

La escritura en Liu Xie.

El principio de variación como lógica de la literatura.

Juan Canteras Zubieta

Licenciado en Filosofía. Universidad de Oviedo.

jancanteraszubieta@gmail.com

Con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por do doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas.

Fedro. Platón.

La filosofía nace con un gesto de desprecio hacia la escritura. El logos, como perteneciente al género de lo vivo (*Sofista*, 260a), no se inscribe adecuadamente sobre materiales inertes. Es en el alma donde encuentra su recipiente adecuado, aquel que conserva sus propiedades, que las despliega y donde puede madurar. Sócrates, el que nunca escribe, no quiere dejar que las palabras se independicen de quien las pronuncia; a veces parece temer por las ellas, porque mueran sin el sustento del alma, otras veces parece temerlas a ellas, a su rebeldía contra el padre, toda vez que puedan hablar en su ausencia.

La escritura es descomprometida, sospechosa de anonimato, demasiado democrática para Sócrates. ¿Cómo saber quién habla en el escrito? ¿Cómo asegurarse de su buen origen? ¿Cómo otorgarle a las letras carta de naturaleza? La escritura pertenece irremediabilmente al terreno de la *mimesis*, lo mismo que la pintura y la escultura (*Fedro*, 275 d), lo mismo que el pseudo-logos del sofista. La letra es una sombra de la voz, ya de por sí “el más imitativo de todos los órganos”, según Aristóteles (*Retórica*, 1404a). Como sombra de segundo grado, ya no guarda ningún lazo con lo que da origen e ilumina y, por tanto, no puede participar de su verdad.

Aun admitiendo que este sea un residuo oralista de la cultura griega, y aún admitiendo que la filosofía es el efecto último de un pensamiento esencialmente escritural (Havelok, 1996), el habla representa en los orígenes del pensamiento filosófico una elevación sobre la letra y contra ella.

En estas páginas analizaré el tratamiento de la escritura en un contexto distinto, en el seno de una cultura que se constituyó en ausencia de contactos con la griega pero que, como ella, elaboró un gran cuerpo teórico acerca de estas cuestiones. Seguiré para ello la estrategia que François Jullien denomina de “rodeo”. Aunque empleo de modo general su metodología, y precisamente por ello, no cito a este autor en ninguna de las siguientes páginas; su presencia es menos concreta y más fundamental de lo que recoge la cita. Principalmente, dos de sus obras me han servido como referencia: Su compilación de artículos titulada *la Urdimbre y la trama* (Jullien, 2008) y su texto sobre

el pensar chino titulado *Un sabio no tiene ideas o el otro de la filosofía* (Jullien, 2001), ambos incluidos en la bibliografía.

Con el fin de explotar sus posibilidades comparativas, intentaré dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cómo ha tematizado China la escritura? ¿Qué estatus le ha conferido? ¿En qué géneros la ha diferenciado? y, sobre todo ¿Cuál ha sido el proceder legítimo a la hora de su producción?

1

La tradición china no habla de “literatura”, sino directamente de “escritura”. La palabra generalmente usada para traducir la nuestra “literatura”, “*wen*”, responde más bien a la categoría general de lo escrito. Los etimólogos la retrotraen a un sentido primitivo de *línea, marca, ralladura*, a partir del cual ha llegado a significar *escritura, texto*; incluso *elegancia, ornamento, cultura, civilización*; también *venas*.¹ Un tratado chino sobre el *wen* puede incluir análisis sobre poemas, cartas, escritos de agradecimiento y de exaltación, escritos sobre sentimientos y descripciones de la naturaleza... Pero también sobre tratados de guerra, edictos del Emperador o inscripciones sobre objetos (sobre carros, bigas, vasijas). Todas ellas son categorías pertinentes en la medida en que son modos de la escritura. Además, como aspectos contenidos en el carácter *wen*, que no dejan de afirmar su presencia cada vez que éste es invocado, tales tratados hacen siempre referencia a la historia de la civilización, a la fundación de la cultura y a la expresión de ésta como refinamiento, ornamento y belleza. La historia de este carácter y su acumulación de significados, recorren cualquier intento chino de tematizar el acto de escribir.

La escritura es condición de la civilización, salida de la barbarie, fundación de la cultura; pero, y esto es lo importante, no se relaciona por oposición con *naturaleza*. Civilización, barbarie, cultura y naturaleza no se ordenan de acuerdo a las series que le son familiares al pensamiento occidental. *Wen* significa tanto *inscripción* como meras *líneas cruzadas*: Su presencia no apunta necesariamente a la intencionalidad significativa o, al menos, carece de un sujeto claro para esa intención. En la naturaleza, todo ofrece el carácter del *wen*, desde el pelaje del tigre hasta el color de la nube o la presencia de la flor en la planta. Liu Xie, en uno de los tratados sobre la escritura más celebres de la tradición china, se refiere extensamente a ello. Lo tomaré aquí como hilo conductor porque recoge y amplía buena parte de la crítica literaria china anterior, y porque constituye una referencia para todos los grandes tratadistas que le sucedieron. En su *Wen Xin Diao Long*², este letrado, monje budista y, posteriormente, oficial confuciano, dice que aquellos adornos (pelaje, color, flor) sobre los seres (tigre, nube, planta) los “recubren naturalmente” (*gai zi*)³ sin intervención de arte(sanía) (*jiang*) alguna. Pero no por ello los excluye de lo *wen*, al contrario: En el comienzo del *Wen Xin Diado Long*, son mencionados como su expresión primaria. La escritura, emparentada con la cultura, no

¹ Para las precisiones etimológicas he seguido el clásico de Wieger, citado en la bibliografía (Wieger, L. 1964).

² He empleado la excelente traducción de Alicia Relinque Eleta, única hasta la fecha al español, que aparece citada en la bibliografía (Liu Xie, 1995).

³ Para las expresiones del chino antiguo he empleado la edición del *Sibu congkan* incluida en el “Chinese Text Project” y que se cita en la bibliografía.

entra a formar parte de este juego como elemento contradistinto de la naturaleza; aunque tampoco está, sin más, contenida en ella.

Los letrados chinos, aficionados a los juegos eruditos, se refieren habitualmente a la escritura como *huellas de pájaro* (*niao ji*). Según la leyenda, Cang Jie inventó los primeros ideogramas en base a la huella del pájaro fénix. La palabra escrita nace siempre como variación a partir de una escritura anterior, la de un *wen* que se haya diseminado en la superficie de los “diez mil seres” y dispone un juego de marcas y señales ocultas. El hombre no inventa la escritura ni tampoco la recibe del dios, como en el mito egipcio de Theut o en el griego de Prometeo. Éste le debe la escritura más bien a su capacidad de atención a la naturaleza y a sus signos. Unos signos que están ya dispuestos pero que se retraen hacia un sentido oscuro. Acaso por ello Cang Jie es representado con cuatro ojos y ocho pupilas, como un personaje de gran atención. Se trata en cualquier caso de una actitud contemplativa y no de un escrutinio sistemático, porque, de nuevo frente a los mitos griego y egipcio, el *wen* no se incluye entre los registros técnicos del hombre.

La escritura queda fundada por el mito como la huella de la huella del pájaro, y más allá de eso, es interpretada como un sistema de trazos que desentraña los trazos de la naturaleza:

A su lado, diez mil cosas, animales y plantas, se adornan; dragones y fénix, con su maravillosa apariencia, anuncian eventos fastuosos; tigres y leopardos con su aspecto reluciente, evocan la noble presencia, los colores esculpidos de las nubes, superan la elaborada belleza de las pinturas, las flores engalanadas de las plantas, no dependen de la maravilla de los bordados (literalmente, de la “habilidad de los artesanos”) ¿acaso son meros adornos externos? Esa es, simplemente, su propia naturaleza. (Liu Xie, 44)

Es al lado de (*bang*) la escritura (*wen*) como los seres aparecen recubiertos (*gai zi*) por sus adornos (de nuevo, *wen*); pero este adorno/letra no añade nada, no involucra arte (*jiang*), no es artificial, sino que les pertenece naturalmente o desde sí mismos (*zi*). La escritura humana tiene así un origen *criptográfico*, pues apunta a una grafía anterior y contribuye a esclarecerla. Se trata, como no podía ser de otro modo, de la escritura del *Dao*.

2

La censura socrática de la escritura denuncia, al menos, dos motivaciones: Por un lado, el desdén hacia una palabra huérfana; por el otro, la desconfianza hacia un logos que ya no debe fidelidad. Platón lo *escribe* literalmente: El discurso necesita “del padre que lo defienda” (*Fedro* 275e). Una vez escrito el logos, ¿quién velará por su vida y por su corrección? Pero en China esta pregunta obtuvo una respuesta contundente, una que de un solo golpe confirma la escritura y funda la identidad cultural del futuro Imperio: Confucio.

Se ha insistido poco en el hecho de que Confucio -Kong (Fu) Zi- el sabio o el maestro, no es el autor genuino de ninguna obra. Ello queda generalmente diluido dentro de una idea muy general y no poco confusa, según la cual

Confucio formaría parte de un excepcional grupo de miembros fundadores de las civilizaciones (Jaspers, 1949). Después de todo, tampoco Buda ni Cristo fueron escritores, como tampoco lo fueron Sócrates ni probablemente Homero. Confucio formaría parte de estos primeros maestros, ágrafos todos ellos y que, por tanto, no legaron textos propios. Pero detenerse aquí es quedarse a las puertas de lo relevante. En primer lugar, porque la tradición le atribuye a Confucio algunos de los más celebres comentarios (escritos) de los clásicos; pero, sobre todo, porque Confucio no es un orador al modo de Sócrates. La gran labor de Confucio es precisamente la de recopilar textos, la de conocerlos, memorizarlos y citarlos. La china es una sociedad escritural desde épocas muy anteriores a Confucio, y en un momento en el que la tradición antigua estaba perdida y arruinada, diseminados y confundidos los textos que la contenían, Confucio “compila y edita” (*san* y *shu*, literalmente cortar-borrar y expresar-exponer), también “*pule y moldea*” (*rong* y *jung*, literalmente acabar y fundir); él se hace cargo de todos esos restos huérfanos, elimina sus mezclas erróneas y los ordena. El sabio (*fu zi*) no es el filósofo orador, tampoco el iluminado ni el mesías; es quien restituye a los textos su validez, su autoridad y su legitimidad; quien los funda una vez más y para siempre. Tras la labor de Confucio, China no volverá a plantear el problema de la legitimidad de la escritura. Volvamos a la preocupación de Sócrates:

Con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por do quier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto. Sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas. (*Fedro*, 275a)

En China nunca se planteó este problema porque, cuando las palabras escritas rodaban por doquier -Liu Xie dice: “Se oscurecieron con el paso de los años, sus derivaciones se complicaron cada vez más” (p. 53)- el sabio las reunió, las compendió y dio las claves de su interpretación. Después de Confucio (Kong Fu Zi), la tradición otorgará a la palabra escrita la máxima garantía. Las palabras habladas pueden rodar por doquier, pero no los textos, que son siempre asistidas por el maestro. Maestro (傅) y padre (父) son, en chino, caracteres homófonos, en ambos casos: *Fu*.

La escritura es interpretada por los tratadistas chinos antiguos como un sistema cerrado. Los textos clásicos (*jing*) fundan la escritura y, con el mismo movimiento, establecen sus límites. El *wen* escrito en caracteres es, de forma general, una iluminación del *wen* de la naturaleza, pero su virtud no está distribuida homogéneamente. Los *jing* son el “nudo” de esta escritura y enlazan la totalidad de su sentido. La palabra “*jing*” es traducida generalmente por “clásico”, pero su concepto es distinto del que ostenta el clásico en la cultura occidental. En primer lugar, porque el *jing* tiene un sentido más limitado y estrictamente solo se aplica a las cinco grandes obras confucianas -“se pueden

contar con los dedos de una mano”, dice Lu Ji (*Wen Fu*, XIII 6)⁴. Pero sobre todo, porque este núcleo duro de la *literatura* no es solo *modelo* para el aprendizaje y estudio de las letras, sino que contienen potencialmente la totalidad de la literatura: “Ciertamente, constituyen el campo de cultivo de todas las palabras”. Como consecuencia, en los tratados antiguos sobre el *wen*, está generalizada una ambivalencia respecto al sentido de todo texto que no forme parte de este canon. La insistencia con que se trata esta cuestión y lo limitado de las soluciones son síntomas de una tensión en el pensamiento.

Adscripción al clásico e innovación constituyen dos valores del texto que, sin embargo, no se concilian fácilmente. En el *Wen Xin Diao Long* los clásicos juegan de modo constante el papel de la regulación, ellos siempre se ajustan al valor literario (claridad, virtud, verdad, belleza, profundidad) y excluyen el contravalor (desorden, corrupción, mentira, exceso, extravagancia). La axiología estética de los tratadistas chinos se funda a menudo en una genealogía que se remonta hasta los cinco clásicos. En realidad, axiología y genealogía son indistinguibles en autores como Liu Xie. El clásico aquí no *ejemplifica* un valor (que descansaría más allá de él), sino que ocupa el lugar del valor mismo. La diferencia parece sutil, pero sus consecuencias son palmarias: Allí donde ambos sistemas (axiología y genealogía) aparecen como separados, cuando se intenta juzgar a los clásicos, la crítica es imposible. En este caso la axiología pierde su capacidad crítica precisamente porque ha tocado con su molde y ya no puede discriminar.

Las elegantes palabras del Shijing y el Shangshu han servido de modelo a las generaciones: los hechos sufren el engrandecimiento pertinente, y el texto también se desborda. Al hablar de una alta montaña, la convierte en “Song Gao, que llega al extremo del cielo”; al tratar de una garganta se habla de “un río que no puede contener un esquife”; para decir “mucho” son “cien millones de hijos y nietos”; para expresar “poco”, “del pueblo no quedó ni un mutilado”; la inundación que cubre colinas se convierte en “aguas que alcanzan el cielo”; una derrota militar “es un almirez que nada (en sangre)”. Aunque el lenguaje se aleja, la idea no se violenta. (Liu Xie, 248)

Exceso y extravagancia son dos de los defectos fundamentales en el arte de escribir; sin embargo incluso ellos son ajustados cuando comparecen en el clásico. Los ejemplos de desmesura extraídos de otras obras, que Liu Xie cita después de este pasaje, no son más exagerados que los extraídos del Shijing y el Shangshu (“La majestuosidad de la presa es tanta que se cobran *feilian* y *jiaming*”), y si embargo son intolerables. No se aporta ninguna razón para explicar porqué éstos faltan a la “idea” en mayor medida que los anteriores. Sin embargo, el clásico nunca incurre en error, siempre está regulado porque él es la regulación misma. Al clásico no se le puede aplicar la axiología sin que se produzca una identificación inmediata. Así, la axiología constituye una sombra de la genealogía, aunque en ocasiones se separe de ésta lo suficiente como para cobrar la apariencia de un sistema independiente.

⁴ Para el *Wen Fu* he empleado la edición bilingüe de Pilar González España citada en la bibliografía (Lu Ji, 2010).

En el pensamiento chino la relación de ejemplificación o de participación entre el objeto y el valor (o la idea, o el modelo) es desconocida. Los valores pueden instaurar su normatividad sin el recurso a una diferencia ontológica de este tipo, sin constituirse en trascendencias y, positivamente, edificando un juego de referencias que remite a los cinco clásicos. Hay que concederle a esta diferencia en las estructuras de pensamiento toda su importancia. Da la impresión de que en China el clásico ha estado *idealizado* hasta fechas muy recientes, pero lo que sucede más bien es que éstos regulan una normatividad sin idealismo, en la que no se conciben valores, modelos o arquetipos separados. El clásico no participa de una claridad, una virtud, una verdad, una belleza y una profundidad que lo preceden; tampoco contienen un mensaje encriptado que deba ser esclarecido. Ellos son, sin mediación, el valor mismo del *wen*.

Pero los clásicos no solo dan la medida del valor en literatura, sino que también instituyen los géneros en los que esta se reparte,

“así, discursos, argumentos, oráculos y prefacios tienen su origen en el Zhouyi. Decretos, edictos, agradecimientos y memoriales encuentran su fuente en el Shangshu. Fu, odas, canciones y elogios se asientan en el Shijing. Inscripciones, elegías, amonestaciones, y oraciones germinan en el Liji. Crónicas biografías, juramentos y declaraciones de guerra, hunden sus raíces en el Chunqiu [...] Aunque cien escritores suban y se alejen, siempre lo harán dentro de su círculo.

Esta situación produce una incomodidad en la estética literaria que se deja notar constantemente. Si los clásicos determinan de manera absoluta el valor del texto, así como su forma ¿por qué escribir? ¿Acaso no está cualquier escrito condenado a la incorrección en la medida en que no sea uno de los clásicos? ¿Cómo justificar la virtud de un texto nuevo? A pesar de esta identificación entre genealogía y axiología, la teoría literaria china no deja de reconocer, aunque no lo incluya entre sus nociones capitales, el valor de la novedad. No basta con decir, como se ha hecho, que China no tuvo en cuenta tradicionalmente la *creatividad*. Esto es solo una consideración negativa e inoportuna, pues la creatividad es una noción autóctona del pensamiento judeocristiano y muy circunscrita a sus peculiaridades; y si bien es cierto que la novedad no se cuenta entre los valores estéticos más repetidos de la tradición china, ésta aparece a cada momento como una figura que incomoda a la teoría, y a la que hay que satisfacer. Quizá el mejor ejemplo de esta situación se pueda encontrar en el análisis que Liu Xie hace del *Li Sao*. El poema de Qu Yuan constituye un caso de estudio especial; su genialidad está fuera de duda y se capta intuitivamente. A pesar de un carácter excesivo y de no acogerse al elaborado sistema de valores del *Wen Xin Diao Long*, Liu Xie no puede negar su genio. Se trata además de un texto de gran antigüedad que, sin formar parte del canon confuciano, reviste un carácter venerable. El *Lisao* es un poema fantasioso, repleto de narraciones extravagantes y personajes inverosímiles. Liu Xie debe lidiar con ambos elementos para enfrentarlo: De un lado un desbordamiento que no

puede tolerar, del otro una genialidad que no puede, sin más, ignorar. Para salvarlo, discrimina cuidadosamente. Toda esa virtud debe ser reconducida a los clásicos, rastreada hasta ese *círculo* fuera del cual ningún escritor puede salir. Por el bien de la teoría, el Lisao debe poder quedar “bien fundado”. Y así resulta:

Al usar dragones para simbolizar hombres virtuosos, y nubes y arcoíris para señalar a los calumniadores, toma las ideas de la metáfora y la incitación. Cuando al volver el rostro, esconde sus lágrimas o suspira por los nueve obstáculos de la puerta de su señor, utiliza el lenguaje del dolor del súbdito fiel”, etc. “Visto en estos cuatro aspectos, (el Lisao) se ajusta a los aires y a las odas”. (Liu Xie, 64)

“Metáfora”, “incitación” y “dolor del súbdito fiel” son referencias a conceptos y pasajes del *Shangshu* y del *Shijing*; “aires” y “odas” son dos géneros del *Shijing*. El *Li Sao* es recobrado mediante la única estrategia posible: Demostrando su lazo con los clásicos. Pero Liu Xie no acaba aquí su valoración del poema:

En cambio, sus relatos de dragones y nubes, los cuentos fantásticos y alejados de la realidad como el Feng Long buscando a la dama de Fu, o el encargo al zhen para casarse con la hija de Song, se pueden considerar textos desviados y extraños, seguir el modelo de Peng Xian o actuar como Zixu, muestra unas pasiones obcecadas y estrechas. Se describe con un gran regocijo a hombres y mujeres sentados juntos, mezclados sin distinción...

Todos ellos son “aspectos que los separan de los clásicos”, desbordamientos con los que Qu Yuan corrompe el arte de la literatura. Lo que el poema tenga de bueno (lo cual depende en buena medida de cómo se relacione con la moral confuciana), proviene de los clásicos; lo que tenga de extravagante, lo aleja de ellos. Hay que diferenciar bien entre ambos componentes. Si seguimos a Liu Xie hasta el final, comprobamos que aun lo pernicioso del Lisao nos devuelve a los clásicos, aunque por otra vía, ya que su defecto se forma por exceso. Se trata en todos los casos de la “exageración” y de la “desmesura”, es decir, de una expresión que, repitiendo el clásico, no sabe mantenerse ajustada a él.

Finalizada la operación, el *Li Sao* ha sido depurado de su exceso y reafirmado en su valor literario mediante la asistencia de los clásicos. La obra ha sido salvada y la teoría se ha fortalecido por ello. Pero entonces el análisis toma un curso inesperado: Liu Xie se detiene a alabar las “maravillosas expresiones personales” de Qu Yuan. De acuerdo con el esquema que se venía aplicando, las dos valoraciones anteriores (alejamiento/acercamiento al clásico) parecían dar por finalizado el análisis. Pero de pronto es mencionado este carácter personal de la obra y, aún más, es alabado. ¿Qué lugar conferir en este contexto a la originalidad del escritor, o a cualquier otro valor que provenga del individuo? ¿No sería este valor diametralmente opuesto al que se ha defendido con tanto rigor, a saber, el de la recuperación del clásico?

No debe pasar inadvertida la centralidad de la figura de Confucio para todo el entorno letrado de China y, concretamente, para Liu Xie. Confucio, el Maestro, el único en “superar a los sabios de antaño”, compiló y editó los clásicos, pero “su intención no era complementarlos” (Liu Xie, 59). Los clásicos se entienden como un sistema total, que no tiene vacíos internamente y que tampoco apunta, fuera de sí mismo, a una evolución ulterior. En este paradigma del comentario y de la cita ¿Qué papel puede jugar el “genio” del escritor?

Entre la ilegitimidad de la innovación y la vacuidad de la repetición, la poética china encuentra un procedimiento propio: Lo denominaré “variación”. Ya en el *Wen Fu*, un método literario de este tipo es mencionado. Tras su propio catálogo de los géneros, mucho más breve que el de Liu Xie, Lu Ji dice: “Como todas estas formas presentan diferencias tan sutiles, adaptarse a cada una de ellas corrige desviaciones”. Y el siguiente *fu* comienza diciendo: “Hay que tener en cuenta que las cosas presentan múltiples aspectos, y las figuras literarias posibilidades infinitas”. Las formas que instauran los clásicos son, anacrónicamente hablando, limitadas pero infinitas. El escritor siempre puede encontrar un nuevo recorrido sin que, por ello, deba salir del círculo del “*wen*”. Por tanto, en China, la literatura no se aborda desde la *creatividad* tal y como nosotros la concebimos casi impensadamente; pero tampoco se instala en la *monografía* de la tradición judaica. En este sentido, los clásicos no han jugado el papel de Los Libros (revelados) -*Ta Biblia*⁵. La variación es un desarrollo del *wen* que satisface los dos valores a los que venimos refiriéndonos: De un lado asegura la adscripción al clásico, toda vez que sea una variación sobre su temas, sus formas e incluso sobre sus pasajes concretos; del otro lado deja un espacio de libertad al autor dentro del cual puede medir su genio, o como lo dice Liu Xie, su “ingenio” (*qiao*).

Este procedimiento literario, que se puede rastrear al menos hasta Lu Yi, tiene gran influencia en el *Wen Xin Diado Long*, donde encontramos afirmaciones casi idénticas a las de aquel: “Los géneros a los que las composiciones literarias pertenecen tienen leyes constantes, pero las transformaciones de la literatura son innumerables”. Y más adelante: “Las transformaciones de la tradición son ilimitadas, y los modos de esta deben nutrirse de sonidos nuevos” (Liu Xie, 208). Los clásicos ofrecen una infinita capacidad de variación, por eso la posibilidad de producir obras nuevas radica en su mejor conocimiento, y nunca al contrario. Hay que entender en este sentido aquella afirmación de que los clásicos “constituyen el campo de cultivo de todas las palabras”, o aquella otra, aun más fuerte, según la cual “por más que cien escritores suban y se alejen [de los clásicos], siempre lo harán dentro de su círculo”. En el postfacio del *Wen Xin Diado Long*, que da cierre a la obra y la resume, Liu Xie se expresa claramente al respecto: “la función de las composiciones literarias es convertirse en ramas de los clásicos” (p. 323); y en el poema que da fin al rollo 29, dos versos reúnen respectivamente ambos aspectos de la obra, novedad y clásico: “Mirar al presente y crear lo extraordinario/ Participar del pasado y fijar la norma”. El escritor de altura sabe, por variación, moverse entre uno y otro, sin estacionarse en ninguno de ellos y sin abandonar la tensión que crean.

⁵ Para un desarrollo amplio de este tema, ver Jullien (2008), citado en la bibliografía.

Los juegos de la variación no son un elemento extraño dentro de la tradición china. Uno de esos cinco clásicos, al que ya hemos hecho referencia, es de hecho el *Zhouyi*, *Libro de los cambios* (o mutaciones, o transformaciones), también conocido como *Yijing*. Este texto es el primero entre los clásicos y un modelo no solo para la escritura, sino también para la arquitectura, la numerología, la astrología, etc. Como contrafigura de nuestra ontología, el *Yijing* presenta el fondo de lo real como una perpetua transformación, donde ningún estado ni división de los seres llega a adquirir consistencia plena. Pero esta mutación infinita es, sin embargo, limitada, en la medida en que su juego se circunscribe a las 64 combinaciones posibles de los 8 trigramas (por eso no es meramente caótica y que se puede conocer). El *wen* no es ajeno a esta forma de despliegue: La limitación que imponen los clásicos en cuanto a la forma y al contenido no da fin al escribir, sino que instaura el juego de sus transformaciones, del mismo modo que el sistema de los 64 trigramas regula y limita el juego infinito de las transformaciones de las cosas. La producción literaria consiste en activar la dinámica de las variaciones de un *wen* cuyo campo está ya dado.

Es por ello que Liu Xie puede desechar todo aquello del *Lisao* que no es extracto de los clásicos y, acto seguido, reconocer el genio personal de Qu Yuan como autor. Desde otras coordenadas distintas de las de Liu Xie, como son las nuestras, podría parecer que el reconocimiento de la originalidad del *Lisao* es una puesta en valor de lo que se acaba de censurar unos párrafos antes. No creo que se trate de eso. Lo que Liu Xie está reconociendo en Qu Yuan es su peculiar manera de hacer variar al texto clásico: Cómo emplea sus géneros, sus formas y sus contenidos. Su genio consiste establecer un juego de imitación ingenioso con los textos antiguos, en mostrar su conocimiento del clásico y, al a vez, poner a prueba al lector. La exigencia en este contexto literario es grande: El autor debe mostrar unas proporciones muy ajustadas entre su capacidad transformadora y su fidelidad a la tradición, así como un conocimiento abrumador de las obras del canon. La variación se supone un juego infinito al que solo puede poner término la falta de talento -“si las piernas están cansadas y se abandona la senda, no es que se hayan agotado los modos de la razón literaria, es que no se sabe transformar la tradición” (Liu Xie, 208). No puede olvidarse que cuando Liu Xie juzga a los autores de otras épocas y a los de la suya propia, censura el abandono del clásico, pero también ridiculiza a las obras aburridas que no traen nada nuevo. Si volvemos a remontamos hasta el *Wen Fu*, encontraremos expresado el lamento del autor en medio de esta tensión:

Mi auténtica desgracia es tener poca
capacidad y, a menudo, ¡tan vacía! Y su-
fro por la dificultad de proseguir la exce-
lencia y la gloria de las palabras antiguas.

[...]

Me aterra pensar que mi música suena

igual que una olla de barro percutida y
ser burla y escarnio del repicar del jade.

(Liu Xie, XIV, 1, 4.)

Por supuesto, el repicar del jade es metáfora de los clásicos ante los cuales se mide siempre el nuevo *wen*. Estos son habitualmente comparados con el jade por su valor precioso, pero más concretamente porque, al igual que el éste, pueden servir como material para una elaboración artística –“Yang Zi, hablando del sentido literario contenido en los cinco clásicos, los comparó con el jade que se ha de tallar para convertirlo en instrumento” (Liu Xie, 56). Los clásicos son el material a partir del cual el autor trabaja para dar origen a una nueva composición literaria, la cual puede poner de manifiesto el gran valor de su origen o quedar en ridículo frente a él (pues realmente éste ya está garantizado). Ni exégesis ni creatividad: La variación es el proceder del autor que escribe en este contexto. Juego ingenioso y erudito, busca la elaboración de un *wen* nuevo que, sin embargo, evoque de alguna manera al clásico, como si fuese un reflejo suyo. Todo depende de que obtenga un verdadero reflejo y no una sombra; pues debe ser luminoso e inesperado.

La variación es una forma de producción no circunscrita a lo poético; este mecanismo es más bien una modificación del pensamiento chino antiguo, que no deja de expresarse en otros lugares como la música o las matemáticas. No es casualidad que Leibniz fuese uno de los primeros filósofos europeos que dedicó interés a la cultura letrada china: En el *Yijing* vio precisamente una aritmética binaria primitiva, un *ars* combinatoria que permitía comprender las transformaciones como series bien ordenadas; del mismo modo que él proponía un cálculo divino como justificación del orden monadológico actual. Las matemáticas chinas y, especialmente, la aritmética, su rama más desarrollada, nacieron ligadas a una numerología que buscaba combinaciones nuevas entre los trigramas del *Yijing*; variaciones inexploradas que diesen lugar a series de transformaciones constantes o a esquemas cerrados. Pero Leibniz no pudo nunca salvar del todo esa “teología natural de los chinos” por su recalcitrante resistencia a la idea de creación. Y no podía ser de otra manera: la creación estaba, después de todo, entre esas claves del conocimiento a las que se accede solo por revelación, ventaja con la que, según la teología del momento, los chinos no habían contado. En el *Yijing*, la serie infinita de las transformaciones, lo es dentro de la limitación de la lógica de hexagramas, y excluye la idea de creación en beneficio de una variación sin principio ni fin. Cuando la modernidad reinvente la idea de creación y la aplique al arte, llevará a cabo una operación conceptual insospechada para el pensamiento chino. En él, todo invita a pensar la productividad de cualquier género como transformación. La irrupción que, como novedad genuina, se desvincule de esas series o inaugure una serie nueva, no será interpretada en ningún caso como expresión de la humana “chispa de divinidad”; sino una deriva errática, una novedad solo aparente que no comprende la naturaleza de las cosas. El *wen*, como todo lo real, se produce por transformación y, concretamente, como variación a partir de los clásicos. El excepcional estatuto de estos textos consiste en ser una fuente inagotable de esa producción y, al mismo tiempo, en fijar sus principios generales.

Volvamos a Sócrates:

Queda por verse la cuestión de si escribir resulta decoroso o indecoroso, en qué circunstancias está bien hacerlo y en cuáles sería impropio, ¿no es cierto?” (*Fedro*, 274b)

La filosofía griega, como un efecto de sus vínculos con una cultura oral, censuró a la escritura y cuestionó su derecho. Pero por ello mismo la independizó desde un comienzo. Al considerarla antinatural, técnica de entre las más bajas, mimesis “temible” como la pintura, preparó el terreno para que se desarrollase entre las *artes liberales* y, finalmente, entre las bellas artes, acogidas a la prerrogativa de la creatividad. En China, sin embargo, la escritura revistió siempre una gran estima, sintiéndose desde su origen como expresión de la naturaleza. Pero el mismo carácter natural que la legitimaba, le impuso una normatividad muy fuerte, dentro de la cual la variación de los clásicos constituyó el procedimiento de su despliegue correcto. China no formó un valor como el de la creatividad, es cierto, pero esto solo representa un juicio negativo. Esa inexistencia no puede leerse, sin más, como falta, sino como el resultado necesario de una diferencia de contexto. En su propio juego, positivamente, explotó otras estrategias. La variación del *wen* clásico es una de ellas y, durante siglos, en el seno de una cultura profundamente textual, fundó el sentido mismo del escribir. Este sentido se enmarca en otro mucho más amplio, el del juego de las transformaciones, presupuesto del pensar chino cuya determinación última es el *Dao*. Pero no debemos extendernos sobre el *Dao*, porque esta sería una labor de mayor envergadura y porque todos los sabios a los que hemos mencionado desaconsejan intentarlo.

Referencias Bibliográficas.

- Aristóteles (2005) *Retórica* (Introducción, traducción y notas de Q. Racionero Carmona), Madrid, Gredos.
- Havelock, Erik A. (1996) *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Buenos Aires, Paidós.
- Ji, Lu (2010), *Prosopoema del arte de la escritura* (Edición bilingüe de Pilar González España), Madrid, Ed. Cátedra.
- Jullien, François,
 - (2001), *Un sabio no tiene ideas o el otro de la filosofía*, Barcelona, Siruela.
 - (2008), *La urdimbre y la trama*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Leibniz, G. Wilhelm (2000) *Discurso sobre la teología natural de los chinos* (Traducción, introducción y notas por Lourdes Rensoli Laliga), Buenos Aires, Biblioteca internacional Martin Heidegger.

- Wiegner, Léon (1964), *Chinese Characters, Their Origin, Etymology, History, Classification and Signification*, New York, Paragon book Reprint Corp. and Dover Publications, Inc.
- Platón (2010) *Fedro* (Introducción, traducción y notas de Armando Poratti), Madrid, Akal.
- Xie, Liu (1995), *El corazón de la literatura y el cincelado de los dragones* (traducción, introducción y notas de Alicia Relinque Eleta), Granada, Ed. Comares.
 - *Sibu Congkan vol. 2058*, en “Chinese Text Project”: <http://ctext.org/library.pl?if=en&res=77660>.