podía pasar gradualmente a un estado maravilloso (dulce); y que se fío ingenuamente de la función del dispositivo de camuflaje de una hoja con que le tomó el pelo Heng Xuan (桓玄 369-404). Por consiguiente, suele considerarse que el pintor Gu destacó por su insuperable talento, por su pintura y por su idiotez.

2.4 Amistad, filosofía vital y preocupación humanista en el paisaje

Los datos del contexto histórico permiten arrojar luz sobre las figuras nombradas en el texto, en el que conviene profundizar un poco más. Las tres prosas cortas explican el motivo y el objeto de este cuadro: se ha realizado para “hacer reír” al señor Songgao, es decir, para que disfrute del placer estético de su contemplación.

Son varias las inscripciones que reflejan la importancia que tuvo para Shi Tao la amistad con este dedicatario. Al comienzo del primer poema, Shi Tao narra su modo de vida en reclusión. Explica que lleva largo tiempo encerrado en su casa y que apenas mantiene relaciones sociales. No obstante, asegura que en cuanto tenga oportunidad de salir con sus íntimos amigos, gozará sin trabas del paisaje pintoresco del bosque y mostrará sus verdaderos sentimientos. El vínculo afectivo con los amigos de verdad se establece por una concordia espiritual que no podrá ser borrada por el transcurso del tiempo. La compañía de Yimen y Zhengyi hace que el maestro Shi libere emociones reprimidas hasta el extremo de comportarse como un borracho demente.

El segundo poema es la extensión del primero. Shi Tao nos narra una comunión espiritual entre el hombre y el universo material: las plantas del bosque se emborrachan junto con los hombres en una escena armónica y poética. En este momento el hijo de Gran Pureza solo quiere expresar sin tapujos su condición más ingenua y real, o sea, el estado de idiotez, y su rechazo del deseo mundano de buscar fama y riqueza (la Gran Elegancia). En contraste con el uso habitual del término en las lenguas occidentales, el adjetivo “tonto” en chino no se tiñe necesariamente de una connotación despectiva. *Teo Te Ching* dicta: “la técnica exquisita puede parecer simple y torpe” (Rao 2006: 111). Lao Zi destaca la belleza natural oponiéndola rotundamente a la ornamentación y el pulido artificioso. La idiotez es una expresión de modestia, una máscara con la que los artistas esconden su talento vertiginoso para evitar ataques e infamias injustificadas de sus prójimos. Al tomar en consideración estos elementos, resulta más fácil entender la reputación de Gu Kaizhi y la pretensión de Shi Tao de alcanzar su estado de estupidez.

El último poema es la profundización de los dos primeros. La gente va y viene, todo está cambiando incesantemente. En la tradición cultural china es muy común concebir la trayectoria vital como un viaje indefinido. El poeta inmortal Li Bai exclama en un banquete nocturno: “El cielo y la tierra son albergues de los miles de seres. El tiempo es un viajero que cruza toda la historia. La vida momentánea e indefinida es como un sueño, ¿cuántas

alegrías hemos obtenido en ella?” (Li 1977: 1292). Su Shi dedica un poema de despedida a Qian Mufu (钱穆父 1034-1097) diciendo: “la vida humana en el mundo es como tomar albergue en la posada, también soy uno de estos viajeros” (Su 2007: 228). El encuentro y la despedida son indefinidos, como la vida fluyente es inasible. Por eso, hay que aprovechar el tiempo y no malgastarlo. Sin embargo, partiendo de una perspectiva macroscópica, la niebla y las nubes de un instante reflejan el tiempo indefinido, eliminando la diferencia entre la antigüedad y el presente. Esta oposición entre el viaje indefinido y la indiferencia temporal en esta escena otoñal también se relaciona con el movimiento del yin-yang.

Al final Shi Tao invita al señor Songgao a una excursión espiritual con su pincel. Esta idea de viajar espiritualmente a través de la contemplación de un cuadro viene de un pintor contemporáneo de Kaizhi, el *Libro de Song* (宋书) reproduce este célebre argumento de Zong Bing (宗炳 375-443) que ha sido citado varias veces en tratados estéticos. A raíz de una enfermedad en su vejez, Zong no pudo seguir recorriendo lugares pintorescos. Decidió pintar los paisajes que había visto en el pasado y colgar las obras en la pared para volver a recorrerlos espiritualmente desde su casa:

Recorrer y apreciar los ríos y montañas famosos es algo que la llegada de la vejez y de la enfermedad ha puesto fuera de mi alcance. Lo que debería hacer es purificar mi alma y mirar hacia dentro para buscar la verdad. De este modo puedo apreciarlos acostado en la cama, haciendo una excursión espiritual como si estos paisajes estuvieran verdaderamente frente a mí.

Aunque el dedicatario de la obra no participa directamente en la excursión representada en ella, Shi Tao le invita a purificar su corazón y a experimentar la naturaleza por medio del viaje espiritual de la contemplación estética, con la que obtendrá el mismo placer que los excursionistas.

El análisis del texto literario nos permite sintetizar dos dimensiones de significado. Con sentido denotativo: 1. La armonía entre el hombre y la naturaleza representada por una escena de borrachera universal en un bosque otoñal. 2. El tiempo fluye incesantemente, el universo material demuestra su cara mutable e inmutable. Con sentido connotativo: 1. La eliminación de las identidades de los seres, un principio de la doctrina taoísta. 2. *Carpe diem*. Hay que aprovechar el tiempo y no desperdiciarlo. 3. La liberación de la personalidad y la búsqueda de la verdad. Gracias al conocimiento de la personalidad y de las circunstancias particulares de los amigos reunidos y de Gu Kaizhi entendemos el motivo profundo por el

cual el autor muestra su locura. No se trata de un estado de enajenación mental, sino de desinhibición plena, una manifestación auténtica del espíritu ingenuo y puro. 3. La transformación de las rimas “-ang”, “-an”, “-i” y “-an”, el descuido posiblemente deliberado en la observación de las constricciones métricas y las diferentes secuencias de sonidos en los tres poemas también intensifican la sensación de desenvoltura y locura⁵. 4. Una invitación a mirar hacia dentro para reflexionar sobre sí y un viaje estético para purificar las impurezas del alma.

En contraste con los sentidos captados por medio de la parte literaria, los signos icónicos demuestran una capacidad más limitada de transmitir tantos mensajes complejos. Ante todo, la imagen logra representar la armonía en un bosque en otoño: la alternancia de tonos rojos y anaranjados y los tonos del color negro de tinta y agua impactan directamente en la retina de los espectadores, y muestran una aldea tranquila y poética rodeada de una tenue niebla y de una cordillera, y un bosque otoñal con infinitos árboles rojos más estereoscópicos. La armonía de la escena se capta, en la imagen, de forma más intuitiva que en la información transmitida por los códigos literarios. No obstante, por la escasez de detalles necesarios, la imagen deja muchas lagunas que rellenar. La parte pictórica no consigue representar el estado de desenvoltura y demencia de los bebedores. El personaje ebrio, en la imagen, resulta apacible y mesurado. Es casi imposible inferir de los semblantes de las figuras humanas el significado *connotativo* c., que es el sentido primordial de la obra. Sin el suplemento de los textos, los códigos visuales nos conducen a interpretar solamente el regocijo de la reunión entre amigos de confianza y la complacencia del ebrio en una floresta llena de hojas rojas. La parte literaria es imprescindible para captar el tema profundo escondido en esta escena otoñal: situado en un terreno frondoso y ameno, en plena borrachera y con la mayor desenvoltura, el autor quiere inquirir y revelar la ingenuidad, o sea, la demencia en el interior del corazón frente a los amigos con quienes comparte circunstancias similares, y experimentar la vida y la gran armonía del universo y, con ello, conseguir el placer estético producido por la contemplación de la naturaleza y la purificación del alma.

⁵ Obtuve la inspiración de analizar el significado connotativo de un poema con base en el examen de los cambios rítmicos en un trabajo de Jakobson y Levi-Strauss (1962).

3. Análisis de las estrategias representativas a partir de la teoría de Gamson y Lasch

3.1 La miserable infancia de Shi Tao

Se notan varios sellos de letra roja (朱文印) y de letra blanca (白文印) en la imagen, entre ellos cabe destacar “El anciano Qingxiang (清湘老人)”, “La cabeza llena de canas y aún no conoce las letras (头白依然不识字)” y “A Zhang (阿长)”. A pesar de que el artista Shi no especificó la fecha de creación en las múltiples inscripciones, podemos deducir de estos sellos que la obra refleja el estilo tardío del autor y que la terminó, muy posiblemente, en el año 1702.

“A Zhang” es un apodo cariñoso, propio del sur de China, para referirse al primogénito de la familia. No obstante, el maestro Shi no se atrevió a revelar esta identidad en concreto hasta edad muy avanzada. Shi Tao fue una figura extremadamente complicada y paradójica, y estas características probablemente provienen de su trayectoria vital peculiar. Fue descendiente de la familia imperial de la dinastía Ming (1368-1644). Todos sus parientes fallecieron en la lucha interna de poder entre los miembros de la corte y en la implacable conquista de la tropa manchú, y tales infortunios hicieron que su vida próspera y digna se desvaneciera completamente⁶.

3.2 La drástica transformación ideológica del budismo al taoísmo en su senectud

Para el joven Shi Tao, convertirse al budismo fue una vía de escape forzosa e involuntaria para sobrevivir. En la primera fase de la conversión (antes de 1675) debió de mantener una serenidad y paz espiritual acorde con su vida monacal, tal y como lo reflejan varios paisajes y cuadros de budas con estilo sereno y relajante.

Al inicio de la dinastía Qing, el budismo volvió a prosperar y existían muchas ramificaciones en la “selva de leñas (柴林)”. Por influencia de la turbulenta situación política, en las distintas escuelas budistas aparecieron disputas, conflictos, crisis (Zhu 2005: 100). Posiblemente decepcionado por la falsedad e hipocresía de los monjes, quienes rezaban oraciones diariamente a la vez que violaban los dogmas budistas, Shi Tao se dio a sí mismo el apelativo amargo y burlón de simple “practicante de Hinayana (小乘

⁶ La falta de pruebas sobre el linaje de Shi Tao ha incitado a varios estudiosos a sospechar de esta noble identidad del artista. Por ejemplo, el esteta Chen Chuanxi pone en duda la validez de las palabras dictadas por el mismo Shi Tao (2016: 1).

客)”⁷. En una hoja del Álbum de catorce caligrafías y pinturas (colección de Guangzhou Art Gallery), el pintor Shi comentó que había dejado de cumplir las reglas budistas y que padeció de una “enfermedad de zen (禅病)”. En una obra de 1693 (colección privada de la familia C. C. Wang) dedicada a su viejo amigo Wu Jingyuan (吴惊远), el pintor Shi confesó que se mantenía callado cuando la gente se reía de su creencia en la escuela Hinayana, y que su carácter huraño le aisló de posibles vínculos sociales.

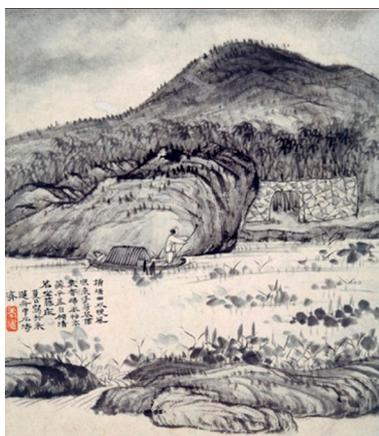


Fig. 2. “Hoja de álbum del paisajismo (山水册页八开)”. 24x14.5cm. Tinta en papel. Hoja de álbum. Colección del museo de Shanghai, c. 1667

Tantas decepciones acumuladas condujeron a su ruptura rotunda con el budismo en el otoño del 1696. Shi Tao encontró al final un apoyo espiritual en el taoísmo. Como se manifiesta en las inscripciones del presente cuadro, empezó a denominarse “el viejo habitante de Qingxiang (清湘陈人)” e “hijo de gran pureza (大涤子)”, apelativos ambos de los que se desprende una revelación: expiación de los pecados anteriormente cometidos y búsqueda de la verdadera libertad espiritual.

La senectud de Shi Tao resultó melancólica, solitaria y económicamente exigua. En una carta escrita en la víspera del año nuevo 1700 (colección del Museo de Shanghai) expresó que había caído gravemente enfermo y ello en la única compañía de una piedra rota de entintar, y que en este día festivo lloró sin cesar. Por eso no es difícil entender por qué al comienzo

⁷ De acuerdo con las tradiciones budistas, la escuela Hinayana posee una obvia connotación peyorativa, ya que este término significa literalmente “vehículo pequeño”. En comparación con esta escuela, la rama Mahayana (大乘佛法) representa una amplia extensión de los dharmas.

de la inscripción semicursiva el artista escribió que era muy común que mantuviera la puerta de su casa cerrada durante todo el año, una descripción realista de su miserable vida retirada.

3.3 La lógica representativa de la ebriedad en el bosque otoñal en la imagen y la inscripción

Esta excursión hacia la ciudad de Baocheng para apreciar los románticos árboles rojos junto con unos amigos íntimos debió de aliviar en gran medida los dolores corporales y espirituales del artista. No percibimos debilidad alguna de fuerza y técnica artística en la imagen, al contrario, en los mil puntos rojos y anaranjados y las líneas de diferentes formas que parecen sueltos y abigarrados a primera vista presenciamos orden y razón.

Este cuadro tan compacto retrata un bosque otoñal ameno y armónico. Cabe anotar que el barquero dormido implica en cierto modo una desconexión del bosque respecto del mundo exterior. Además, los árboles que envuelven las figuras que charlan entre sí dividen el espacio pictórico en pequeñas células, las cuales connotan la segregación espacial. Estos elementos por un lado intensifican la reconditez y la tranquilidad del bosque, y por otro lado crean un mundo pictórico cerrado y autónomo. Este doble cierre espacial constituye un inteligente diseño: el bosque esotérico no solamente refleja la profunda soledad del artista, sino que también alude a un sitio utópico.

En la ciudad de Guangling (Yangzhou), Shi Tao sufrió una gran presión económica, en muchas ocasiones llegó incluso a no disponer de alimentos para llenar el estómago⁸, y se vio obligado a vender sus obras a cambio de víveres y dinero⁹. En “Embriaguez en el bosque otoñal” no notamos esta miserable situación del artista. El bosque aislado y utópico incluye en un espacio privado e interior la belleza, la satisfacción y la alegría, excluyendo completamente el mundo público y exterior, o sea, la vida social opresiva y deprimente pero real. El uso de esta estrategia expresiva de inclusión / exclusión no es gratuito: en calidad de artículo artístico, este cuadro tenía que satisfacer el elegante gusto del destinatario (Bourdieu 1984: 2). El señor Cheng Shi contó con una alta formación literaria, ya que

⁸ En un abanico plegable de caligrafía (c. 1697, colección del Metropolitan Museum of Art) Shi Tao escribió: “El frío humilla la lastimosa choza y la nieve maltrata a los pobres. Sin un grano de arroz en la casa, todavía quedaba poca fuerza para rendir culto al dios de los alimentos (寒欺茅屋雪欺贫，绝粒还堪遣谷神)”.

⁹ Los patrocinadores de Shi Tao solían ser funcionarios, comerciantes y amigos confiables.

fue prefecto de Jianning (建宁) y poeta activo con reputación en la ciudad de Guangling (Zhu 2017: 205). A petición de este gran erudito de pintar una escena romántica de borrachera en un bosque otoñal, el pintor Shi no incluyó *motifs* como la miseria, el dolor o el infortunio, puesto que así evitaba dañar la armonía y el equilibrio estético del espacio pictórico.

Otro detalle curioso reside en la existencia de trece figuras en este cuadro, un diseño menos común en comparación con otros paisajes cronológicamente cercanos (1696-1706) de Shi Tao. Dado que los signos pictóricos son “silenciosos”¹⁰, no logran aclararnos las identidades de estos personajes. La simplificación de los detalles de los íconos nos impide incluso saber cuál de los dos grupos de bebedores representa al artista y a sus amigos íntimos. Esta supresión de identidades entre las figuras responde a la idea de que los hombres se emborrachan junto con las mil plantas y hojas rojas. Los signos visuales transmiten el mensaje de que en ese agradable día otoñal el artista aprehende la armonía de la naturaleza y goza de la belleza de las hojas rojas.

En su famoso tratado estético *Laocoonte*, Lessing define dos grupos de signos conforme a sus sustancias y medios de expresión: “signos espaciales” y “signos temporales” (1979). Los íconos se yuxtaponen a la vez en el espacio, creando una escena precisa, cristalizada y estática. Las letras, a su vez, no están necesariamente sometidas a esta instantaneidad, pues los signos verbales tienen más recursos para registrar una serie de acciones y conceptos amorfos. Dada esta distinción entre poesía y pintura con respecto a los mecanismos expresivos, Shi Tao opta por aclarar el motivo y el proceso de creación de la obra, y se centra en la representación de acciones consecutivas y estados psíquicos de los personajes en las inscripciones.

Los signos verbales rompen la armonía estática de los signos visuales. Los íconos retratan un momento concreto de la reunión en el que impera el regocijo; las letras, a su vez, ponen de relieve la desenvoltura y la belleza dinámica: quitarse la ropa, demostrar la locura en plena embriaguez junto a los árboles otoñales. Shi Tao utilizó la retórica de la comparación en la inscripción: al igual que Gu Kaizhi, el mismo artista es inigualable en tres aspectos. La doctrina taoísta aboga por la naturalidad vinculada al estado

¹⁰ En palabras de Simónides de Ceos, la pintura es “poesía silenciosa” y la poesía es “pintura parlante”. Véase Plutarco (*Moralia* V, 346F). Estas aserciones están en sintonía con las expresiones de los pintores literatos. Por ejemplo, Guo Xi (郭熙1000?-1087?), en su libro teórico *El Gusto refinado entre las montañas y los ríos* (林泉高致), también sostuvo lo siguiente: “La poesía es una pintura sin forma, la pintura es un poema con forma” (1993: 500).

de idiotez, el cual refleja un “no-ser” que puede engendrar el “ser”. Esta comparación revela la ingenuidad y autenticidad del pintor.

Además, en la parte pictórica se eliminan las diferencias entre las figuras y la naturaleza a partir de una perspectiva espacial. Por el contrario, en la parte literaria se expresa la idea de la gran unidad del universo desde una dimensión temporal: las nubes y los jirones de la niebla son fenómenos naturales que suceden constantemente a lo largo del tiempo, y los cuales borran la distinción entre la antigüedad y la actualidad. En esta gran armonía el artista alcanza verdadera unión espiritual con otros seres, el universo y el tiempo eterno. No es fácil percatarnos de que Shi Tao construyó una identidad del “bebedor demente” en este cuadro. Con base en nuestra interpretación, podemos bosquejar la siguiente tabla del paquete cultural del bebedor demente:

Tabla 1: Paquete cultural del “bebedor demente” en la obra “Embriaguez en el bosque otoñal”

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
	Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones
Mundo utópico	Los sabios taoístas anhelan encontrar un lugar recóndito para hacer ejercicios mentales y purificación moral	Cierre, esoterismo, tranquilidad	Embarcadero sin pasajero / barquero dormido (imagen) Árboles rojos frondosos (imagen / texto) Bosque otoñal (imagen / texto)	En la tradición artística, es un tópico pictórico para los pintores literatos construir un paisaje aislado y tranquilo que simboliza un refugio espiritual
Soledad	Los practicantes taoístas son como los ermitaños, quienes se alejan voluntariamente de los vínculos sociales	Desapego mental	Es común mantener la puerta cerrada todo el año (texto)	El dogma taoísta propugna la idea de “pureza y tranquilidad (清淨)”

Hombre borracho y loco	En compañía de los verdaderos amigos virtuosos, el sabio taoísta no está sujeto a las reglas y sabe demostrar autenticidad y pulcritud	Ingenuidad, desenvoltura, locura	Quitarse la ropa (texto) Reír a carcajadas (texto / imagen) Bebedores en el bosque (texto / imagen) Volverse loco al salir de la casa (texto)	En palabras de Confucio, los hombres dementes suelen ser emprendedores (Zhang 2007: 197). Según <i>A New Account of the Tales of the World</i> , el beber alcohol ha sido una tradición común entre los ermitaños y literatos de la dinastía Jin del Este.
Amistad	La buena amistad es un gran apoyo moral para aliviar el dolor espiritual, y un modelo a seguir	Compañía, alivio	Grupos charlando (texto / imagen) Caminantes y jinetes a caballo (imagen)	El poeta bucólico Tao Yuanming describe de este modo su estado de ánimo al encontrarse con los viejos amigos: “sin intercambiar ninguna palabra el corazón ya ha estado borracho” (Yuan 2003: 315).
Gran unidad	El practicante taoísta no hace distinción entre los mil seres y objetos del universo	Armonía, fusión del hombre con la naturaleza, Tao	Las plantas rojas se emborrachan junto con los hombres virtuosos (texto / imagen) Las nieblas y las nubes que evocan la antigüedad (texto)	El famoso taoísta Zhuang Zi dicta: “el cielo y la tierra conviven conmigo, el universo se transforma en mi cuerpo” (Chen 2007: 88).

A través del detenido examen de este paquete cultural, nos percatamos de que la inscripción y la imagen se combinan para representar un mismo tema. Tanto la parte literaria como la parte pictórica nos retratan una reunión llena de complacencia entre unos amigos virtuosos en el bosque otoñal. No obstante, a pesar de que las dos partes convergen en la expre-

sión de algunos paquetes, como “mundo utópico”, “Hombre borracho y demente”, “amistad” y “Gran unidad”, no contienen los mismos mensajes estéticos. En realidad, los signos visuales y los signos verbales demuestran distintas funciones comunicativas conforme a sus propios poderes expresivos: las letras tienden a aclarar de forma directa las acciones dinámicas y las actividades psíquicas (mantener la casa cerrada diariamente; volverse loco al salir; quitarse la ropa; invitar al destinatario a hacer una excursión espiritual, etc.), informaciones que profundizan el significado de esta alegre reunión. En cambio, los íconos representan las ideas amorfas de forma implícita: del barquero dormido y la disposición de los árboles inferimos la segregación, el esoterismo, la armonía y la utopía. Además, la imagen pone de manifiesto la representación del entorno, agregando elementos secundarios como algunos caminantes, jinetes montando a caballo, puentes, tabernas que decoran y enriquecen igualmente el contenido de esta excursión. De este modo, los dos signos artísticos se entrelazan, se anotan y se embellecen, formando parte de una gran entidad armónica.

4. Conclusiones

El gran filósofo Xu Fuguan comenta que la cultura china se caracteriza por una afectuosa unión entre los seres vivos y el universo (2013: 3). Este fuerte vínculo determina que los antecesores no tienen la menor intención de conquistar la naturaleza para satisfacer sus deseos privados, en virtud de que todos los objetos del mundo exterior poseen vitalidad. Esta obra esmeradamente elaborada nos sumerge en una sinfonía romántica entre el hombre y el bosque otoñal.

El presente trabajo demuestra que un análisis semiótico y sociocultural de la estructura interna originada por la relación entre texto e imagen con la guía de la filosofía vital es un nuevo camino viable para interpretar de un modo más estereográfico la pintura de los literatos. En esta pieza pictórica, Shi Tao compuso el paquete cultural del “bebedor demente”. Dadas las diferencias con respecto al mecanismo de expresión entre los signos visuales y los signos verbales, el pintor taoísta aplica distintas lógicas representativas en ambas partes a la luz de sus funciones expresivas: en la imagen usa la alusión, la metáfora espacial y la estrategia de inclusión / exclusión para mantener un gusto elegante y crear además un mundo cerrado y utópico; en las inscripciones utiliza la empatía, la metonimia y la comparación para demostrar la hermosura de los mil árboles rojos y su desenvoltura, locura, ingenuidad y alegría.

Shi Tao sufrió una desesperada soledad, experimentó la miseria y padeció asimismo una enfermedad en la senectud. Sin embargo, no percibimos furia, lamento, melancolía y debilidad en el artista que ha compuesto la obra “Embriaguez en el bosque otoñal”. La compañía de unos amigos virtuosos, la excursión placentera, el alcohol y los dogmas taoístas le hacen olvidar el dolor mundano y volver a encontrar un sustento espiritual. Rodeado de los infinitos árboles rojos que cubren el cielo, el artista goza libremente de la belleza y la vitalidad del bosque otoñal, hasta que la diferencia entre el pasado y la actualidad, el hombre y el universo se hace imperceptible: una iluminación del supremo tao (道). Esta es también una demostración de la filosofía vital de la naturaleza, una fuerza inagotable que nos enseña la perseverancia, la alegría y el coraje frente a las adversidades extremas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P., 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Chen, G. 陈鼓应, 2007. 庄子今注今译 *Interpretaciones y notas sobre Zhuangzi*, 2 tomos. Beijing: The commercial press.
- Chen, C. 陈传席, 2016. 八大山人册页精选 *Una esmerada selección de las hojas del álbum de Bada Shanren*. Nanchang: Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- Duan, L. 段炼, 2018. 视觉文化：从艺术史到当代艺术的符号学研究 *Visual Culture: A Semiotic Approach to Art History and Contemporary Art*. Nanjing: Phoenix Fine Arts Publishing House.
- Di Girolamo, C., 2001. *Teoría Crítica de la literatura*, trad. Alejandro Pérez. Barcelona: Crítica.
- Eco, U., 1986. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, trad. Francisco Serra Cantarell. 3ª edición. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fong, W., 1992. *Beyond Representation: Chinese painting and calligraphy 8th-14th century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Gamson, W. A. y Lasch, K. E., 1983. “The Political Culture of Social Welfare Policy”, ed. S. E. Spiro, *Evaluating the Welfare State: Social and Political Perspectives*, New York: Academic Press, 397-415.
- Guo, R. 郭若虚, 1993. 图画见闻志 *Record of Experiences in Painting*, ed. Lu Fusheng 卢辅圣, Tomo I: *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House.

- Guo, X. 郭熙, 1993. 林泉高致 *El gusto refinado entre las montañas y los ríos*, ed. Lu Fusheng 卢辅圣, Tomo I: *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*, Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Hjelmslev, L., 1969. *Prolegomena to a Theory of Language*, trad. Francis J. Whitfield. Madison: The university of Wisconsin Press.
- Hu, Y. 胡云翼, 1962. 宋词选 *Selección de poemas de la dinastía Song*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Jakobson, R. y Claude L. S., 1962. “Les chats de Charles Baudelaire”. *L’Hommne*, 5-21.
- Lessing, G. E., 1979. *Laocoonte*, trad. Zhu Guangqian 朱光潜. Beijing: People’s Literature Publishing House.
- Li, B. 李白, 1977. 李太白全集 *Obras completas de Li Bai*, ed. Wang Qi 王琦, Beijing: Zhonghua Book Company.
- Li, L. 李麟, 1700. 虬峰文集 *Collected works of Qiu Feng*. Edición del año 39 de Kangxi 康熙三十九年刊本.
- Kristeva, J., 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.
- Mezcua López, A. J., 2009. *Cultura del paisaje en la China tradicional: arqueología y orígenes del concepto de paisaje*. Granada: Comares.
- Morris, C. W., 1938. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Peirce, C. S., 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Plutarco, 1989. Vol. V: *Moralia*, trad. Mercedes López Salvá. Madrid: Gredos.
- Rao, S. 饶尚宽, 2006. 老子 *Laozi*, Beijing: Zhonghua Book Company.
- Shen, Y. 沈约, 1634. 宋书 *Libro de Song*. Edición del año séptimo de Chongzhen 崇祯七年刻本.
- Su, S. 苏轼, 2007. 苏轼诗词选 *Selected Poems of Su Shi*, trad. Xu Yuanchong 许渊冲, Changsha: Hunan People’s Publishing House.
- Tang, D. 唐岱, 1994. 绘事发微 *Explicación de las actividades pictóricas*, ed. Lu Fusheng 卢辅圣, Tomo VIII : *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Tao, X. y Zhang, C. 陶焯、张璨. 1721. 国朝诗的 *Las poesías tipificadas de nuestra dinastía*, edición del año 60 de Kangxi 康熙六十年刊本. Colección de la Biblioteca de la Universidad de Harvard.
- Vandier-Nicolas, N., 1982. *Esthétique et peinture de paysage en Chine: des origines aux Song*. Paris: Klincksieck.

- Wu, R., 2020. "Pintura y literatura en la dinastía Qing: el tema de la pesca en dos cuadros de Shi Tao", *Estudios de Literatura Comparada, Textos e imágenes de China*, 2: 47-59.
- Xu, F. 徐复观, 2013. 中国艺术精神·石涛之一研究 *El espíritu del arte chino- Investigación sobre Shi Tao*. Beijing: Kyushu Publishing House.
- Xu, S. 徐世昌, 1929. 晚晴簃诗话 *Antología poética editada por el dueño del estudio Wanqingyi*, edición del año 18 de la República de China 民国十八年刊本.
- Yuan, X. 袁行霈, 2003. 陶渊明集笺注 *Anotaciones de la antología de Tao Yuanming*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Zhang, Y. 张燕婴, 2007. 论语 *Analectas de Confucio*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Zhou, Z. 周振甫, 1991. 周易译注 *Interpretación del Libro de las mutaciones*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Zhu, L. 朱良志, 1995. 中国艺术的生命精神 *La vida y el espíritu en el arte chino*. Hefei: Anhui Education Publishing House.
- . 2005. 石涛研究 *Estudio de las obras de Shi Tao*. Beijing: Peking University Press.
- . 2017. 石涛诗文集 *Antología de prosas y poesía de Shi Tao*. Beijing: Peking University Press.