

# Subiendo la pagoda de las cigüeñas. Una aproximación a la literatura china

*Climbing the stork tower. An approach to Chinese literature*

William Ospina

Recibido: 30 de julio 2012. Aprobado: 20 de Agosto de 2012

## Resumen

Este ensayo hace un recorrido por el legado de la literatura china anclada a la conformación del idioma, cuya característica ideográfica la acerca a la pintura, a las interpretaciones diversas y la torna una lengua poética que capta los poderosos equilibrios, afinidades, paralelismos y equivalencias del mundo natural, sus correspondencias con el orden de la percepción, el ritmo y la música. Sostiene que toda traducción de un poema chino es aproximativa, porque cada palabra tiene varios niveles de significación, para lo cual explica e interpreta el poema de Wang Zhihuan *On the stork tower*. El ensayo es a su vez una invitación a conocer más de la civilización china, “una suerte de planeta de al lado”, vaticinado los siglos venideros como lugar de un diálogo muy profundo y muy enriquecedor sobre los hallazgos, las maneras y los recursos de las diversas civilizaciones planetarias.

**Palabras clave:** Literatura china; Diálogo de culturas; Confucio; Lao Tsé.

## Abstract

This essay takes a journey through the legacy of Chinese literature anchored to the formation of language, whose characteristic ideographic approaches to painting, to various interpretations and becomes a poetic language that captures the powerful equilibria, affinities, parallels and equivalences natural world, its correlation with the order of perception, rhythm and music. He argues that a Chinese translation of the whole poem is approximate, because every word has multiple levels of meaning, for which explains and interprets the poem of Wang Zhihuan *On the stork tower*. The test is itself an invitation to learn more about the Chinese civilization, "a kind of planet really," he predicted the coming centuries as a place of deep dialogue and enriching on the findings, the ways and resources various planetary civilizations.

**Keywords:** Chinese literature; Dialogues of cultures; Confucio; Lao Tsé.

Suele decirse que de la China nos separan dos murallas. Una, como se sabe, es la Gran Muralla, llamada Chang Cheng, la Larga Fortaleza, que hizo construir, inspirado en muros más antiguos, el emperador Qin Shi Huang, cuyo reinado unificó la China 200 años antes

de nuestra era. La otra está compuesta de signos talismánicos, y es una muralla mucho más antigua: la lengua china.

Para entender un poco la singularidad de su tradición literaria, conviene interrogar la lengua China, su originalidad y su carácter irreductiblemente distinto al de nuestras lenguas occidentales. El idioma que hoy llamamos mandarín, es una lengua que se escribe desde hace cincuenta siglos y su literatura tiene una tradición continuada de 3.000 años. La lengua fue sistematizada por primera vez hace 4.500 años, en el siglo XXV antes de nuestra era. Fue el legendario Emperador Amarillo quien ordenó a un ministro suyo recoger los signos y organizarlos con fines seguramente pedagógicos. En el siglo VIII se hizo una segunda sistematización, y los caracteres recogidos esta segunda vez fueron llamados para la historia “El Gran Sello”.

Eran tiempos de reinos aislados, de dinastías que se alzaban y caían, y de guerras territoriales. Dos edades se recuerdan por la gran dispersión del poder que se vivió en ellas: el Período de las Primaveras y de los Otoños, y el Período de los Reinos Combatientes, y mucha de la literatura antigua trata de aquellas épocas. Fue después de esas guerras cuando vino la gran reunificación de la China, precisamente bajo el emperador Qin Shi Huang.

Borges nos cuenta que este emperador, al que llama Shi Huang Ti, no sólo ordenó construir la muralla china sino que ordenó quemar todos los libros, y reflexiona sobre el significado profundo de esos dos actos tan aparentemente contradictorios: una construcción y una destrucción a escala cósmica. Lo cierto es que la muralla intentaba cerrar la China a las invasiones del mundo y el incendio quería eliminar en China la gravitación del pasado, un pasado de casi tres mil años. Para el emperador, ese muro de piedra y ese muro de fuego protegerían a la China, por fin unificada, del contacto con el exterior y del contacto con el pasado. Ambos propósitos fueron vanos, pero ya veremos que este carácter binario y contradictorio de fuerzas en tensión es una de las características más poderosas de la cultura china, de su historia, de su lengua y también de su literatura.

Fue precisamente Qin Shi Huang quien ordenó a su primer ministro Li Si una nueva sistematización de la lengua y la simplificación de los caracteres, y a este resultado, que fijó 3.300 caracteres básicos, es a lo que se llamó en la historia “El pequeño Sello”. Es muy interesante observar que los grandes acontecimientos políticos han producido en la China grandes transformaciones de la lengua. En la China, de un modo tal vez más evidente que

en otras culturas, la lengua es una manera original de sentir y de interpretar el mundo, no un intento ulterior por clasificarlo.

Se diría que nuestra lengua, a otra escala, muestra un proceso similar: la ocupación romana de Hispania trajo la matriz latina inicial, la mezcla con las lenguas de íberos y celtas dio forma al primer español, siete siglos de ocupación mora trajeron cuatro mil palabras árabes al idioma, el siglo de oro lo enriqueció de sonoridades y cadencias italianas, el traslado a las tierras de América lo llenó de resonancias del náhuatl y del taíno, del chibcha, del quechua y del guaraní, que ya circulan plenamente en la literatura de nuestro continente, y la gran aventura del Modernismo lo enriqueció de tonalidades del francés, del inglés y del alemán. China, menos abierta al mundo exterior, configura un mundo en sí misma, y lo que hizo durante milenios fue dialogar con sus tradiciones, combatir las y modificarlas.

Un siglo después de aquella aventura de simplificación, reordenamiento y expansión, ocurrió en China un hecho que cambiaría el mundo: la invención del papel. Un lenguaje cuyos signos se grababan en la antigüedad sobre piedras y sobre caparazones de tortuga, y que después se escribió sobre tablillas de madera o bambú, o sobre superficies de seda, empezó a escribirse con pincel sobre papel, y allí se perfeccionó una de las tradiciones más notables de la lengua china, la profunda relación que hay entre la caligrafía, la pintura, la danza y la música, hasta el punto de que la caligrafía es allí considerada como una de las bellas artes. No fue en broma cuando Picasso dijo alguna vez que si hubiera nacido en China tal vez no habría sido pintor sino escritor. Un lenguaje así tiende a convertirse, por supuesto, en privilegio de las élites cultivadas, y hay en la China toda una tradición de literatura erudita, fundamentalmente escrita, que ha estado por siglos en diálogo pero también en conflicto con la tradición popular que es sobre todo oral. Sin embargo, algunas de las obras más notables de todos los tiempos son aquellas que han logrado una alianza entre los refinamientos y arcanos de la lengua erudita, y la plasticidad, agilidad y contacto con el mundo de la lengua vulgar, y entre ellas podemos citar dos grandes obras clásicas, *La Crónica indiscreta de los Mandarines*, y la celebrada novela *El sueño del aposento rojo*. ¿Pero qué son los ideogramas chinos? En nuestro alfabeto latino cada signo representa un sonido, y las palabras escritas no representan objetos sino sus nombres. En la China cada signo es una palabra, cada palabra es un concepto, todas las palabras son monosílabas, y sus combinaciones producen sin cesar significados nuevos. Posiblemente los primeros signos

representaban exclusivamente objetos, eran representaciones gráficas: un círculo con un punto en su centro era el sol, una vertical que se abre en la base era una persona, una línea horizontal superior, el techo, una vertical con dos ramas y dos raíces, el árbol. Después aparecen los signos que indican significados más abstractos, que no se limitan a dibujar objetos. Por ejemplo, el concepto arriba es una línea horizontal de la que sube una vertical, y el concepto abajo es el mismo trazo en sentido contrario. Vienen después los signos que representan sonidos y acciones, y una inmensa cantidad de combinaciones en donde dos o más palabras se agrupan en un solo ideograma.

Para explicar bien esto tendría que dibujar, o sea, de algún modo, danzar, y mi virtud no da para tanto, necesito todavía algunos años de aprendizaje. Pero puedo decir que el sol detrás del árbol significa el Este, que dos árboles juntos significan bosque, que tres árboles juntos significan selva. Dos personas sucesivas equivalen a seguir, el signo persona encerrado en un cuadrado significa prisionero, un cuadro que no está cerrado por abajo y en él una persona cuya cabeza sobresale del cuadro, significa interior. Siglos y siglos, dibujantes y dibujantes, sensibilidades y sensibilidades fueron puliendo ese lenguaje a la vez candoroso y altamente ceremonial, cuya poesía tiene mucho de pintura y de música. La costumbre y el uso fueron modificando los signos, cada cierto tiempo los clasificadores trajeron orden y simplificación, e igual que en nuestra caligrafía, aunque existe un diseño clásico de cada signo, cada quien puede escribirlos con un trazo personal.

Hoy los caracteres ideográficos del chino llegan a 40.000, y hay que conocer al menos 4.000 para no ser analfabeto. Mi percepción es que el ideograma nace como un signo mágico, y que para las gentes la lengua, y sobre todo la escritura, conserva ese sentido mágico. Una caligrafía flexible y armoniosa es indicio de sensibilidad y de inteligencia. Todos hemos mirado alguna vez esos ideogramas que abundan en líneas verticales y horizontales, grandes trazos curvos y oblicuos, cuadrados y pequeñas rayas paralelas, trazos que parecen tejados, espadas, faroles, estrellas, barcas, grutas, banderas y montañas, un conjunto del que sólo parece estar excluido el círculo. Es asombroso descubrir la abrumadora carga de conceptos y de matices que pueden llegar a contener. Baste contar que hay un signo preciso para designar el azul pero que su sentido cambia dependiendo del signo que se le ponga al lado: si al azul lo antecede el signo del corazón, significará sentimiento; si al azul lo antecede el signo del agua, significará pureza; si al azul lo

antecede el signo del habla, significará invitación. Ello revela que el azul es visto como un color, pero también como un elemento moral, que tiene en cada uno de estos casos connotaciones de sensibilidad, de limpieza, de cordialidad. Ello equivale también a ver el mundo como un lenguaje donde cada cosa no sólo es, sino que está cargada de analogías y de correspondencias.

En su poema *Correspondencias*, Baudelaire escribió hace siglo y medio estas palabras:

La naturaleza es un templo cuyas columnas vivientes, dejan brotar a veces confusas palabras; por allí pasa el hombre atravesando bosques de símbolos, que lo observan con una mirada familiar. Como ecos largos que a lo lejos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la claridad, los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Esa idea de una lengua poética que captara los poderosos equilibrios, afinidades, paralelismos y equivalencias del mundo natural, sus correspondencias con el orden de la percepción, y el modo como el ritmo y la música los enlazan y los condensan, es casi una descripción de lo que sugiere la lengua china.

Existe el relato del rey que hizo llamar al pintor para pedirle unos caballos dibujados a tinta. El pintor dijo que tardaría catorce años en hacerlos, y el rey le concedió ese plazo. Transcurridos los catorce años el rey, en el día indicado, llegó a la casa del pintor. Este lo hizo pasar a un salón donde estaba en la pared el inmenso papel en blanco: tomó el pincel, y ante los ojos del rey trazó en minutos los caballos espléndidos. “Pero si podías hacerlos en minutos, -le dijo el rey furioso- ¿por qué me has hecho esperar catorce años?”. “Me hacían falta catorce años”, le respondió el pintor, “para poder pintarlos en minutos”.

Otro escritor francés, Henri Michaux, ha escrito sobre la caligrafía china observaciones muy profundas. “El destino chino en la escritura”, dice, “era la ingravidez absoluta. Los nuevos caracteres se adaptaban mejor que los arcaicos a la velocidad, a la agilidad, a la gestualidad apremiante. Hay en China cierta pintura paisajística que exige velocidad, que sólo puede hacerse con el mismo esfuerzo repentino de la pata de tigre cuando salta. (Para ello, primero, hay que contenerse, que concentrarse, pero sin tensión.) Igualmente, el calígrafo primero debe recogerse, cargarse de energía para liberarla a continuación, para descargarla de golpe”. Al pie de la página Michaux ha puesto una nota que dice: “El gesto del tigre, incluso en religión. En el Cha’n, en el Zen, es la instantaneidad de la iluminación lo que impresiona”. Y más adelante añade, cito un poco en extenso pero es necesario:

En esta caligrafía –arte del tiempo, expresión del trayecto, del recorrido-, lo que suscita admiración (al margen de la armonía, de la vivacidad, y dominándolas) es la espontaneidad, que casi puede llegar hasta la fragmentación. No seguir imitando a la naturaleza. Significarla. Mediante trazos, mediante impulsos. Ascesis de lo inmediato, del relámpago.

Sólo pensando en que la escritura es un ejercicio ritual, podemos entender la severa normatividad que existe para escribir. Hay un orden de la secuencia de los trazos para escribir correctamente: primero los trazos horizontales y verticales, siempre de arriba abajo, siempre de izquierda a derecha, siempre del exterior al interior, sólo se cierra el cuadro cuando está lleno, primero hacia abajo a la izquierda y luego a la derecha, primero lo del centro, después lo de la izquierda, después lo de la derecha y el punto al final. Ello equivale a postular que sólo se atrapa el sentido profundo del signo si se respeta la secuencia de su construcción. Es como pronunciar bien un conjuro. Lo que importa no es sólo el resultado sino el proceso.

Fue en el año 213 antes de nuestra era cuando se ordenó la quema de todos los libros. A los que se conservan los salvó la vieja costumbre de aprender de memoria los textos antiguos. En ese entonces el canon literario de China estaba constituido por la gran compilación de textos clásicos que realizó un solo hombre, el más venerado maestro de la antigüedad: Kung Fu Tse, a quien nosotros llamamos Confucio. La posteridad ha visto en este hombre, el Maestro Kung, el fundador espiritual de la nación. Es como si toda la arena previa de la tradición hubiera pasado por el ápice de este sabio reformador: el culto de los antepasados y de los dioses, que en los tiempos primeros se confundían; la síntesis de los cambios y depuraciones de las costumbres sociales; las reglas éticas proyectadas desde el pequeño círculo del hogar hasta lo que llamaban “las cien familias”, nombre chino para designar a todos los habitantes del imperio; la historia de las dinastías y de las guerras; las ciencias adivinatorias; las obras de armonía y de belleza.

Toda la tradición había sido examinada y recogida por el sabio, quien elaboró y legó al porvenir cinco grandes colecciones, que son hoy, en lo fundamental, la memoria de la China antigua. La primera es el *Shu King*, o *Libro de los documentos*, que recoge las tradiciones del origen y los mitos religiosos de la China milenaria. La segunda es el *Chun Chiu*, o *Libro de la Primavera y del Otoño*, que recoge los anales del Estado de Lu, a los que se considera una obra maestra por la precisión y el laconismo de su estilo, y donde el orden riguroso del lenguaje trasmite con gran nitidez la sucesión de las edades y las

características de personas y de acontecimientos. La tercera es el *Li King*, o *Libro de las costumbres*, el *Libro del noble proceder*, que discurre sobre la moral de la convivencia, y expresa un ideal de la relación con la música; según este documento, “tanto más duradero será el orden político y social de un Estado, cuanto mayor sea la consideración que se otorgue a la buena música”. La cuarta compilación es un libro que ha tenido amplia difusión por todo el mundo, el *I Ching*, o *Libro de las transformaciones*, un tratado de arte adivinatoria, que se basa en el sentido mágico de los órdenes simbólicos y de sus equivalencias; estudia “las 4096 combinaciones que pueden darse en la posición de 64 símbolos obtenidos por el método de arrojar al suelo un haz de tallos, seis de ellos partidos y seis enteros”. A partir de esos símbolos, se establece todo un sistema de analogías entre lo grande y lo pequeño, lo particular y lo general, lo casual y lo inevitable, el azar y el destino, el signo y el mundo, siguiendo razonamientos similares a los que rigen la relación con la escritura. Y la quinta compilación es el *Schi King*, *Libro de las canciones* o *Libro de los versos*, que recoge 305 poemas, lo que queda de los 3.000 poemas que veneraba la antigüedad china, obras clásicas que son fundamentalmente de poesía lírica. Son, por lo general, versos de cuatro sílabas, de una gran condensación.

Los estudiosos de la poesía china suelen asociarla con la pintura, y para ayudarnos a entenderla, la contrastan a su vez con la pintura occidental. En Occidente, desde la Edad Media, hubo en la pintura una búsqueda de la perspectiva, que hoy tendemos a identificar con la conquista de la objetividad, pero que en realidad es la expresión de un proceso en el cual se está situando al individuo como referente central. Las cosas no son grandes o pequeñas por su importancia intrínseca, sino por la mayor o menor distancia a que se encuentran de un observador. El espacio está subordinado a la percepción y a la conciencia. Ahora bien, no es la perspectiva lo que rige la pintura clásica china, como tampoco lo es ya en la más reciente pintura de Occidente: las cosas pueden ser grandes o pequeñas dependiendo de otras variables. En las artes y la poesía clásica china no se favorece una presencia superior del hombre frente a la naturaleza, sino más bien una identificación con ella, todo es a la vez realista y simbólico, un hombre es todos los hombres, una flor todas las flores, el corazón es el sentimiento. Pensemos por ejemplo en este poema de Li Bai, o Li Po, o Li Tai Po, Inscrito en el Templo de la Cumbre.

Paso la noche en la cumbre, en el Templo,  
Alzando la mano palpo las estrellas.

Mas no me atrevo a levantar la voz, temo  
Molestar a los moradores del cielo.

Toda traducción de un poema chino es aproximativa, porque cada palabra tiene varios niveles de significación. Pero este poema nos hace percibir muy bien su sentido simbólico: la noche en la cumbre es más un hecho espiritual que físico, el templo es de algún modo la montaña y el mundo, la mano que se alza y palpa las estrellas revela el contacto con lo bello y con lo sublime, el temor a levantar la voz, el reconocimiento de las limitaciones humanas frente a los grandes poderes de la naturaleza.

Los discípulos de Kung Fu Tse recogieron la doctrina del maestro en el *Lun Yü*, o *Libro de los diálogos*. Allí están muchas de las sentencias que se le atribuyen a aquel sabio, como esta sobre la educación: “Lo escuché y lo olvidé, lo vi y lo entendí, lo hice y lo aprendí”. O como esta otra, llena a la vez de profundidad y de gracia: “Si un pájaro te dice que estás loco, debes estarlo, porque los pájaros no hablan”. Es un resumen de su pensamiento y un reflejo de su personalidad, pero también establece la contraposición cultural entre la China del Norte, en la cuenca del río Amarillo, a la que Confucio representa, y la China meridional, en la cuenca del río Yang Tsé, históricamente representada por el otro gran maestro mítico de los chinos, Lao Tsé. Este representante de la China del Sur es el autor de otro libro de importancia universal, el *Tao Te King*, o *Libro del Sentido y de la Vida*. Conocemos muchas de sus sentencias: “El camino es saber vencer sin combatir, responder sin hablar, atraer sin llamar, actuar sin agitarse”; “El uso de la fuerza sólo atrae la fuerza”, “Cuanto más empecinadamente se intenta algo, mayor es la resistencia que se crea; cuanto más se actúa en armonía con el universo, más se logrará y con menos fatiga”, “La glorificación de la riqueza, el poder y la belleza atraen el crimen, la envidia y la vergüenza”; “Flexibilidad y suavidad superan a rigidez y fuerza”, “El contraste de los opuestos es lo que permite entender y apreciar el universo”. Tal vez sobran los comentarios para una obra en la que cada quien puede encontrar lo que ya tiene y lo que necesita, en donde se superan tantas torpezas de la vida nacidas de ignorancias del alma, y donde a las ambiciones de la voluntad se oponen los vacíos de la meditación y las riquezas de la austeridad. Más de una filosofía y más de una religión han surgido de este admirable compendio de sabiduría humana, que admirablemente está expuesto en sólo cinco mil

caracteres. Después de escribir ese libro, se dice que Lao Tsé, el viejo maestro, se desprendió de todo y “marchó hacia el oeste”.

Tal vez porque la obra del maestro Kung y la de Lao Tsé reconocían la importancia de la contradicción, inspiradas en su magisterio florecieron las escuelas del norte y del sur. Esa polaridad es un elemento fundamental de la tradición china, tal vez de todo pueblo. Este que podríamos llamar “El debate de los dos ríos”, parece resumir la polémica entre “idealismo y realismo, acción y quietud, política y especulación, jerarquía e igualdad, empirismo e intuición, conservadurismo e innovación, encierro y cosmopolitismo”. Toda la historia de la China estuvo enmarcada en esos debates, y alternativamente a períodos de predominio de una posición sobrevino un auge de la contraria.

Del taoísmo procede otro gran nombre de la literatura china, Chuang Tzú, quien ha pasado a la historia no sólo como pensador y escritor sino como personaje literario casi mitológico. Todo el mundo conoce aquel relato breve y famoso: “Chuang Tzú soñó que era una mariposa, y al despertar no sabía si era un hombre que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”. Chuang Tzú escribió *El verdadero libro de la tierra florida del Sur*, y un siglo después el emperador aprovechó ese nombre para llamar al poeta, “El hombre verdadero de la tierra florida del Sur”.

Es importante advertir que la obra de Confucio fue un esfuerzo de recopilación de tradiciones, pero también que abarque temas tan centrales y tan aparentemente heterogéneos de la civilización: una compilación de mitologías, una de crónicas históricas, una de moral, una de adivinación y una de poesía clásica, nos hacen pensar que para Confucio sobre esas cinco bases reposa el orden del mundo. Lao Tsé fue su contradictor, pero también el *Tao Te King* postula, como dice Steiner “el sentido chino de la concordancia y el unísono del mundo”.

Hace poco precisamente George Steiner publicó su obra *Los libros que nunca he escrito*, y dedicó el primer admirable capítulo a una reflexión minuciosa y profunda sobre una de las obras más ambiciosas del espíritu occidental: los treinta tomos de *Ciencia y civilización en China*, obra monumental que comenzó a elaborar Joseph Needham en 1937. El propósito de Needham, era el de desmentir el prejuicio occidental de que no había en China una gran tradición de investigación y de pensamiento. No le fue difícil acumular una abrumadora masa de información sobre el proceso de los descubrimientos chinos en el campo de la

ciencia, así como de inventos definitivos para la cultura humana en el campo de la vida práctica. Voy a citar un párrafo de su obra:

Needham se deleita exponiendo lo que entiende como anticipación china. De forma reconocida, esto incluye la pólvora, la manufactura del papel, la imprenta de tipos móviles, los mecanismos de escape en relojería, la brújula magnética, la porcelana, la invención del estribo y la de la noria. Pero el catálogo, que ocupa más de siete páginas, comprende también innovaciones y descubrimientos menos espectaculares: el ábaco, el abanico, el paraguas plegable, los petardos, las sillas plegables, la moxibustión (una entrada un tanto misteriosa), el cepillo de dientes, el carrete de las cañas de pescar, la veleta y decenas de cosas más. La astronomía china de observación y los mapas de las estrellas, la metalurgia, las técnicas náuticas como el timón de codaste, la higiene y la medicina preventiva se anticipan siglos a Occidente, quizá milenios. También la anatomía, la cartografía y la collera para caballos con todo lo que este dispositivo supone para el transporte. Mucho antes de que Occidente concibiera una herramienta de este tipo, los chinos estaban utilizando pistones con bisagras en sus forjas y motores alternativos para cerner y separar granos. Su sistema de examen para la selección y promoción de los funcionarios de formación superior que administraban la agricultura, las industrias manufactureras, las minas y canteras, el comercio terrestre y fluvial en toda la enorme extensión y con las peculiaridades del Imperio del Medio, se anticipan más de mil años a cualquier método comparable de reclutamiento y cualificación en Europa. Las máquinas de vapor chinas, afirma Needham, estaban echando humo muchos siglos antes de James Watt. Los astrónomos chinos habían localizado novas y supernovas ya en el año 1.400 A. C. Añádanse a todo esto unas concepciones metafísicas y cosmológicas de incisiva sutileza, encaminadas a articular una visión coherente y equilibrada de nuestro universo y del lugar del hombre dentro de él. Y esto en una época en la que las culturas occidentales eran en lo esencial rudimentarias y estaban asediadas por la irracionalidad.

Después de contarnos que la prioridad de la observación científica no corresponde a la antigüedad clásica occidental sino que se origina claramente en el Extremo Oriente, después de decirnos que “el conocimiento chino de la configuración hexagonal y sistemática de los cristales de los copos de nieve es más de un milenio anterior a las erróneas conjeturas de Alberto Magno”, y que fue el filósofo Chu Hsi, “tal vez el más grande de toda la historia china”, quien “relacionó las flores de nieve de seis puntas con las facetas de ciertos minerales”, Needham se pregunta por qué los chinos no siguieron avanzando por el camino de la ciencia experimental, y fue Occidente quien produjo todas las revoluciones industriales, tecnológicas, de transporte, y de comunicaciones que son el signo de la modernidad. Steiner añade: “Los chinos poseían los medios necesarios para la visión ampliada. Pero optaron por no avanzar más”.

A ese misterio dedicó Needham treinta tomos que abarcan todas las ciencias y todas las disciplinas. Es una obra que Steiner compara en su minuciosidad a *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y en su rigor a *Divina Comedia*, y que le permite añadir que “Por su variedad y por su fecundidad, Needham es comparable con Voltaire y con Goethe. Como Goethe, además, llevó una activa existencia pública, política y académica, mientras producía su magnum opus”.

Yo diría que para nosotros la civilización china constituye una suerte de planeta de al lado, y que los siglos que vienen serán sin duda los de un diálogo muy profundo y muy enriquecedor sobre los hallazgos, las maneras y los recursos de las diversas civilizaciones planetarias. La de la China y la de la India, tan distintas y tan emparentadas, representan los saberes y los refinamientos de la mitad de la humanidad, y no atender a ellos, y no dialogar con ellos, será no sólo una necesidad sino la pérdida de algo muy grande, muy bello y muy enriquecedor para todos.

No puedo ni quisiera entrar en una larga enumeración de las obras literarias chinas de la tradición posterior al debate de las escuelas, al que, con espíritu chino, he llamado el Debate de los dos ríos, pero sí mencionaré brevemente algunos de sus hitos, antes de despedirme con la mención de un breve poema. Quiero señalar, primero el estilo tan particular y ciertamente fascinante de los títulos de las obras. Un libro sobre la cosmografía religiosa se llama *El libro de lo espiritual y de lo extraño*; una investigación de los equinoccios se llama *Discurso sobre la inmensidad del cielo*; unas memorias llevan el título *Notas desde el vestíbulo de la docta ancianidad*; y los títulos de los libros sobre temas eróticos y sexuales nos aproximarán mucho al espíritu de la lengua china, que, como he dicho, siempre maneja varios significados: *Libro del maestro que penetra los misterios*; *Canon de la muchacha inmaculada*; *Instrucciones secretas acerca de la cámara de jade*, o el *Excelente clásico de jade del patio amarillo*.

Catorce dinastías de reyes y emperadores se sucedieron en China durante cuatro mil años. Los míticos Xia, que pusieron fin a las catástrofes provocadas por el río Amarillo, y gobernaron el amanecer, y elaboraron el primer calendario; los Shang, que adivinaban el futuro con omoplatos de buey y caparazones de tortuga, y trabajaban el jade, la seda y el bronce, y gobernaron por siete siglos; los cultivados y errantes Zhou, que duraron 800 años, y bajo cuyo imperio florecieron Confucio y Lao Tsé; los Quin, la dinastía fundada por el

constructor de murallas y quemador de libros, el emperador Qin, que unificó el imperio; los Han del oeste y los Han del este, entre cuyas dinastías, cada una de doscientos años, reinó por quince años en tiempos de Cristo el monarca usurpador Wang Mang; el Período de los tres reinos, bajo cuyas confusiones se libró la batalla de los Acanilados Rojos; los Jin, que heredaron un imperio y lo dejaron dividido en dieciséis reinos; los Sui, bajo quienes avanzó sobre China la doctrina de Buda, pero que dejaron después el rastro de sangre de las guerras campesinas; los Tang, una dinastía turbulenta de monarcas fraticidas y de una concubina exaltada en Emperatriz, que terminaron trayendo a China una época de esplendor cultural inusitado; vino después medio siglo de dinastías invasoras y tras ellas se sucedieron por 350 años los Song del norte y del Sur, que hicieron crecer las ciudades y el comercio y generalizaron el uso del dinero, pero después perdieron el poder en manos de los invasores Mongoles; vino después el imperio planetario de Gengis Kan, que gobernó desde Europa oriental sobre Persia y Mongolia, y sobre toda China hasta el mar amarillo, y dejó el reino a su hijo Kublai Kan, príncipes fastuosos cuyos reinados al final sucumbieron bajo las inundaciones, la hambruna y la peste; después, durante 300 años, gobernaron los Ming, que convirtieron a China en una gran potencia marítima y comerciaban con Occidente; y por último los Quing, llegados de Manchuria, bajo quienes el comercio con Occidente condujo a las guerras del Opio, la guerra chino-japonesa, y la instauración de la República.

Todas las fechas de la antigua literatura china suelen datarse bajo la sombra de esas dinastías, y el período más fecundo comenzó en el año 700 bajo la dinastía Tang, cuando florecieron Wang Wei, poeta y pintor, administrador imperial de la música, cuyos temas budistas, su observación de la naturaleza, su musicalidad y su concisión lo convirtieron en uno de los más queridos poetas de China; Li Bo, el mayor de todos los poetas, contemplador de paisajes y manejador de la espada, que hizo el viaje ritual para conocer toda China, fue un letrado excéntrico dedicado a visitar a sus amigos, monjes, bonzos y letrados, y cuya poesía que celebra la naturaleza, la libertad y la embriaguez es una de las más apreciadas del mundo; su amigo Tu Fu, que después de la guerra recorrió su país en ruinas y reflejó ese horror en poderosos poemas; cantó sus amigos poetas, la compasión por las miserias del pueblo y el orgullo ante la historia de su tierra; y finalmente Po Chü-I, el más popular en su tiempo, personalidad política y constructor del Dique de Po en el lago occidental, de quien existe la leyenda de que antes de publicar sus versos se los leía a una

anciana del pueblo y los corregía hasta que ella los entendiera, lo que dio a su poesía una extrema sencillez y claridad; grabados en mosaicos, sus versos llenan un jardín del Oriente, y en el Japón es venerado como una divinidad sintoísta.

Es inabarcable la tradición literaria, en prosa y en verso, de la cultura China. Uno de los géneros más frecuentados fue siempre el teatro, y también en éste convergieron el lenguaje popular y el erudito. En cuanto a la novela, baste esta reseña de Jorge Luis Borges del gran clásico *El sueño del aposento rojo*:

Hacia 1645 -año de la muerte de Quevedo- el Imperio Chino fue conquistado por los manchúes, hombres analfabetos y ecuestres. Aconteció lo que inexorablemente acontece en tales catástrofes: los rudos vencedores se enamoraron de la cultura del vencido y fomentaron con generoso esplendor las artes y las letras. Aparecieron muchos libros hoy clásicos: entre ellos, la eminente novela que ha traducido al alemán el doctor Franz Kuhn. Tiene que interesarnos: es la primera versión occidental (las otras son un mero resumen) de la novela más famosa de una literatura casi tres veces milenaria.

El primer capítulo cuenta la historia de una piedra de origen celestial, destinada a soldar una avería del firmamento y que no logra ejecutar su divina misión; el segundo narra que el héroe de la obra ha nacido con una lámina de jade bajo la lengua; el tercero nos hace conocer al héroe, «cuyo rostro era claro como la luna durante el equinoccio de otoño, cuya tez era fresca como las flores mojadas de rocío, cuyas cejas parecían el trabajo del pincel y la tinta, cuyos ojos estaban serios hasta cuando sonreía la boca». Después, la novela prosigue de una manera un tanto irresponsable o insípida; los personajes secundarios pululan y no sabemos bien cuál es cual. Estamos como perdidos en una casa de muchos patios. Así llegamos al capítulo quinto, inesperadamente mágico, y al sexto, «donde el héroe ensaya por primera vez el juego de las nubes y de la lluvia». Esos capítulos nos dan la certidumbre de un gran escritor. La corrobora el décimo capítulo, no indigno de Edgar Allan Poe o de Franz Kafka, «donde Kia Yui mira para su mal el lado prohibido del Espejo de Viento y Luna».

Una desesperada carnalidad rige toda la obra. El tema es la degeneración de un hombre y su redención final por la mística. Los sueños abundan: son más intensos porque el escritor no nos dice que los están soñando y creemos que se trata de realidades, hasta que el soñador se despierta. (Dostoievski, hacia el final de Crimen y castigo, maneja ese procedimiento una vez, o dos veces consecutivas.) Abunda lo fantástico: la literatura china no sabe de «novelas fantásticas», porque todas, en algún momento, lo son.

Sólo después de un siglo de existencia, en el año 2000, el moroso Premio Nobel le fue concedido por primera vez en su historia a una de las literaturas más antiguas y poderosas del mundo. Aunque tal vez en China no se haya apreciado mucho que el premio se le diera al exiliado escritor Gao Xingjian, el hecho no deja de delatar el tardío descubrimiento de la

literatura china por las lenguas occidentales, y de demostrar el creciente interés del resto del mundo por esta tradición varias veces milenaria.

Para concluir este harto imperfecto pero ya extenso ejercicio de iniciación en un mundo, sólo quiero decir un breve poema de comienzos del siglo VIII de nuestra era. Lo escribió Wang Zhihuan por allá a comienzos del año 700, y se llama *Subiendo la pagoda de las cigüeñas*. El poema tiene sólo cuatro líneas. En la primera aparece el signo bai, que significa el sol, luego el signo ri, de la palidez, después el signo yi, que denota apoyarse, después el ideograma san, de las montañas o las colinas, y por último el signo jin que significa agonía. Una de las traducciones posibles diría: El sol pálido, apoyándose en las colinas, agoniza.

En la segunda línea vemos el signo huang, el río, luego he, la luz amarilla, después el signo ru, de entrar, después el ideograma hai que es el mar, y por último el ideograma liu, que es resbalar con fuerza. Aquí la traducción sería: El río amarillo entra en el mar con fuerza.

La tercera línea muestra el signo yu, de querer, el signo qiong, de tener, el ideograma qian, que significa horizonte, el signo li, que equivale a mil leguas o a una gran extensión, y el signo mu, que denota la mirada, la vista. La traducción diría: Si quieres abarcar un horizonte de mil leguas con tu vista.

Y por último la cuarta línea nos muestra sucesivamente el signo geng, que significa deber, el signo shang, que denota subir, la raya horizontal yi que significa uno, el signo ceng, que significa un piso más, y el signo lou, que designa la pagoda. La traducción puede ser: Debes subir un piso más de la pagoda.

Bái rì yī shān jìn,  
Huánghé rù hǎiliú;  
yù qióng qiānlǐ mù,  
gèng shàng yì céng lóu.

Espero que nadie que sepa chino me esté oyendo, porque las palabras mal pronunciadas significan siempre otra cosa.

Hay en este poema todo un sistema de pares y de contrastes. El sol que declina, el río que crece. El sol pálido, el río amarillo. Las colinas, el mar. La agonía de lo poderoso y la fuerza creciente de lo sencillo. El querer y el deber. El querer abarcar que impone el deber de subir. El horizonte allá abajo a lo lejos y la vista desde lo alto de la pagoda.

El sol pálido apoyándose en las colinas agoniza,

El río amarillo entra en el mar con fuerza.  
Si quieres abarcar un horizonte de mil leguas con tu vista,  
Debes subir un piso más de la pagoda.

El asunto básico es este, se diría que una lección filosófica sobre el valor del esfuerzo: cada paso que avances puede darte mil leguas más de perspectiva. De modo que una interpretación mucho más libre sería posible:

Hay poderes supremos que declinan,  
Hay fuerzas pequeñas que crecen y se imponen.  
Alcanzar el dominio sobre lo más grande  
Requiere y hace valioso cada pequeño esfuerzo.

Creo que cada uno de nosotros, frente al paisaje secreto de la cultura y la literatura china, puede decirse con un sentido nuevo esos versos:

¿Quieres abarcar un horizonte de mil leguas con tu vista?  
Esfuézate por subir un piso más de la pagoda.