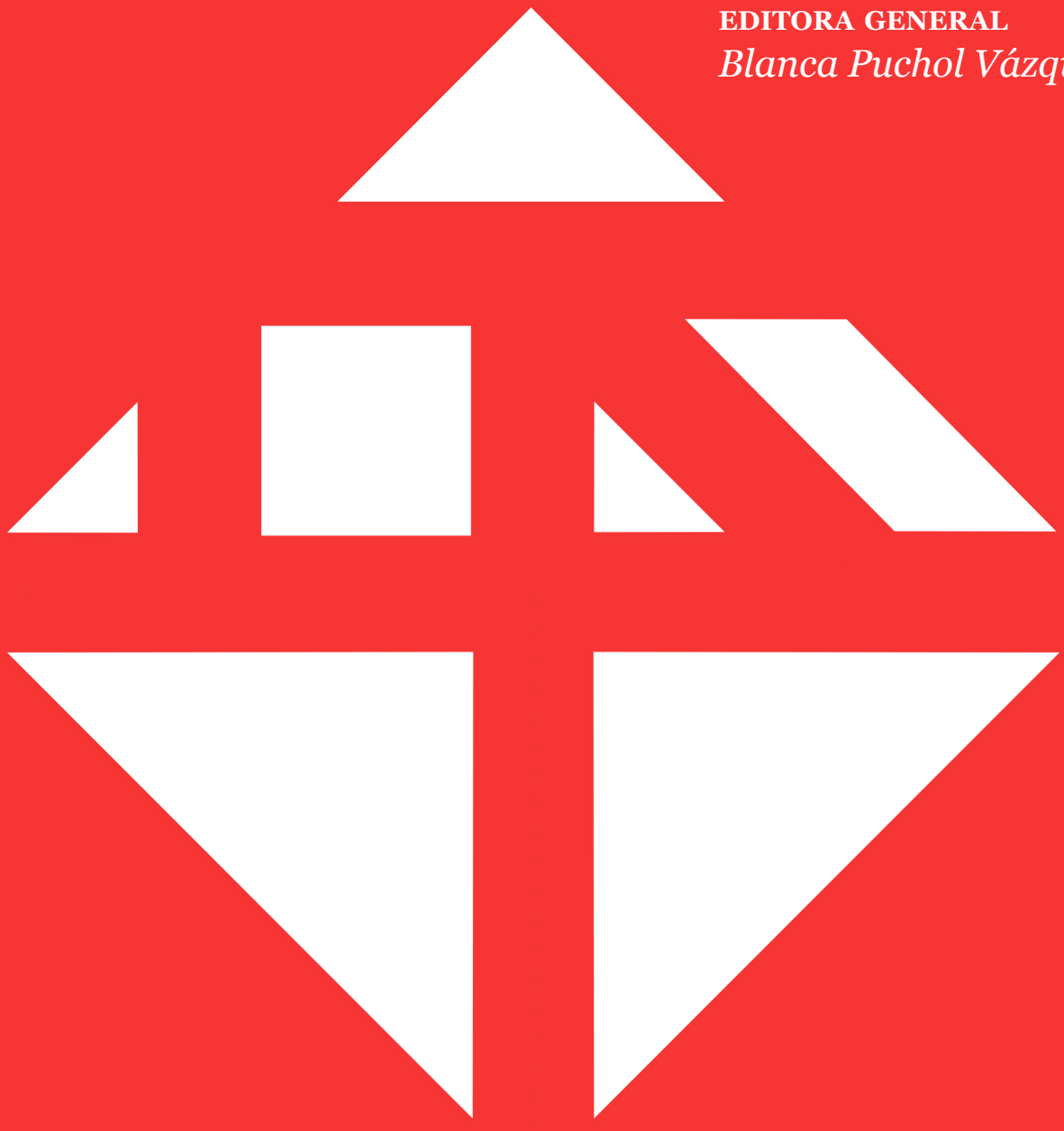
SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 2)

TEXTOS E IMÁGENES DE CHINA

EDITORA GENERAL
Blanca Puchol Vázquez



Estudios de Literatura Comparada 2: 978-84-09-23801-9
Estudios de Literatura Comparada 2 (vol. 2): Textos e imágenes de China : 978-84-09-24038-8
Publicado en Octubre de 2020
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 2)

TEXTOS E IMÁGENES DE CHINA

EDITORA GENERAL
Blanca Puchol Vázquez

SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

Rubén Jesús Almendros Peñaranda
El adulterio femenino en Jin Ping Mei *y la novela realista europea.* 7

Antonio García Montalbán
Aproximación a la China de Blasco Ibáñez 18

Jafet Israel Lara
Ciencia ficción y fantástico en dos relatos de Xia Jia. La hibridación genérica desde una perspectiva de la teoría de los Mundos Posibles 32

Rongqiao Wu
Pintura y literatura en la dinastía Qing: el tema de la pesca en dos cuadros de Shi Tao 47

Yang Xiao
Del deseo sexual y de la enfermedad de amor entre Calisto y Zhang Junrui 60

El adulterio femenino en Jin Ping Mei *y la novela realista europea*

Rubén Jesús Almendros Peñaranda
Universidad de Granada.
rubenalmendros@gmail.com

Resumen

El objetivo del presente trabajo es estudiar la construcción literaria de la mujer adúltera en la novela china de la dinastía Ming *Jin Ping Mei* a partir del modelo propuesto por la literatura realista europea, concretamente a partir de las obras *Anna Karenina, Madame Bovary* y *La Regenta*. Tras examinar la construcción de la protagonista femenina Pan Jinlian a través de textos extraídos de *Jin Ping Mei,* se procederá a analizar comparativamente las cuatro novelas en torno a aspectos como la ideología dominante tras la autoría, el desarrollo argumental y las figuras de la mujer insatisfecha, el marido y el amante.

Palabras clave: adulterio, mujer, *Jin Ping Mei,* Pan Jinlian, literatura china, realismo europeo.

Abstract

The aim of this paper is to study the literary construction of the adulteress in the Chinese Ming dynasty novel *Jin Ping Mei* from the model proposed by the European realist literature, specifically from the works *Anna Karenina, Madame Bovary* and *La Regenta*. After examining the construction of the female main character Pan Jinlian through some texts extracted from *Jin Ping Mei*, it will comparatively analyze the four novels around aspects such as the dominant ideology of the authorship, plot development and the figures of the unsatisfied woman, the husband and the lover.

Keywords: adultery, woman, *Jin Ping Mei,* Pan Jinlian, Chinese literature, European realism.

1. Introducción

El adulterio femenino es una temática recurrente en las novelas de corte realista. Siempre que pensamos en la figura de la adúltera en literatura, solemos referirnos a las protagonistas de las tres principales obras europeas decimonónicas: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Anna Karenina* de Leon Tólstoi y *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín".

No obstante, otras tradiciones literarias también se han interesado por la liberación sexual de la mujer y han retratado este tema mediante un desarrollo particular, de acuerdo con sus propias circunstancias históricas y culturales. En el caso de la literatura clásica china, el máximo exponente lo encontramos en una de las grandes novelas de la dinastía Ming (1368–1644), *Jin Ping Mei* (1610), de naturaleza pornográfica y, por tanto, prohibida y censurada por el poder desde su publicación.

El presente trabajo no pretende comparar aspectos precisos en torno al adulterio femenino en cada una de las novelas que aquí se proponen, sino más bien analizar dicho fenómeno en la novela china *Jin Ping Mei* a través de su protagonista Pan Jinlian para, en última instancia, compararlo con el tratamiento propio de la novela realista en Europa. El fin último, por tanto, es ampliar el conocido "triángulo del adulterio femenino" novelístico –Emma Bovary, Anna Karenina y Ana Ozores– a un hipotético "cuadrado del adulterio" que tome en consideración la particular visión china arrojada por el personaje de Pan Jinlian, en aras de enriquecer nuestra apreciación sobre la figura de la adúltera en literatura.

Bajo este propósito, analizaremos, en primer lugar, la construcción del personaje de Pan Jinlian en la novela china Ming *Jin Ping Mei* a través de una selección de textos extraídos de la traducción española realizada por la sinóloga Alicia Relinque Eleta y publicada por la editorial Atalanta en 2011. Respecto al análisis comparatista, seguiremos principalmente las líneas expuestas por la hispanista lituana Biruté Ciplijauskaité en su ensayo *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista* (1984), apoyándonos al mismo tiempo en el trabajo de Tony Tanner titulado *Adultery in the novel: contract and transgression* (1981) y los estudios sobre tematología llevados a cabo por Cristina Naupert (2001). Bajo este modelo esencialmente europeísta, analizaremos aspectos como la ideología dominante tras la autoría, el desarrollo argumental y las figuras de la mujer insatisfecha, el marido y el amante en *Jin Ping Mei*.

2. *Breve aproximación a* Jin Ping Mei*, la primera novela china moderna*

La obra literaria china *Jin Ping Mei* (金瓶梅) está incluida en el grupo de las "cuatro novelas maravillosas" (四大奇書 *si da qishu*), junto a *Romance de los Tres Reinos* (三國演義 *Sanguo yanyi*), *A la orilla del agua* (水滸傳 *Shuihu zhuan*) y *Viaje al Oeste* (西遊記 *Xiyou Ji*). A pesar de formar parte de esta clasificación, *Jin Ping Mei* es una obra completamente diferente al resto. Considerada la primera novela moderna en la tradición china, *Jin Ping Mei* –cuyo título contiene el nombre de las tres protagonistas femeninas: Pan Jinlian (潘金蓮), Li Ping'er (李瓶兒) y Pang Chunmei (龐春梅)– muestra por primera vez una estructura compleja y cerrada, pero fuertemente influida al mismo tiempo por las convenciones propias del género de la cuentística.

La novela es atribuida a un tal Erudito de las Carcajadas de Lanling (蘭陵笑笑生 *Lanling Xiaoxiao Sheng*), un claro seudónimo, posiblemente vinculado con un funcionario y gran literato. Son numerosos los estudios que han intentado arrojar luz sobre la cuestión de la autoría en *Jin Ping Mei*: a modo de ejemplo, David Tod Roy (1986: 31-62) identifica la novela con el famoso dramaturgo Tang Xianzu (湯顯祖), mientras que Xu Yongming (2011: 55-74) baraja la autoría del oficial Bai Yue (白悅)[1]. En cualquier caso, es seguro que el llamado Erudito de las Carcajadas decidió no dejar firma alguna a sabiendas de que *Jin Ping Mei* se convertiría en una novela maldita a lo largo de su historia. De hecho, a día de hoy, las ediciones chinas todavía prescinden de ciertos caracteres y, en su lugar, emplean casillas en blanco o indican a través de notas el número de caracteres censurados.

En lo que concierne al estilo literario, las descripciones de profundo realismo, el rechazo a recursos ostentadores, la simplicidad en el lenguaje y la búsqueda de la minuciosidad en el relato explican la clasificación de *Jin Ping Mei* como novela de tendencia realista (Relinque, 2005: 58). El autor convierte así una historia de amor en el crudo reflejo de una sociedad decadente que ya no se construye sobre las bases de las relaciones jerárquicas, sino sobre los cimientos del dinero, el poder, el interés y los encuentros carnales.

El relato comienza con la relación extramatrimonial de Pan Jinlian, casada con Wu el mayor, y Ximen Qing (西門慶), un joven pasional, de profesión comerciante y con contactos poderosos en la ciudad. Dicha unión desemboca en la muerte del marido a manos de Pan Jinlian y en la consumación de la cópula durante los funerales. A partir de estos acontecimientos, la novela se articula en torno a una espiral de poder y relaciones sexuales entre Ximen Qing y sus seis esposas, sirvientes y personajes de cualquier condición social, incluso prostitutas. A toda esta intriga de dominio sexual le acompaña la historia del ascenso gradual de Ximen Qing en su carrera funcionarial. Cuando la concubina Li Ping'er aumenta su estatus al dar un

1 Todos estos trabajos son, sin embargo, simples conjeturas, pues no existe siquiera algún tipo de consenso acerca de la ciudad a la que se refiere el seudónimo. Aunque tradicionalmente se ha vinculado a Shandong, Xu Yongming (2011: 58-59) advierte en un reciente estudio que, durante la dinastía Liang (502-557), también existía una ciudad en Jiangsu conocida como Lanling.

hijo a Ximen Qing, Pan Jinlian, llevada por los celos, comenzará a conspirar contra la pareja, lo que precipitará la muerte de Li Ping'er y su hijo un año después, además de anunciar el periodo de declive de Ximen Qing. El protagonista, que obtiene de un monje budista un potente afrodisiaco para aumentar su esfera de actividades sexuales, es finalmente asesinado por una posesiva Pan Jinlian, que le administra una mayor dosis de la permitida. La última fase de la novela narra el declive y la desintegración de la familia, con la salvedad de la esposa principal, Yueniang (月娘), y su hijo Xiaoge (孝哥), viva reencarnación de Ximen Qing.

La configuración del carácter de los personajes, pues, esconde cualquier virtud posible para retratar con crueldad unos comportamientos deleznables, basados en los peores defectos y vicios posibles. A este respecto, nos interesa la construcción de la protagonista Pan Jinlian, en la que nos adentraremos a continuación.

Todo ello, en definitiva, convierte a *Jin Ping Mei* en una novela moderna única, innovadora, fiel retrato de las más execrables pasiones humanas. Lejos de otras obras eróticas que narran las aventuras de un protagonista desde una perspectiva naturalista, *Jin Ping Mei* se presenta, según Ming Dong Gu (2004: 334), como la exploración artística de un amplio espectro de pasiones humanas, que cubre desde las más básicas pulsiones sexuales y ambiciones por la riqueza y el poder hasta los más nobles anhelos de simpatía, respeto y placer intelectual.

3. *El adulterio femenino en* Jin Ping Mei*: la figura de Pan Jinlian*

Previamente al estudio en profundidad de *Jin Ping Mei,* consideramos necesario hacer un breve repaso del arte del erotismo en China para poder comprender la novela en lo referente a su contexto histórico-literario y, en particular, al fenómeno del adulterio femenino, tema que nos ocupa[2]. Durante siglos el *ars erotica* estuvo dominado por manuales de sexo que ofrecían consejos relativos no solo a la procreación, sino al disfrute del sexo en general. El rasgo distintivo de estos manuales es la reverencia hacia el sexo femenino, al que consideran superior sexualmente. Es por ello que prestan una especial atención al orgasmo femenino. Esta posición rivaliza con las primeras novelas eróticas de finales de la dinastía Ming y principios de Qing, caracterizadas por una misoginia que anula a la mujer y trata de ocultar su mayor capacidad de placer sexual respecto al hombre. En opinión de McMahon (1987: 221), cuando la dominación masculina es llevada al extremo, las mujeres privilegiadas de los manuales sexuales son transmutadas novelísticamente en personajes criminales y demoniacos, como sería el caso de nuestra adúltera Pan Jinlian.

Por tanto, el adulterio femenino se presenta en las novelas eróticas de finales de Ming como un acto de transgresión social, una rebelión contra el contrato social del matrimonio, un desequilibrio que amenaza la estabilidad de la sociedad. Es por ello que resulta imprescindible analizar el orden social para entender un fenómeno que supone una ruptura con lo establecido, todavía más urgente si cabe en la cultura china, claramente regida por unas relaciones jerárquicas. [3]

Desde el comienzo de la novela, la protagonista femenina Pan Jinlian desafía el orden confuciano establecido y se levanta contra la jerarquía marido-esposa al cometer un crimen

2 Si se desea profundizar en la evolución del *ars erotica* en China, recomendamos encarecidamente el ensayo *La vida sexual en la antigua China* de Robert H.V. Gulik (2005) o el artículo de McMahon (1987) acerca del erotismo en la novelística de finales de Ming y principios de Qing, referenciado en el cuerpo del texto.

3 Según McMahon (1987: 221-222), la oposición a la ética confuciana explicaría la censura de la novela durante toda su historia. Lo erótico y lo obsceno en literatura conduciría a la promiscuidad en la vida real y, en consecuencia, a la transgresión de la virtud confuciana y la piedad filial, relacionada con el sexo con fines meramente reproductivos. Las novelas eróticas como *Jin Ping Mei*, pues, han sido censuradas por dos razones principales: la propagación de crímenes de rebelión y la publicidad del adulterio u otras formas de sexo ilícito.

tal como el adulterio con Ximen Qing[4]. A raíz de estos hechos, Pan Jinlian se integrará en el particular núcleo familiar del joven, que dista de la composición de una familia pequeña y de poder limitado, compuesta generalmente de una esposa, una concubina y un hijo. La estructura familiar de los Ximen, en cambio, está formada por una esposa y cinco concubinas, hecho que evidencia el gran poder económico del varón y que revela los vicios y las aspiraciones del pérfido mercader. En cierta manera, el núcleo familiar actúa como un microcosmos de la sociedad, concepción que permitiría vincular la familia al Estado en tanto que instituciones sociales, y explicar así el declive de la dinastía Ming a través de la desintegración de la casa Ximen (Carlitz, 1984: 389-401).[5]

Una vez analizado el ambiente en el que se desenvolverán los protagonistas, profundizaremos en la construcción del personaje femenino de Pan Jinlian a partir de los supuestos que la arrastran a la dinámica del adulterio y en la evolución de su personalidad a lo largo de la novela. Ilustraremos nuestros argumentos con extractos representativos procedentes del primer tomo de *Jin Ping Mei,* traducido al español por la sinóloga Alicia Relinque Eleta (2001).

Fruto de una autoría claramente masculina, el relato presenta a Pan Jinlian como una mujer joven y bella, artífice de sus atributos sexuales en su ambición por el poder. Es cierto que los defectos de los personajes se llevan al límite con el fin de mostrar sus vicios; sin embargo, algunos protagonistas como Ximen Qing son capaces de exteriorizar en determinadas ocasiones una personalidad amable como puede apreciarse en cualquiera de los afectivos encuentros entre Ximen Qing y Li Ping'er.

En Pan Jinlian, por el contrario, no encontramos ningún indicio de virtud o afectividad; en cada una de sus acciones late una pasión o interés individual. Incluso cuando parece sentir piedad y afecto hacia el bebé de Li Ping'er, quizás uno de los más tiernos pasajes de Pan Jinlian en toda la novela, se aprecia un cierto sentimiento de envidia hacia la joven y unos profundos celos hacia Ximen Qing:

> [...] volvamos a Pan Jinlian que, desde que Li Ping'er había dado a luz al niño, veía cómo Ximen Qing solía pasar sus noches con ella, lo que despertaba celos en su corazón y llenaba de indignación sus pensamientos. Sabiendo que Ximen Qing estaba en el banquete en el salón delantero, dibujó sus cejas de palomilla ante el espejo, volvió a arreglarse sus patillas de cigarra, se aplicó suavemente el carmín, ajustó su vestimenta y salió: desde la estancia de Li Ping'er le llegaban los llantos del niño y fue a ver [...]
> Jinlian se acercó a jugar con el bebé y le dijo sonriente:
> – Acabas de nacer, retoñito, y ya sabes quién es mamá. Espera, que te voy a llevar en brazos y vamos a buscarla. (Lanling, 2011a: 755)

Al inicio del relato ya se adivinan los motivos del adulterio de Jinlian. En contraposición a Ximen Qing, un robusto, pasional y elocuente comerciante, se nos presenta a Wu el mayor, marido de la joven, descrito tal que así:

> Cuando la gente vio su aspecto enclenque y su apariencia simiesca le pusieron de apodo "corteza de tres pulgadas" en vulgar referencia a su cuerpo tosco y a su cara alargada. Y,

4 La piedad filial (*孝xiao*), pieza angular del pensamiento confuciano, está basada en la relación natural del hijo hacia su padre, que a su vez configura el vínculo de pertenencia del individuo al mundo. Fuertemente vinculado al concepto *ren* (仁), entendido a grandes rasgos como benevolencia, la piedad filial "es la respuesta natural de un hijo al amor de sus padres por él en el contexto general de la armonía familiar y de la solidaridad entre generaciones" (Cheng, 2003: 64). Esta relación de reciprocidad aparente esconde, sin embargo, una jerarquía social en la que el hijo está subordinado al padre. A partir de este orden primigenio se configuran otras relaciones jerárquicas, como podría ser el vínculo entre marido y mujer.

5 Si se desea profundizar acerca del papel de la mujer en la institución familiar a lo largo de la historia dinástica china, recomendamos encarecidamente la lectura del capítulo titulado "La familia en la sociedad tradicional", incluido en el libro *Bajo un mismo techo* de Botton y Cornejo (1993: 13-97).

> más aún, cuando se dieron cuenta de lo pusilánime y simple que era, no dejaron de burlarse de él. (Lanling, 2011a: 97)

Pan Jinlian, terriblemente aborrecida debido al manso carácter de su marido, se ve en cierta manera abocada a cometer una infidelidad, fruto de la acumulación de resentimiento hacia Wu el mayor: "¿Acaso no ha nacido otro varón en este vasto mundo como para haberme casado con este? Y cada día igual, si tiras de él no camina; si le pegas, recula" (*Ibid*: 101). La aparición de Ximen, hombre también de grandes riquezas y contactos, supondrá la completa antítesis del esposo y la oportunidad perfecta de Jinlian para librarse de tan monótona vida.

En lo que se refiere al acto mismo de adulterio, la única culpable de este crimen deleznable es la mujer. El propio título del cuarto capítulo ya "configura" de alguna forma la opinión que el lector se va a formar de esta relación extramatrimonial: "La desvergonzada esposa copula a espaldas de Wu el mayor". De hecho, se da la impresión de que Pan Jinlian es la que finalmente arrastra a Ximen Qing a los círculos viciosos y no al contrario, como verdaderamente sucede.

No obstante, la entrega al éxtasis sexual no será la máxima falta de Jinlian, sino que, por causa del riesgo de que su marido descubra su faceta de mujer infiel, lo condena a muerte. El capítulo cinco, cuyo título tacha de nuevo a Jinlian de "desvergonzada", narra el envenenamiento de Wu el mayor a manos de su esposa. El colmo de la lujuria de nuestro personaje llega con la consumación del acto con Ximen Qing durante los funerales del marido. Tan descarada llega a ser la protagonista que ni siquiera le importa que los monjes descubran su traición: "de boca en boca fue pasando la noticia de que la mujer tenía a un hombre en su alcoba" (*Ibid*: 244).

Por otra parte, tras el asesinato, Pan Jinlian deja entrever en una conversación con Ximen la pretensión de ser la única mujer en su vida, los celos que se apoderarán de ella más adelante y la trágica muerte del joven:

> –Hoy ha muerto mi Wu el mayor. Ahora sólo dependo de ti. Mi señor, no me trates como al anillo de metal de tu redecilla, siempre olvidada detrás.
> –¿Por qué te preocupas por eso?
> –Qué me pasará si me traicionas? —dijo ella.
> –Si te traiciono que muera la misma muerte de Wu el Mayor. (*Ibid*: 187)

Los capítulos siguientes se nutren de la fructífera relación entre Ximen Qing y Pan Jinlian, restringida a lo meramente carnal, lo que se traduce como el periodo de máximo esplendor e ilusión en la pareja. Sin embargo, las frecuentes visitas de Ximen a los prostíbulos y el crecimiento del núcleo familiar con nuevas concubinas –Ping'er y Chunmei– provocan un ataque de envidia y celos en nuestra protagonista. Todo ello la arrastra a nuevos actos de adulterio e incluso al compromiso de matrimonio con el doctor Jiang, lo que conlleva un duro castigo por parte de Ximen Qing. Jinlian, en consecuencia, hará una vez más alarde de su maldad y sus artes del engaño para convertirse en la víctima de sus propios actos:

> Fue como caer en un bote de melaza, y ese individuo me engañó. Dijo que había problemas en tu casa, que te habías ido a la Capital Oriental. No me quedaba más que ese camino que me ofrecía. [...] ¿Cómo va a compararse contigo? Tú eres el cielo, él no es más que un ladrillo. [...] Tú eres el único remedio para mi mal. Desde que pasé por tus manos, no hay día ni noche que no piense en ti. (*Ibid*: 479)

Estos son tan solo algunos ejemplos del despiadado comportamiento de Pan Jinlian, una adúltera sin remordimientos, transgresora de la jerarquía social, una auténtica *femme fatale*

provista de atributos sexuales, pero carente de todo sentido ético. La construcción del personaje de Jinlian responde, en definitiva, a una mentalidad claramente patriarcal[6]:

> Estimados espectadores, escuchad: en general, la mujer es voluble. Cuando ya no quiere a su marido, aunque seas el tipo de hombre resuelto, capaz de masticar clavos hasta romperlos, difícilmente podrás evitar sus maquinaciones secretas. Desde antiguo el varón gobierna en el exterior y la mujer en el interior. Y ¿cuál es entonces la causa de que la mujer suela destruir el buen nombre del varón? Sencillamente, es que él no consigue controlarla. Resumiendo, todo reside en que el marido cante y la esposa le haga coro. (Lanling, 2011a: 361-62)

Es por ello que, cuando se niega a corear la canción del hombre, la mujer se convierte en un ser despiadado, desvergonzado, amoral y desestabilizador del orden social o, en otras palabras, en la viciosa adúltera Pan Jinlian.

4. El adulterio femenino en la novela realista europea en comparación con Jin Ping Mei

La presencia de protagonistas femeninas en la literatura europea de los siglos XVIII y XIX se debe a una serie de factores sociales e históricos que pusieron fin al rol tradicional de la mujer, entre ellos su emancipación, la desacreditación de los valores burgueses, la duda sobre la inquebrantable santidad del matrimonio y el inicio de la permeabilidad de las clases sociales.

Es en Francia donde más ejemplos literarios encontramos, dado que es allí donde primero se organizan las mujeres, a pesar de los continuos avances y retrocesos en cuanto a su independencia. Por ejemplo, en 1792 se legaliza el divorcio, pero tan solo un año después se les arrebata el derecho al asociacionismo. Con la llegada del Código Civil de Napoleón (1804) la mujer volverá a ser dependiente del marido, a quien se le permitirá matar a su esposa y al amante en el caso de descubrir una relación adúltera. Habrá que esperar hasta 1884 para que el divorcio sea reestablecido y hasta 1893 para reconocer a las mujeres una capacidad legal. Inglaterra, en cambio, no experimentará esta revolución hasta finales de siglo XIX, cuando el proceso de industrialización se hace evidente y se les reconoce el derecho a la propiedad y a la herencia.

Rusia es, quizás, el país más adelantado en lo concerniente a los derechos de las mujeres durante el siglo XVIII. Ya en 1714 la ley prohíbe a la familia casar a su hija en contra de su voluntad. A la mujer se le reconoce también el derecho a la propiedad individual y a recibir herencias, además de permitírsele participar activamente en revoluciones y rebeliones.

En el extremo opuesto se sitúa España, que compondrá un claro ejemplo de invisibilidad de la mujer en esta época de transformaciones. Según el Código Civil de 1889, se declara a la mujer incapaz para la tutela y se le exige una obediencia total hacia el hombre. Por influencia del Código Civil de Napoleón los casos de adulterio femenino serán castigados con la pena de muerte, lo que contrasta con las laxas penas en el caso de que el adúltero sea el marido (desde la absolución si la esposa solo presenta lesiones, hasta un destierro de seis meses a seis años si se produce la muerte).

En resumen, estos continuos cambios ponen de moda en toda Europa, hacia mitad de siglo, la expresión "mujer incomprendida", en contraposición al modelo tradicional de esposa y

6 La mentalidad patriarcal no solo se advierte en la autoría de la propia novela, sino también en los sucesivos comentarios al texto. El comentario más conocido de todos, aquel realizado por Zhang Zhupo, muestra una misoginia más que evidente. Al analizar la novela desde una perspectiva meramente didáctica, Zhang Zhupo presta una especial atención a la corrupción moral, de la que culpa exclusivamente a la mujer, que desintegra con sus actos impuros la familia y la sociedad (He, 2007: 86). El acercamiento misógino de Zhang Zhupo a la obra ha determinado, por tanto, la recepción y posterior comprensión de *Jin Ping Mei*.

madre. Según Tanner (1981: 13-14), el adulterio introduce una mala multiplicidad dentro de las exigencias unitarias de los roles sociales, lo que quiere decir que altera el principio de que quien es mujer y madre en unas circunstancias determinadas no puede ser amante al mismo tiempo.

Una vez trazado este breve contexto histórico europeo, procedemos al análisis propiamente dicho acerca del motivo principal de la insatisfacción de la mujer en las grandes novelas realistas europeas, su liberación a través de la práctica del adulterio y la evolución de sus protagonistas a lo largo de la obra literaria. Todo ello se pondrá en relación con la figura de la adúltera en la novela china *Jin Ping Mei,* siguiendo las principales pautas metodológicas expuestas por Ciplijauskaité (1984) en su ensayo sobre el adulterio femenino en la novela europea.

4.1. Ideología dominante tras la autoría

Los autores de las novelas realistas otorgan a la mujer un papel protagonista en sus relatos. No obstante, esto no asegura una posición ideológica progresista respecto al rol de la mujer, sino un mero intento de reflejar una realidad social de continuas transformaciones. De hecho, aunque traten con cierta frecuencia el tema del adulterio y de la mujer oprimida, no ofrecen solución alguna al problema a través de sus fórmulas novelísticas.

Balzac, por ejemplo, se niega rotundamente a otorgar mayor independencia a las mujeres, dado que emancipar a las mujeres sería corromperlas por completo. La única emancipación posible, pues, consiste en aceptar su destino, en muchas ocasiones ligado a circunstancias económicas, y mostrarse superior moralmente, una opinión que también se puede ver reflejada en las obras de Flaubert. Aunque en Rusia algunos escritores estarán a favor de la mujer emancipada e incluso del adulterio, Tólstoi se posicionará en contra de tal crimen, al que responde con la predicación de una moral superior y la virtud de la sumisión, tal y como evidencia en la evolución del personaje de Anna Karenina.

En definitiva, los novelistas europeos del siglo XVIII admiran a la mujer y le otorgan una posición relevante en sus obras, pero siempre y cuando no intente salirse de su rol tradicional. A pesar de que esgrimen sus argumentos de opresión, no deciden elevarla ni sacarla de su constante insatisfacción con el matrimonio. La misma ideología masculina y conservadora late detrás de la novela *Jin Ping Mei,* en la que Pan Jinlian se muestra corrompida, lejos del tradicional y respetable orden confuciano marido-esposa, en cada una de sus acciones.

El objetivo principal de las cuatro novelas se limita a mostrar la realidad social y el sistema de valores más elevado para la época: los códigos burgueses en el caso de Europa y la ética confuciana en el caso de China; en ambos casos, ligados a un cierto conservadurismo. Ambos sistemas, pues, dan una importancia primordial a la familia, que, en opinión de Tanner (1981: 369), "is an ambiguous institution [...] it has to destroy itself in order to reconstitute itself: continuity involves dissolution". El adulterio femenino, en resumen, sirve a la autoría masculina para reforzar la importancia de la familia.

4.2. Desarrollo argumental

Aunque la presentación del argumento y el proceso del deseo no son tratados de la misma manera en todas las obras, advertimos que la temática del adulterio tanto en *Jin Ping Mei* como en las grandes novelas decimonónicas –*Madame Bovary, Anna Karenina* y *La Regenta*– responde a la estructura básica "ilusión-realidad-desilusión" y a un proceso narrativo en cuatro fases, que Ciplijauskaité (1984: 53-61) y Naupert (2001: 188-331) tratan de describir a lo largo de sus respectivos estudios.

La primera fase muestra el descontento de una unión matrimonial desigual, bien por razones de personalidad y aspiraciones, como las diferencias entre el carácter activo de Pan Jinlian y la pasividad de Wu el mayor, bien por la disparidad en cuanto a la edad. La desilusión se manifiesta en las protagonistas femeninas en forma de aburrimiento –en el caso concreto de Emma Bovary–, desesperación o hartazgo, sensaciones que las arrastran a un deseo de evasión.

Una segunda etapa narra el proceso de seducción del hombre. Mientras que en *Jin Ping Mei* Pan Jinlian se deja seducir desde un primer momento por la lujuria, las novelas europeas se centran en la búsqueda de la integridad de la mujer para no sucumbir a la tentación. Este segundo caso es especialmente evidente en el personaje de Anna Karenina, a quien tanto pesará la conciencia de su culpa, lo que le impedirá entregarse inconscientemente a Vronsky. Las protagonistas de las novelas europeas se debaten, pues, en una confrontación interna entre el deseo individual y aquello que la norma social les dicta.

La tercera fase incluye la clandestinidad de la relación extramatrimonial. La intriga ahora no radica en si la mujer sucumbe o no al placer, sino en si los amantes serán descubiertos. En lo que se refiere a *Jin Ping Mei,* la clandestinidad de la relación adúltera entre Pan Jinlian y Ximen Qing no es una prioridad. De hecho, la consumación del coito se produce en los funerales del marido, incluso a riesgo de ser descubiertos por los monjes del templo.

En último lugar, la desilusión ante el amante y el descubrimiento de la traición por parte del marido precipitan un final trágico, como el suicidio de Anna Karenina en las vías del tren. La muerte o el castigo del personaje femenino aparece precedido de un proceso de autodestrucción: Karenina, por ejemplo, pierde completamente el control de sus actos, comienza a sufrir ataques histéricos y desarrolla unos principios de neurosis, que la conducen finalmente a un episodio de esquizofrenia que, en cierto sentido, está en la base de su suicidio. *Jin Ping Mei* difiere notablemente de las novelas realistas europeas en esta fase, pues el esposo muere a manos de Pan Jinlian al comienzo de la obra y en ningún momento se arrepiente del acto adúltero ni se martiriza por haber transgredido la norma social. Sí advertimos, en cualquier caso, un proceso de autodestrucción, pero que no solo afecta a la protagonista femenina, sino a toda la casa de Ximen Qing. La corrupción moral, aunque especialmente evidente en Pan Jinlian, se hace extensiva a todos los personajes de la obra y, por antonomasia, a la sociedad Ming.

4.3. La mujer insatisfecha

Anna Karenina es retratada por Tólstoi como una mujer enérgica e inteligente. Con una mayor libertad y emancipación económica que las protagonistas de las otras dos novelas europeas, busca la felicidad sin llegar a evadirse. La capacidad de movilidad –San Petersburgo, Italia o Moscú son algunos espacios en los que se desarrolla la novela– alivia su sensación de aprisionamiento, aunque ello no consigue atenuar la constante presión de una sociedad juiciosa que la precipitará al suicidio. A pesar de llegar a sentir un amor verdadero, es condenada a cometer el mismo crimen que su hermano, un adulterio, contra el que predicó. Esta falta la ahoga en un horrible sentimiento de culpabilidad, que le lleva a contenerse delante del marido y a comportarse como una esposa sumisa y fiel.

Ana Ozores, por su parte, de comportamiento frívolo e ingenuo, no ha tenido la oportunidad de recibir una educación suficiente, le falta preparación para afrontar la vida. Al contrario que en las otras dos obras europeas, la protagonista española es incapaz de concebir hijos, lo que le libra de una importante atadura y reduce, en cierta medida, su culpabilidad. El hecho de crecer sin una figura materna y la imposibilidad de criar a unos niños a quien ofrecerles todo el amor que a ella le ha faltado la arrastrarán al adulterio como única salida a su continuo sufrimiento.

En último lugar, Emma Bovary crea un particular mundo ideal a través de sus lecturas como método de evasión del hastío. La construcción del personaje se acerca mucho a la figura de Don Quijote[7], infatigable hidalgo en busca de la libertad. No obstante, si Alonso Quijano se

7 Ciplijauskaité (1984: 70-71) divide en dos concepciones distintas la influencia de Alonso Quijano en los personajes femeninos de las novelas realistas europeas: por un lado, un Don Quijote entendido como héroe en busca de su libertad y, por otro lado, un Don Quijote en calidad de lector. Emma Bovary se relacionaría con ese primer Quijote que se evade a través de las lecturas con un propósito liberador. El Quijote lector estaría representado, sin embargo, por Anna Karenina, cuyas lecturas –que la conducen a reflexiones morales serias y no a derivas misticistas, como en el caso de Emma Bovary o Ana Ozores– no le sirven para escapar de la realidad, sino solamente para llamar la atención de Vronsky.

evade por simple altruismo, Madame Bovary lo hace por puro egoísmo y goce. En cuanto a su personalidad, se trata de una mujer pasional y vengativa, impulsada por el deseo resultante de una insatisfacción general. Al contrario que Ana Ozores, que tan solo verá bondad en su marido, Emma concentrará su odio en la figura de su esposo, incluso antes de encontrar un amante. A lo que Tanner (1981: 366-367) considera un triunfo del adulterio femenino, excitante y desafiante en sus inicios, le sucederá una desilusión extrema al descubrir en el adulterio toda la banalidad del matrimonio con Charles.

Respecto a la obra que nos ocupa, *Jin Ping Mei,* si tuviéramos que asemejar la construcción del personaje de Pan Jinlian a una figura europea, esa sería Emma Bovary. Aunque con un punto de partida distinto en lo que se refiere a la evasión, los rasgos generales sí muestran coincidencias destacables: ambas aborrecen a su marido y son la lujuria y la huida de la monotonía dos de sus principales razones en la ejecución de sus actos. En cambio, la sumisión y la fidelidad al esposo, tan propias de las novelas *Anna Karenina* y *La Regenta,* distan del espíritu indomable de Pan Jinlian.

No obstante, y a pesar de las similitudes puntuales, la evolución del personaje de Pan Jinlian es única. La lujuria y necesidad de liberación no componen el eje central en la consecución de sus acciones, sino que las inspiraciones de Jinlian son superiores. La ambición, el anhelo de poder y, en definitiva, las pasiones humanas en un sentido shakespeariano son las principales motivaciones –también las de Ximen Qing– para su participación en una trama de corrupción y vicio continuo.

4.4. El marido y el amante

En las novelas decimonónicas europeas la figura del marido engañado se estructura en torno a los juicios objetivos de su esposa y terceros personajes, quienes destacan sus matices negativos. Así pues, aunque enamorado, Charles Bovary es retratado por Emma como un hombre incapaz de apasionarse. Asistimos a una construcción parecida en la obra *La Regenta*, en la que Don Víctor, a pesar de su grandiosa bondad, es presentado desde una perspectiva cómica como un ser ingenuo y mediocre.

En el caso de *Jin Ping Mei,* la descripción inicial de Wu el mayor también se sustenta en su imagen externa: objeto de mofa, el marido burlado no brilla por un carácter complejo, sino por su pusilanimidad y aspecto enfermizo.

En oposición al esposo engañado, se erige el amante o, en palabras de Ciplijauskaité (1984: 80), un "don Juan desdonjuanizado". La tendencia general en la novela realista europea es prescindir de toda la grandeza de la figura del seductor o el héroe y mostrarlo como un hombre corriente más. Sin embargo, esto no ocurre en *Jin Ping Mei,* cuyo seductor, Ximen Qing, se presenta como un hombre inteligente, vigoroso, de prestancia física irresistible y dotado de un buen miembro (de hecho, encontramos en la novela un poema dedicado a su órgano viril "de diez pulgadas").

Quizás sea Vronski, la figura del amante en la novela *Anna Karenina,* el sujeto de personalidad más parecida a nuestro mujeriego Ximen. Vronski cumple, en un primer momento, con todos los requisitos de un donjuán: "es frívolo, egoísta, inconsciente, tiene muy buena opinión de sí mismo, no quiere complicaciones" (*Ibid*: 86). Necesita un público dispuesto a seguirle y, además, la simple idea de comprometerse ya le causa repulsión. Sin embargo, la relación con Anna Karenina aniquila su particular donjuanismo: su único deseo es regularizar su unión con Anna y tener hijos. Un proceso similar advertimos en el personaje de Ximen Qing, cuyo vínculo con Li Ping'er va más allá de lo meramente carnal, incluso alcanza el terreno afectivo: en definitiva, un plano sentimental completamente distinto al que compartía con Pan Jinlian.

5. Conclusiones

El realismo de la narración de la novela china *Jin Ping Mei* es perfectamente comparable con la literatura europea decimonónica. Sin embargo, catalogar a *Jin Ping Mei* como "una novela realista" sería incurrir en la imposición de unas formas narrativas propias de Europa, acordes también con su realidad histórica y, por tanto, no necesariamente compartidas con el desarrollo novelístico en China.

Lo que sí es cierto, a pesar de todo, es que ambas tradiciones persiguen, a través de estos relatos, reflejar con crudeza la realidad de su tiempo: en Europa el espíritu burgués frente a las clases bajas, y en China la corrupción y el vicio motivados por el ascenso en la carrera funcionarial.

Así pues, el adulterio es presentado como una parcela más de dicha realidad social, fuertemente vinculada a los personajes literarios femeninos. No obstante, una ideología masculina tras la novela limita el éxito tras la infidelidad. En el caso de las novelas europeas, es la desilusión y la misma moral dictada por la norma social lo que arrastra a la mujer a un sentimiento de culpabilidad y, en algunos ejemplos, al suicidio.

Por el contrario, el arrepentimiento motivado por el quebrantamiento de los valores confucianos no se apodera en ningún momento de Pan Jinlian, sino que es la misma dinámica de excesos en la que están inmersos todos los personajes la que fracasa las aspiraciones de la mujer: Pan Jinlian sufrirá la misma traición por parte de Ximen que ella misma perpetró a su marido.

En conclusión, el adulterio femenino, tanto en *Jin Ping Mei* como en las novelas europeas aquí propuestas –*Madame Bovary*, *Anna Karenina* y *La Regenta*–, se traduce en un desequilibrio del orden social, una transgresión del rol tradicional que debería ostentar la mujer. Por tanto, y aun estableciendo diferencias evidentes entre las distintas tradiciones literarias, el tratamiento de este fenómeno es similar tanto en la Europa del siglo XIX como en la China Ming.

Por todo ello, reafirmamos nuestra intención de incorporar a la visión europea del adulterio femenino la particular perspectiva de la novela china *Jin Ping Mei*, de manera que enriquezca todavía más nuestra apreciación sobre la figura de la adúltera en la literatura universal.

Referencias bibliográficas

Alas "Clarín", L. *La Regenta*. Madrid: El País, 2004.

Botton, F., R. Cornejo. "La familia en la sociedad tradicional". *Bajo un mismo techo: la familia tradicional en China y su crisis*. México: Colegio de México, 1993, pp. 13-97.

Carlitz, K. N. "Family, Society, and Tradition in Jin Ping Mei". *Modern China,* 1984, 10, 4, pp. 387–413.

Cheng, A. *Historia del pensamiento chino*. Barcelona: Bellaterra, 2003.

Ciplijauskaite, B. *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa, 1984.

Ding, N. *Obscene Things: Sexual Politics in Jin Ping Mei*. Durham: Duke University Press, 2002

Flaubert, G. *Madame Bovary*. Paris: Clé International, 1997.

Gu, M. D. "Brocade of Human Desires: The Poetics of Weaving in the *Jin Ping Mei* and Traditional Commentaries". *The Journal of Asian Studies*, 2004, 63, 2, pp. 333–356.

He, J. "Burning Incense at Night: A Reading of Wu Yueniang in Jin Ping Mei". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR),* 2007, 29, pp. 85-103.

Lanling, Xiaoxiaosheng. *Jin Ping Mei cihua: Meijie zhongjiao ben* 金瓶梅詞話 : 梅節重校本. Xianggang 香港: Meng mei kuan 夢梅館, 1993, 4 vol.

—, *Jin Ping Mei: en verso y en prosa. Volumen 1*. Trad. Alicia Relinque. Girona: Atalanta, 2011a.

—, *Jin Ping Mei: en verso y en prosa. Volumen 2*. Trad. Alicia Relinque. Girona: Atalanta, 2011b.

Mcmahon, K. "Eroticism in Late Ming, Early Qing Fiction: The Beauteous Realm and the Sexual Battlefield". *T'oung Pao*, 1987, 73, 4/5, pp. 217-264.

Naupert, C. *La tematología comparatista entre teoría y práctica: la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros, 2001.

Prado, C., D. Martínez, A. Relinque. *Narrativas chinas: ficciones y otras formas de no- literatura. De la dinastía Tang al siglo XXI*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2008.

Relinque, A. *Literatura china. La narrativa china*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2005.

Roy, D. T. "The Case for T'ang Hsien-Tsu's Authorship of the Jin Ping Mei". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR*), 1986, 8, 1/2, pp. 31-62.

Tanner, T. *Adultery in the novel: contract and transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

Tolstói, L. *Anna Karénina*. Trad. Víctor Gallego. Barcelona: Alba Editorial, 2013.

Xu, Y. "A New Candidate for Authorship of the Jin Ping Mei: Bai Yue 白悦(1499-1551)". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR),* 2011, 33, pp. 55-74.

Aproximación a la China de Blasco Ibáñez

Antonio García Montalbán
antonio.gmontalban@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se aborda la China de *La vuelta al mundo de un novelista*, obra de Blasco Ibáñez, híbrida y multidisciplinar como todas las del género de viajes. Mediante una lectura transversal pone de manifiesto el proceso dialéctico entre los elementos perceptivos de una China imaginada y la resultante de su periplo chino. Indaga en los aspectos socioculturales y estéticos que llaman la atención de Blasco y en sus silencios, así como en algunas de sus estrategias narrativas.

Palabras clave: Blasco Ibáñez, China, aspectos socioculturales, aspectos estéticos, estrategias narrativas.

Abstract

In this essay we approach the China of *La vuelta al mundo de un novelista* ("The travel of a novelist around the world"), a work by Blasco Ibáñez, hybrid and multidisciplinary like all of the travel genres. Through a transversal reading it reveals the dialectical process between the perceptive elements of an imagined China and the result of its Chinese journey. It investigates the sociocultural and aesthetic aspects that draw the attention of Blasco and his silences, as well as in some of his narrative strategies.

Keywords: Blasco Ibáñez, China, sociocultural, aesthetic aspects, narrative strategies.

Hasta el día de hoy, en el que el mundo globalizado pone al alcance de la mano cualquier lugar remoto del planeta, quienes se han interesado por China han constituido dos grupos. El de quienes han escrito sobre ella sin haber estado y el de los viajeros que han narrado de primera mano sus vivencias en aquellas tierras. Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867- Menton, 1928) fue de estos últimos.

Su relación con China discurre por dos sendas distintas. Una, la del éxito editorial de sus libros traducidos al chino.[1] Otra, la de la propia visión del escritor, plasmada en las páginas de *La vuelta al mundo de un novelista*,[2] texto que se presta a muy diversas lecturas que exceden, en todo caso, el marco de este trabajo. Vengo a abordar aquí algunas cuestiones significativas

1 *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* fue la primera obra literaria española que llegó a China. Sus traductores, Lin Shu y Chen Jialin, no sabían español y partieron de una versión inglesa. Se tradujo con el título de *Moxiazhuan*: "Biografía del Caballero Loco" y apareció en Shanghai en 1922. Después, Lu Xun introdujo otros dos escritores de la España moderna: Pío Baroja y Vicente Blasco Ibáñez. Para esta cuestión véase Rouchuan (2000: II, 977-989).

2 En adelante remito a su primera edición, indicando capítulo, volumen y página. Es oportuno hacer notar que a Blasco se le ha regateado un lugar de honor en el canon de la modernidad literaria y que la marginación alcanza también, claro está, a la obra que nos ocupa, de ahí que ella y su autor merezcan solo fugaces comentarios en algunos trabajos que abordan el género específico del relato de viajes. "Blasco encarnaba demasiadas antinomias para los noventayochistas, la revolución frente a la regeneración, por ejemplo, el Mediterráneo frente a la Castilla eterna, el Naturalismo frente al Modernismo, el populismo frente al sentimiento de élite y de minoría autodiferenciada, el materialismo y la sensualidad frente al misticismo, la pasión por la narración, frente al culto por el estilo" (Oleza, 2002: 12). "Vicente Blasco Ibáñez y Valera sobresalen por las crónicas periodísticas de los viajes agavilladas más tarde en forma de relatos. Así ocurre con el primero en París (*Impresiones de un emigrado*) 1890-1891 y *En el país del arte. (Tres meses en Italia)*, aunque no sea éste el caso de *La vuelta al mundo de un novelista*, una de las obras mejor valoradas del autor" (Alburquerque-García, 2011: 29).

que ponen de manifiesto su percepción de aquella sociedad, en plena transformación cuando corre el año 1923, así como algunas de sus estrategias narrativas.

El periplo de Blasco es fruto de una doble decisión existencial y literaria. Obedece al impulso de satisfacer la curiosidad de conocer mundo y al de escribir un libro que "encierre en sus páginas el rebullir de los pueblos-colmenas del Extremo Oriente; la soledad majestuosa de los océanos, guardadores de las fuerzas renovadoras del planeta; la melancolía histórica de las grandes civilizaciones, muertas o agonizantes".[3] En definitiva, y como ocurre con las obras del género viajes, Blasco pretende un texto híbrido y multidisciplinar.

Su primer contacto con el mundo chino se producirá al desembarcar en San Francisco. Durante mucho tiempo su China Town venía siendo algo más que un enclave étnico y cultural de China en Occidente, mostrándose en esencia como un espacio literario y un "lugar misterioso". La China real para muchos occidentales que no fueron más allá, o para los que constituía su primera toma de contacto con el Lejano Oriente.[4] Este microcosmos significará para Blasco su primer encuentro con la realidad inquietante y seductora, a un tiempo, que le espera al otro lado del Pacífico. Las notas de esa temprana experiencia ponen ya de manifiesto su actitud como viajero y sus intereses como escritor en tránsito. Básicamente, racionalización de los fenómenos de transformación social, relativismo cultural y atención a lo pintoresco, al detalle anecdótico.

La vieja China a la que llega nuestro autor hace poco más de una década que ha abolido el Imperio y establecido la República. Está viviendo un período convulso en lo político, al tiempo que experimenta un enorme impulso modernizador en las costumbres y en las estructuras económicas.[5] Circunstancias que son percibidas con una peculiar disposición afectiva por los adinerados turistas que viajan con Blasco:

> Algunas damas empiezan a mostrar cierto desaliento al ver que transcurren las horas nocturnas sin que nos ataquen los bandidos. Como viajan para adquirir 'experiencia en la vida', sienten no conocer las emociones de un secuestro armado. Vamos a pasar a través de una China en pleno desorden sin ningún incidente digno de ser contado, como el que viaja en un tren de lujo entre Nueva York y Boston.[6]

Por otro lado, es una China hipersensible y contradictoria con lo extranjero. Después de todo, la percepción de civilización y barbarie es siempre relativa y equívoca, tendiendo a llamar civilización a lo que conocemos y barbarie a lo desconocido. Blasco lo recoge no sin cierta ironía.

3 "En el jardín de Menton", I, 17.

4 "Lo más original en San Francisco para el viajero que no conoce Asia es visitar su famoso Barrio Chino. Antes del terremoto de 1906, que lo arruinó completamente, el *China Town* de San Francisco era un lugar misterioso sobre el que se fantaseaba mucho, haciéndolo escenario de dramas y novelas terroríficas. El terremoto dejó descubierto un segundo barrio subterráneo, de habitaciones superpuestas y corredores intrincados: un hormiguero para desorientar al policía más astuto. En realidad, el profundo laberinto servía para ocultar fumaderos de opio y casas de juego, las dos pasiones de los chinos á la antigua. Hoy, dicho barrio ha sido reconstruido, sin dejar en él nada misterioso. Guarda de su origen la arquitectura graciosa de sus fachadas y la riqueza asiática de sus tiendas. Algunos de sus bazares son tan abundantes y ricos como los de Pekín" ("El secreto de la esfinge azul", I, 102).

5 Blasco insistirá en ello: "La vida moderna ha cambiado la fisonomía de todos los pueblos, hasta del Imperio chino, que parecía eterno como una momia y hoy es una República" ("Las tres ciudades de Pekín", II, 33). "Esta puerta, fortificada al estilo chino, la hemos contemplado muchas veces en libros de viajes. [...], con violenta antítesis visual, se alzan sobre la muralla unos palos gigantescos que se aproximan a nosotros. Son dos poderosas antenas de comunicación inalámbrica, instaladas por los norteamericanos. ¡La telegrafía sin hilos junto a una puerta que cuenta más de mil años!..." ("La llegada a Pekín", II, 31). "En los pueblos rurales se conserva la trenza varonil. Sólo los chinos de las grandes ciudades y los que viven en el extranjero aprovecharon la caída del Imperio para cortarse este apéndice tradicional" (Ibíd., 28).

6 "En marcha hacia el Río Azul", II, 123 y s.

> Todos los de nuestro grupo almorzamos en un salón de la cubierta más alta, para evitarnos el roce con las familias que ocupan el comedor de primera clase. Son gentes bien educadas, pero el olor especial de los chinos resulta intolerable para muchos olfatos europeos. Ellos, por su parte, declaran que nosotros expelemos un hedor de carne cruda, digna de nuestra condición de bárbaros. Tal vez el hacernos comer aparte es también para que no veamos los manjares favoritos de estos pasajeros.[7]

1. Miradas

El primer conocimiento de China que solíamos tener los occidentales era a través de la literatura. Escribe Blasco: "Los que conocemos a Pekín desde hace muchísimos años por nuestras lecturas, [...]".[8] Se entiende así bien su emoción al escuchar en la gélida estación de Mukden: "¡Cambio de tren para Pekín!":

> Cuando echamos pie a tierra, los empleados lanzan a gritos un aviso en chino, en japonés y en inglés; un anuncio de mágica influencia para la imaginación; unas cuantas palabras de extraordinaria novedad, preñadas de ilusiones y esperanzas; algo que no puede oírse muchas veces en la brevedad de una vida humana [...][9]

Expresiones como: "algo remotísimo", "absurda lejanía", "ojitos oblicuos", "sonrisa astuta", "espectáculos grotescos y disparatados", ponen de manifiesto algunos de los rasgos que configuran la China imaginada, no solo por Blasco y el lector infantil que en su día fue, sino por la inmensa mayoría de los occidentales de su tiempo.

El fenómeno de la recepción de lo Oriental encierra cierta complejidad. Para Occidente, el siglo XVIII es el del "descubrimiento" de Oriente, o fuera mejor decir de dos "Orientes", porque, simplificando, bien puede hablarse de dos. Uno, árabe. El otro, chino. Ciertamente, la presencia de ambos en el horizonte cultural de Occidente es anterior,[10] pero, en la imaginación de los europeos significará ahora un impulso de trascendencia estética y política. La ilusión de ese mundo lejano lo convertirá en escenario de sus fantasías, y no sólo en una idealización, sino en una proyección de su imaginario social y político.[11] Por el contrario, a lo largo del siglo XIX la percepción de China que tienen los europeos va a sufrir un giro fundamental, en el que jugarán un especial papel dos sucesos notables, la insurrección Taiping (1851-1864) y la de los bóxers (1899-1901).[12] Se mantendrá la fascinación, fruto de la lejanía y el misterio por desconocimiento, pero la violencia suscitada dará lugar a un prototipo de chino malvado y a la novedosa idea del "peligro amarillo", que se acomodarán en la literatura popular occidental. *Les tribulations d'un chinois en Chine* (1879), de Verne, y más tarde la serie de historietas de Sax Rohmer recopiladas en *The Mystery of Dr. Fu Manchu* (1913), primera de las trece novelas protagonizadas

7 "Viaje a Macao", II, 180.
8 "Las tres ciudades de Pekín", II, 47.
9 "Camino de China", I, 345.
10 Lo "árabe" en la literatura occidental no se interrumpe y lo chino gozaba ya en el XVII de una inusitada aceptación entre las clases dirigentes de Europa. Poco conocidas resultan las peripecias vitales de Diego de Pantoja (1571-1618), que residió más de veinte años en China y participe en la que se conoce como "diplomacia de los relojes". Los dos primeros relojes que llegaron a Pekín fueron llevados como regalo para el emperador Wan Li (1563- 1620) por Diego de Pantoja y Mateo Ricci en 1601, llegados a Pekín vía fluvial para establecer una misión jesuita que se mantuvo activa durante 17 años. Notable también es el caso de Teodorico Pedrini, misionero italiano enviado a China por el papa Clemente XI, en respuesta a una petición del emperador Kangxi, de la dinastía Qing (Manchú para los occidentales). Pedrini sirvió a tres generaciones de emperadores y suyo es el primer tratado de música occidental escrito en chino. Es también autor de varias sonatas para violín que se conservan en la Biblioteca Nacional de Pekín.
11 Véase "Los dos Orientes y su discurso" en mi estudio *El paradigma arteaguiano de lo maravilloso* (2015: 359-370).
12 Blasco da cuenta también de este episodio de los bóxers ("La llegada a Pekín", II, 38 y s.) y el cine los retomará en *55 días en Pekín* (1963), obra producida por Samuel Bronston y dirigida por Nicholas Ray.

por el modelo de villano oriental por excelencia, son buen ejemplo de ello.[13] Aun así, la actitud de Blasco no es la del blanco altivo, ensoberbecido. "Yo siento por el pueblo chino el respeto que merece un glorioso antepasado", escribe.[14]

Existe una sustancial diferencia entre el turista y el viajero: la actitud. El turista, como afirma Bowles (2015: 16) en *El cielo protector*, "acepta sin reservas su propia civilización". El viajero, mientras, "compara" y cuestiona. El turista se complace en un "fragmento de realidad recodificada para su uso y disfrute". El viajero se ensimisma y pretende conocer el pueblo que visita.[15] Basta leer a Blasco para comprender que su mirada, más allá de los límites temporales de su condición de turista, quiere ser la del viajero; más aun, quiere ser la del viajero que escribe novelas.

Esa mirada, no obstante, y su actitud ante la diversidad de lo que contemplan sus ojos, no puede entenderse en su plenitud sin el magisterio y admiración que profesa al geógrafo Eliseo Reclus, por aquella capacidad de interpretar el mundo que "le permitió rebasar la simple descripción [...], para hacerla viviente, como una imagen del mundo, en una época en la cual muchos territorios eran aún desconocidos".[16]

Así, las anotaciones paisajísticas de Blasco incluyen tanto elementos físicos como económicos, culturales y, atributo de novelista, "psicológicos". Sus apuntes constituyen una suerte de geografía humana que da siempre sugerentes observaciones como "el puente es la obra suprema del artista chino, y cuanto más abunda en un paisaje, mayor esplendor le proporciona"[17] o "estos grupos de sepulturas se prolongan a veces hasta el horizonte, formando cementerios interminables",[18] u otras referidas a la publicidad,[19] al bullicio de las calles chinas,[20] o a la enorme población flotante que se arracima en vías fluviales y aguas costeras constituyendo una

13 "Imagínate una figura clásica de mandarín chino; un hombre de alta estatura; delgado, de miembros recios, felino en sus actitudes y movimientos, con un entrecejo como el de Shakespeare y un rostro de expresión verdaderamente satánica. De su cráneo afeitado pende la coleta tradicional de los hijos del celeste imperio. Sus ojos tienen el fulgor magnético de los ojos de la pantera. [...]...la personalidad más formidable dentro del mal, que hoy alienta sobre la Tierra. Políglota maravilloso, habla con igual facilidad todos los idiomas del mundo civilizado y no pocas lenguas del mundo bárbaro. Conoce las ciencias y las artes como el sabio más consumado o el artista más perfecto". Cito de Alemán Sainz (1975: 49).

14 "En marcha hacia el Río Azul", II, 129.

15 Cito de Santos López (2008: 271).

16 "Reclus nos ha demostrado, en sus miles de páginas, la riqueza de la tierra, de sus sociedades múltiples: 'bárbaras' o 'civilizadas', como los califica, han desarrollado múltiples formas de abordar las relaciones entre el hombre y su medio, [...] a ser sensibles a la diversidad: a tener *el sentido del otro*". (Hiernaux-Nicolas 1999: 14 y s.). Entre ambos se forjará una amistad que llevará al valenciano a alentar, traducir y prologar, para la editorial Prometeo, los seis volúmenes de la *Novísima Geografía Universal* (1906) de los hermanos Onésimo y Eliseo Reclus. "Hace ya tres años me dirigí al ilustre y venerable Eliseo, que me honraba llamándome su amigo, con el proyecto de una Geografía novísima que abarcara hasta las más recientes modificaciones de los pueblos de la Tierra...". Véase "Prólogo a la *Novísima Geografía Universal*" en Blasco (2014: 290).

17 "La Gran Muralla", II, 110.

18 "La llegada a Pekín", II, 29.

19 Blasco señala cómo los códigos publicitarios se adaptan a los gustos de las nuevas clases urbanas. "Al recorrer las calles de Mukden nos fijamos en la enorme cantidad de anuncios industriales colocados en paredes y vallas por los almacenes de los Estados Unidos y de Europa establecidos aquí. Ostentan figuras de colores, vestidas a la moda occidental, pero los rostros de dichos monigotes, pretenciosamente elegantes, aunque guardan los rasgos principales de la raza blanca, tienen los ojos oblicuos, poco abiertos, y una sonrisa achinada, para que el público amarillo les reconozca una belleza verdadera" ("En Mukden", II, 13).

20 Las calles no son solo espacios físicos públicos, son modelos sociales de relaciones humanas, son modelos de representación y comunicación, de organización y percepción social. Una proyección de la organización social, política y económica imperante. Su morfología es, pues, diversa, pero la calle que interesa a Blasco no es tanto física como humana, y algunos elementos le resultan extraordinarios. Unos son manifestación de modelos de relaciones tradicionales. Otros, consecuencia de los cambios que experimenta la sociedad china. El más llamativo de estos elementos singulares es el enorme gentío que llena las calles. Las razones, apunta Blasco, son básicamente tres: la etiqueta, la costumbre de los trabajos a domicilio y el modelo de producción. Véase "Singularidades de la vida china", II, p. 45 y s.

sociedad paralela.[21] Y otros, si se quiere más anecdóticos, como los referidos a la producción de huevos o al abono humano, del que observa que siendo "el más apreciado de todos, el acto de producirlo no representa algo vergonzoso e inmundo, como en nuestros países, desarrollándose públicamente con la mayor tranquilidad". [22]

2. Construir la otredad

La experiencia del otro, la aspiración a comprenderlo, tiene sus propias estrategias, interpelar al pensamiento tradicional es una de ellas. Éste remite a un conjunto de creencias establecidas de una comunidad. Aunque de límites difusos, se concreta en hábitos, tradiciones y costumbres que acaban configurando una suerte de estructura histórico-cultural y, en última instancia, una identidad colectiva. Esa identidad colectiva es la que Blasco persigue con asombro e intenta recoger en sus apuntes con observaciones de orden moral, sociológico o estético.

Difícilmente podría entenderse el universo moral chino sin la contribución de figuras tan disímiles como Lao-Tsé y Confucio. Blasco ofrece una síntesis de la naturaleza y carácter de sus enseñanzas. Son frases cortas, fácilmente inteligibles por sus lectores, como "Laotsé fue un gran filósofo, Confucio un gran legislador". Reflexiones como que uno se ocupa más del hombre y el otro de la humanidad: "La filosofía moralista de Lao-Tsé resulta estéril para la felicidad común";[23] o referido a Confucio: "La virtud no consiste únicamente en abstenerse de acciones condenables. Hay que ser útil además a los otros seres, contribuyendo activamente a la felicidad de todos". Un contexto, en todo caso, propicio para que nuestro autor ponga de manifiesto su talante laico y republicano.

> La República, que se muestra ajena a todas las religiones del país, ha acrecentado aún más la fama de Confucio, tributándole un culto nacional. En ningún pueblo se vio jamás rendir tales honores a un moralista, conservándole su condición simple de hombre, sin pretender convertirlo en hijo de Dios.[24]

En todas las culturas, el tratamiento de la muerte es uno de los aspectos más significativos del pensamiento tradicional. "La cosa más importante en la vida es tener un buen funeral", dice un proverbio chino. [25] Y Blasco se extiende en esta cuestión más que en otras, llamando la atención sobre la ambición general por tener un "entierro magnífico", anotando cuanto de ello se deriva como espectáculo y su dimensión económica, incluso espacial y paisajística, como más arriba se dijo.[26] En este sentido, Blasco corrobora las observaciones que hiciera González de Mendoza en su *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China* (1585), que vino a inaugurar la sinología moderna.

También da cuenta de la arraigada creencia en la pervivencia de los antepasados y en su capacidad de intervenir en los asuntos de los vivos, bendiciendo o castigando. Tanto es así que incluso el taoísmo, ideología muy diferente de la antigua cultura, advierte: "Si se gobierna el mundo con Tao, los manes de los difuntos no actuarán sus poderes (haciendo daño o castigando, *pu shen*)".[27]

21 "La cantidad de chinos que viven sobre el agua, en mares y ríos, asciende a millones. Como todos ellos llevan a sus familias, las generaciones nacidas sobre el agua se suceden sin interrupción, y hay todo un mundo que puede llamarse anfibio, refractario a la vida terrestre, el cual encuentra agradable la existencia sobre estos buques de forma milenaria" ("En el Mar Amarillo", II, 151).
22 "Templos y filósofos", II, 71.
23 Blasco da las dos grafías: Lao-Tsé y Laotsé.
24 "Templos y filósofos", II, 62.
25 Sierra (2000: 192).
26 Sobre esta cuestión véase "La Gran Muralla", II, 107 y ss.
27 Elorduy (1977: 624).

> El japonés venera a sus antepasados porque se han convertido en dioses, y él a su vez será dios cuando sus descendientes le rindan igual culto. El chino los respeta porque les tiene miedo. Venera las tumbas de unos abuelos remotísimos cuyo nombre ignora; se arruina y vende hasta los objetos de primera necesidad para costear funerales ostentosos en honor de los que fallecen dentro de su casa. Como teme a los muertos, procura mantenerlos tranquilos y contentos, para que no vengan a atormentarle durante la noche, ni siembren de fracasos y desgracias el camino de su vida. Alguien ha definido a este país diciendo que es una aglomeración de quinientos millones de vivos, aterrados por la presencia de miles de millones de muertos.[28]

Uno de los elementos más significativos de la cultura china es su sentido de la eternidad. Sin duda hay frases que valen lo que todo un tratado, y es así porque son como un destello de lucidez que explica la naturaleza profunda de aquello que tenemos delante; Blasco nos da una de ellas cuando escribe: "Lo eterno es la China, su historia y sus costumbres".

> En este país extremadamente viejo, decano de todas las naciones actuales, no abundan los monumentos que puedan llamarse antiguos. Templos y palacios sólo alcanzan una vida de contados siglos. Lo eterno es la China, su historia y sus costumbres. El alma del país perdura inmutable a través de miles de años. La exterioridad de las cosas resulta transitoria y ha sufrido muchas renovaciones.[29]

Quien lea el ensayo de Simon Leys "La actitud China hacia el pasado" [30] recordará de inmediato la reflexión de Blasco, quien muy probablemente debió tomarla de alguna fuente que, como en otras ocasiones, omite. Leys, no obstante, parece desentrañar la cuestión al señalar el poema en prosa de Victor Segalen, "Aux dix mille années" (1912), en el que está presente la paradoja de la actitud china hacia su pasado.

> Vous! Fils de Han, dont la sagesse atteint dix mille années et dix milliers d'années, gardez-vous de cette méprise. | Rien d'immobile n'échappe aux dents affamées des âges. La durée n'est point le sort du solide. L'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels.[31]

En otras ocasiones y como sin importancia, Blasco desliza pensamientos sugestivos que por alguna razón luego no desarrolla. Es lo que ocurre con apuntes como "los chinos no aman la enormidad en sus monumentos",[32] o como cuando, a propósito de las líneas rectas y curvas en edificios, muebles y objetos, diga ver en ello "una contradicción artística de este pueblo".[33] No deja de ser sorprendente que Blasco, de solvente juicio estético cuando va referido a la

28 "La llegada a Pekín", II, 30. "Son tantos los sepulcros en algunos campos, que sus poseedores, necesitados de hacerlos producir, aprovechan los espacios libres entre los montículos y van trazando con el arado surcos tortuosos. Así obtienen hileras de espigas nutridas con el zumo de unos ascendientes a los que nunca conocieron, pero que les inspiran un respeto supersticioso" (Ibíd., II, 29 y s.). "Una tercera parte de la China es un cementerio. ¡Pero qué cementerio! Cuando vi por primera vez el campo chino, me tocó el corazón", escribe Henri Michaux (1977: 154 y s.) tras viajar a Oriente en 1931.

29 "La Gran Muralla", II, 102.

30 Leys (2016: 307-332).

31 "Ninguna cosa inmóvil escapa a los dientes hambrientos de las edades. La permanencia no es nunca el destino de lo sólido. Lo inmutable no habita en vuestros muros, sino en vosotros, hombres lentos, hombres continuos" (Segalen 1974: 48-50).

32 "Templos y filósofos", II, 67.

33 "Ama las líneas simples en su arquitectura; algunos de sus edificios célebres parecen diseños geométricos, y en cambio muestra horror por la línea recta cuando fabrica muebles y objetos de lujo. Talla la madera y los metales con ondulaciones reptilescas. Los contornos de sillas y mesas parecen estar formados con una interminable curva vermicular. El eterno modelo es un dragón, con sus enroscamientos escamosos" ("Singularidades de la vida china", II, 47).

cultura occidental, como ilustran las digresiones de sus novelas, se retraiga y quede como en suspenso ante la realidad cultural China. Como si no quisiera ir más allá de un cómodo relativismo cultural que resuelve, a veces, con un resignado "buscan su belleza en la armonía de las proporciones, con arreglo a la educación de sus ojos", y no ambicionara comprender cuanto de extraordinario hay tras esas apenas apuntadas observaciones. Cuesta creer que a Blasco se le escape que la belleza como armonía de las proporciones es un concepto occidental y que en Oriente esa armonía se sustancia en la yuxtaposición de los diferentes elementos, en el juego sutil de sus contrastes y modulaciones.

Del mismo modo, no deja de llamar la atención que Blasco tome por contradicción el modo en que arquitectura y artes mobiliarias chinas articulan un mundo de líneas simples y "ondulaciones reptilescas". Ciertamente el pensamiento estético chino está muy lejos del occidental, pero aun así, como es bien sabido, es posible dar con principios universales compartidos. Blasco observa que la naturaleza suprema de la línea curva se corporiza en el dragón, "el eterno modelo", pero no se adentra en la cuestión y es una lástima, porque más allá de "sus enroscamientos escamosos" y del estilo de representación, que depende de una determinada cultura y de la dialéctica de las propiedades físicas de los materiales, la forma es un concepto perceptual que puede leerse simbólicamente y tiene, por tanto, su propia semántica. Balzac (1855: 314) vino a expresarlo de forma espléndida: "La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie".[34] Blasco indicará que los dragones imperiales, junto con la tortuga y el ave fénix, constituyen el grupo principal del simbolismo chino, pero nada dice de su significación. Sí aventura, por otro lado, la "predisposición a la línea tortuosa" en puentes y avenidas funerarias; en el primer caso tiene que ver con el placer estético, en el segundo, "con un fin religioso, para desorientar y fatigar a los malos espíritus".[35]

3. Percepciones

Son muy diversos los aspectos y elementos de singularidad de la sociedad china de los que, con desigual extensión, da cuenta nuestro autor. Unos, fruto de sus propias experiencias como viajero y otros, sin duda, tomados de fuentes que no explica. En todo caso, cualquiera de las singularidades recogidas sería merecedora de un estudio más amplio que el que el aquí puede ofrecerse. Me limitaré por tanto a señalar algunas que, a mi juicio, son representativas de su modo de percibir aquel universo y orientación de sus intereses, donde son reveladores, incluso, los "espacios en blanco", los insólitos vacíos.[36]

La percepción de Blasco es contemplativa y autoconsciente, éticamente superior (en cuanto crítica) a la del turista distraído y disperso en la multitud de objetos que llaman su atención, dialéctica y básicamente visual. En él, la condición de novelista no parece suspenderse nunca. Sus percepciones reflejan su personal espíritu ético y estético. Hasta este periplo que

34 "La Forma es, en sus figuras, lo que es para nosotros: un medio para comunicar ideas, sensaciones, una vasta poesía".

35 "Los arquitectos paisajistas de la China se complacen en hacer dar a un mismo arroyo numerosas revueltas, de modo que se coloque incesantemente ante el paso del visitante, sólo por el placer de ir lanzando nuevos puentes sobre su curso. El puente es la obra suprema del artista chino, y cuanto más abunda en un paisaje, mayor esplendor le proporciona. Esta predisposición a la línea tortuosa la siguen también al trazar las avenidas funerarias. Únicamente son rectas en cortos espacios, torciéndose inmediatamente para tomar una nueva dirección y volver más allá a la línea primitiva. Según parece, en estos bosques sepulcrales los constructores emplearon la línea quebrada con un fin religioso, para desorientar y fatigar a los malos espíritus. Como éstos sólo vuelan en línea recta, llegarían fácilmente hasta el monumento fúnebre levantado en su último término si las avenidas fuesen tiradas a cordel. Gracias a tales tortuosidades, queda defendido el sepulcro por masas de arboleda que lo ocultan a los demonios alados" ("La Gran Muralla", II, 119 y s.).

36 En lo fundamental, la percepción se mueve entre la filosofía y la psicología. Ha sido vista como un proceso integrador de la información sensorial, fundamentalmente inconsciente. Pero también como un proceso cognitivo. "Percibir –escribe Bayo Margalef (1987: 28)– es una construcción del sujeto que deriva de la relación establecida entre el presente y el pasado; que depende de la habilidad y experiencia del perceptor para manejar esta relación".

nos ocupa, China había sido solo materia de imaginación. Ahora, en cambio, sus singularidades son vistas como materia de creación literaria. Ponen de manifiesto un Blasco extrañado, que se proyecta en sus propias imágenes de ese mundo. Estos elementos extraordinarios surgen, pues, no solo de la realidad china, sino del revelador encuentro dialéctico entre aquella y el imaginario creativo del valenciano.[37] Son en no poca medida fruto de un ejercicio reflexivo de contenido vital y estético, orientado a convertir en inteligible lo percibido, a elaborar un hilo argumental con lo vivido, del que surgirán pensamientos y proyectos futuros.

3.1. Extraños silencios de Blasco

La primera de esas singularidades, si se me permite el juego especular, la constituye el propio Blasco y el modo en que se acerca a la tradición artística china. Coinciden los sinólogos en señalar que poesía, caligrafía, pintura y música (la de *qin* o cítara de siete cuerdas) son las cuatro artes principales de la cultura China, pero, sorprendentemente, es muy poco lo que nos ofrece de su experiencia.

Las referencias a la literatura china son escasas. Nada dice de su poesía, a excepción de una indirecta y obvia referencia a su antigüedad. Aunque se extiende algo más sobre la novela, sus géneros y temática principal, destacando un título: *Historia de las riberas de un río*, de Chinai Ngan, "el Walter Scott chino", como califica a su autor.[38] Una pujante literatura de aventuras a la que volverá a referirse cuando viva una inquietante experiencia personal, en la que aflorará su inveterado wagnerismo. "Me acordé de muchas novelas chinas escritas hace miles de años que tienen por tema hazañas de piratas y bandidos. Siempre en estas bandas de aventureros hay una mujer extraordinaria, una walkyria de ojos oblicuos y cuerpo arrogante, capitana que se hace obedecer puñal en mano por los más terribles desalmados".[39]

De igual modo, considerando la importancia y significación de la caligrafía china, resulta desconcertante la nula atención que Blasco le presta.[40] Y también lo es su silencio respecto a la pintura. Después de todo, Blasco ofrece abundantes ejemplos de pasión por lo pictórico, desde la temática a la exploración emocional mediante elementos sinestésicos de carácter cromático, poniendo, en definitiva, la pintura al servicio de su rica paleta de recursos narrativos. Rafael Altamira (1921: 120) escribirá de él: "Blasco Ibáñez –ha dicho Sorolla– es el novelista que más se parece a un pintor". Por eso sorprende más ese silencio ante una de las expresiones más elevadas de la cultura china.[41] Tampoco es muy diferente su actitud respecto a la música china. Ocupando lo sonoro un lugar de privilegio en su obra, llama la atención que, a diferencia de otras, como la javanesa, de la que ofrece algunas de las descripciones más sugestivas,[42] no dé más que unas pocas notas circunstanciales; como esta donde, a propósito de la antigua religión de los chinos y de algunos ritos a los que asistía el emperador, se limitará a escribir:

> Iba acompañada la ceremonia por músicas litúrgicas. En un pabellón de este mismo parque se guardan muchos instrumentos empleados en dicha fiesta. Son grandes tambores,

37 Podría hablarse de la distinción benjaminiana de experiencia preconceptual y experiencia conceptualizada.
38 Véase "Hong-Kong y Cantón", II, 171 y s. La grafía de Blasco difiere de otras que dan Shi Nai'an, Chi-Nai Ngan o más antigua Chi-naï-ngan. De la novela da cuenta Antoine Bazin ([1850] 2011: 261 y ss.), *Chouï-hou-tchouen* ("Histoire des rives du fleuve"), y ofrece un extracto (Véase p. 126 y ss.). Existe una versión electrónica en < https://www.chineancienne.fr/19e-s/bazin-le-siècle-des-youên/ >, así como una edición bilingüe chino – español, *A la orilla del agua* (Beijing, 2011).
39 "En marcha hacia el Río Azul", II, 122 y s.
40 En la mitología china, el "robo" de la escritura por parte de Tsang Chieh en los tiempos del Emperador Amarillo, Huang Ti (2898-2679 a.C.), tiene un carácter similar al que en nuestra cultura representa el "robo" del fuego por parte de Prometeo. Constituye "un conjunto de complicadas significaciones en el que entran desde la magia y la religión hasta los más elaborados e efectos estéticos [...] abarca la cultura china íntegra", señala Estela Ocampo (1989: 13).
41 En la teoría del arte china poesía y pintura constituyen una unidad. "Cuando aprecio un poema de Wang Wei encuentro en él una pintura; cuando contemplo una pintura de Wang Wei encuentro en ella un poema", escribe Su Shih (Su Dongpo) en el período Song. Cito de Ocampo, op. cit., p. 80.
42 Véase "Bajo la lluvia ecuatorial", II, 265 y ss., también 273 y s.

> címbalos y *gongs*. También hay arpas enormes que tienen por base cisnes y perros azules con melena de león. [43]

Y en un orden muy distinto, reseñará los "enormes estrépitos" y el colorido sonoro de las bandas chinescas en las fiestas que organizan los chinos ricos de Hong-Kong y Shanghai.[44] Un pobre balance solo compensable por la curiosa noticia que da de las armonías aéreas que surgen de "una orquesta vagorosa" de palomas. [45]

3.2. Abismos sensitivos

Gastronomía y farmacopea constituyen uno de los aspectos que más llaman la atención de Blasco. La primera, claro está, es más que una cuestión nutricional, porque más allá de satisfacer la estricta necesidad de alimento es una expresión cultural que añade otros valores intelectuales y simbólicos. "Gracias a la cocina del país volvemos a encontrar la China de costumbres extrañas y originalidades desconcertantes que tanto nos asombró de niños en los libros". La gastronomía es, en efecto, una constante interpelación a los sentidos, pero también un elemento estructural e inalienable de la identidad cultural, tal vez por ello el gusto es el más conservador de los sentidos. Solo desde el cosmopolitismo militante que le caracteriza podrá decir Blasco: "He procurado evitar el conocimiento directo de estas singularidades gastronómicas; pero no me espantan ni me escandalizan". Y es que si normalmente no resulta fácil ampliar nuestro horizonte gustativo, más difícil es hacerlo con aquellos elementos o productos comestibles ajenos a nuestra tradición cultural. En este sentido, Blasco pone el acento en la inverosímil variedad de picadillos, "la gran especialidad gastronómica nacional", y reflejo sin duda del abismo cultural que percibe entre Oriente y Occidente.[46]

Pero si las artes culinarias resultan chocantes para su sensibilidad, la farmacopea china supera cualquiera de sus horizontes sensitivos y la asocia con las supersticiones del país.[47] Aun

43 "Templos y filósofos", II, 68.

44 Véase "Hong-Kong y Cantón", II, 164.

45 "Vemos de lejos las arboledas del Parque de Caza. Ahora están despobladas. En tiempos del Imperio volaban sobre sus frondas millares de palomos amaestrados, á los que habían puesto una flautita debajo de cada ala. Eran animales eólicos que al volar iban dejando una estela de dulces sonidos, y como las pequeñas flautas tenían diversos tonos, estos músicos alados poblaban el espacio con las caprichosas armonías de una orquesta vagorosa" ("El Palacio de Verano", II, 99).

46 "La gran especialidad gastronómica nacional es la de los picadillos que se sirven al principio de todo banquete. Hay unas cuarenta clases de picadillos, entrando en tales platos los componentes más inverosímiles: gusanos de tierra, cucarachas enormes, de un negro brillantísimo, que he visto vender en las calles, huevos empollados con sus pequeños fetos, capullos de seda hervidos conservando sus larvas... Salsas y trituraciones modifican el aspecto y el gusto de estos picadillos. En idéntica forma son presentados los famosos nidos de golondrinas, filamentos gelatinosos, iguales por su aspecto a los fideos, y la aleta dorsal del tiburón, de la que se utiliza solamente las fibras de su base" ("Singularidades de la vida china", II, 53).

47 "Las supersticiones de la farmacopea nacional influyen en la confección de las bebidas. En algunas ciudades del Sur hay restoranes famosos por sus bodegas, repletas de venerables tinajas que únicamente son abiertas para los conocedores ricos, capaces de pagar dignamente su contenido. Estas vasijas preciosas guardan "vino de mono», 'vino de culebra', 'vino de pollo', llamados así porque hace años se hallan dichos animales en maceración dentro de la tinaja, comunicando al líquido sus cualidades especiales. Según parece, el vino de mono es un excelente afrodisiaco; el de pollo evita las enfermedades del pecho y el de reptiles da valor y ligereza. Algunos europeos que por engaño probaron el picadillo de gusanos de seda me afirman que tiene un sabor parecido al de las castañas hervidas" (Ibíd., II, 54 y s.) Y a propósito de las farmacias del Barrio Chino de San Francisco escribe: "Se dan a conocer por unas celosías de madera tallada y dorada que adornan en forma de arco el fondo de la tienda, muestras perfectas del arte chino, en cuyos ramajes se enroscan dragones quiméricos y crecen flores misteriosas. En sus escaparates hay culebras secas. Según parece, este reptil, rallado y pulverizado, entra en muchas de las combinaciones de la farmacopea china. Mientras conversan los tertulianos, fumando sus pipas largas y de pequeñísimo hogar, los mancebos de la botica abren y cierran varias cuchillas fijas en caballetes de madera, cortando incesantemente una especie de achicorias verdes y blancas. Deben ser de gran consumo, pues en todas las farmacias al llegar la noche los dependientes se entregan a dicho trabajo, para tener pronto el remedio al día siguiente. Estos vegetales cuestan caros, por ser traídos de la misma China. Únicamente allá pueden encontrarse sobre los montículos de tierra de las tumbas, y como crecen junto a los féretros con el zumo de los antepasados, poseen un poder milagroso para curar la tisis" ("El secreto de la esfinge azul", I, 104 y s.).

así, escribirá con respeto: "Me limito a enterarme de estas curiosidades farmacéuticas, pero no oso reírme de ellas". [48]

3.3. Poética de la deformidad

Muchos son los viajeros que han dado cuenta de la extraordinaria costumbre de deformar los pies de las mujeres y Blasco no será diferente, enriqueciendo sus observaciones personales con otras informaciones que resultan no menos curiosas. Señala la antigüedad relativa de esta costumbre, y se asombra de cómo las clases populares hicieron suya esa práctica:

> Lo más censurable fue que las mujeres del pueblo, por imitar a las de arriba, comprimieron igualmente los pies de sus hijas, y millones de hembras han tenido que ganarse la subsistencia trabajando, a pesar de faltarles un sólido apoyo por culpa de sus extremidades deformadas.[49]

Y también pone el acento en el modelo, a sus ojos, opresivo de las relaciones familiares. "No es la deformación de sus pies lo que las hace sedentarias, sino la dureza del régimen familiar".[50] Cuestión sobre la que insistirá: "A pesar de la dificultad que sufren en sus movimientos, siempre están las chinas dispuestas a pasear, y lo que lamentan es que sus esposos y padres no las concedan mayor libertad".[51]

Interesante es la referencia que da cuenta de cómo los movimientos de estas mujeres fueron motivo de exaltación poética, comparándolos "con los balanceos de la flor, con el sauce llorón, etc.".[52] Y la observación de orden psicológico que, extraída de su experiencia personal o de comentarios de terceros, aventura: "reían con cierta vanidad al notar nuestra sorpresa y la atención con que mirábamos sus extremidades. Exageraban sus movimientos para que no sintiésemos duda alguna sobre su agilidad. Hacían toda clase de remilgos y monadas, como niñas traviesas".[53] Otros apuntes, en cambio, son de carácter erótico: "Según dicen algunos que por sus observaciones íntimas pueden estar bien enterados, esta estúpida amputación pedestre anquilosa la pantorrilla femenil, haciéndola de una delgadez esquelética, pero en cambio engruesa el muslo y sus vecindades superiores".[54]

3.4. El árbol encadenado

Esta curiosa historia no solo es una de las más notables que proporciona el *tour* blasquiano, sino que viene a informarnos de alguna de sus estrategias como narrador. Blasco aborda la cuestión en tiempo presente, dando a entender que ha estado junto a este singular árbol, pero, si consideramos otras referencias, no parece aventurado pensar que se trata de un artificio literario, y que no estuvo allí o que difícilmente pudo haberlo visto. Sus notas responderían así a un legítimo interés por enriquecer el relato, pero habrían sido tomadas de alguna fuente que omite.

48 Ibíd., I, 105.
49 "Singularidades de la vida china", II, 50.
50 Ibíd., II, 51.
51 Ibíd.
52 "Las mujeres que sufrieron tal mutilación marchan con una dificultad que causa cierta angustia al observador la primera vez que las ve. Avanzan con igual movimiento que una persona montada en zancos; parece que sus rodillas no pueden doblarse; se balancean con un contoneo grotesco, semejante al del pato. Y sin embargo, los poetas chinos han cantado en el curso de los siglos este andar torpe, comparándolo con los balanceos de la flor, con el sauce llorón, etc." (Ibíd.). El ya mencionado poeta y estadista Su Shi, de la época Song, escribe en un poema: "Ungida con perfumes, ella da pasos de loto; | Aunque a menudo está triste, camina con ligereza. | Baila como el viento, sin dejar traza alguna. | Otra, furtiva pero feliz, ensaya el estilo de palacio, | Pero, ¡siente tal angustia al tratar de caminar!" Cito de King Fairbank (1996: 215).
53 "Singularidades de la vida china", II, 52.
54 Ibíd., II, 51.

> En el centro del Mar de Enmedio (sic) o de los Lotos, sobre una colina artificial con bosques y palacios, está el famoso árbol encadenado. Cuando los emperadores manchures, hace dos siglos y medio, destronaron a la dinastía de los Ming, apoderándose de Pekín, el último de los Ming no quiso sobrevivir a tal vergüenza y se ahorcó de una rama de dicho árbol. A los nuevos emperadores les convenía mantener intacto el prestigio de su investidura, la inviolabilidad religiosa de sus personas, y ordenaron el procesamiento del árbol por haber prestado sus ramas para esta acción sacrílega, condenándolo a prisión perpetua como reo de lesa majestad.[55] El árbol hace muchos años que está seco, pero aún se mantiene erguido, negro y leñoso, en medio de una vegetación que goza de plena libertad, teniendo enroscadas a su tronco y sus brazos numerosas cadenas manchadas de herrumbre.[56]

El caso del árbol encadenado no ha tenido gran difusión, pero de los escritos de algunos viajeros, como el magistrado Henry Dumolard, Eudore de Colomban (seudónimo del misionero Régis Gervais) y el polifacético arqueólogo y escritor Victor Segalen, más arriba mencionado, pueden deducirse detalles reveladores. Segalen, aunque escribe antes del viaje de Blasco *Le fils du Ciel*, una obra de creación literaria sobre el conocimiento imposible, no pudo haber influido en Blasco porque la obra permaneció sin editar hasta 1975. Distinto es el caso de Dumolard y Colomban. En 1901, Henry Dumolard, en un artículo que publica por entregas en la *Revue Bleu. Revue politique et littéraire* daba cuenta de este lugar que supuestamente visita en 1900: "On passe au pied de la *Montagne de charbon*, et tout au haut le Père me montre l'arbre enchaîné".[57] Pero, en 1923, Eudore de Colomban, que ha ganado un concurso para ofrecer un compendio de la *Historia de Macao* a los estudiantes de la colonia, anota una observación sorprendente:

> [...] mais sans fondement affirme que l'arbre auquel se pendit Tchong-Tsing est aujourd'hui encore enchaîné, pour le punit d'avoir coopéré à la mort de l'Empereur. En 1900, pendant l'exode de la Cour, aucun de ceux qui eurent la faculté de visiter le palais, ne trouve de vestige d'arbre enchaîné.[58]

Así pues, de ser cierta la observación de Colomban, Dumolard pudo tal vez haber visto el árbol, pero difícilmente Blasco, que recordemos visita China en 1923.

3.5. Materiales literarios

"Las cosas no son simples y uniformes como se las imaginan los espíritus dados a la generalización –escribe Blasco–. En nuestra vida todo resulta complejo, y las más de las veces contradictorio o inexplicable para nuestros sentidos". Prudentes premisas con las que el valenciano irá ofreciendo una serie de vivos cuadros por los que transitan personajes curiosos, exóticos y novelescos. Blasco no puede hurtarse a su condición de escritor, de modo que las experiencias de primera mano y los materiales literarios constituirán, así, una suerte de contrapunto.

55 Blasco, que estudió Derecho por imposición paterna, alude a un conocido concepto de la jurisprudencia latina, la *Lex Apuleja majestatis*, que declara reo de lesa majestad "al que embarazase a un tribuno en el acto de rogar alguna ley", y que sería con el tiempo ampliada a otro diversos supuestos.
56 "La Ciudad Prohibida", II, 75 y s.
57 "Il faut délicieusement frais. On passe au pied de la *Montagne de charbon*, et tout au haut le Père me montre l'arbre enchaîné. Un empereur, affolé de voir sa capitale envahie, s'y est pendu, et depuis ce temps-là le malheureux arbre subit le châtiment de son involontaire complicité. Extraordinaire tout de même, le coupe d'œil de ce envoi défilant dans un tel lieu où, il y a un mois encore, seuls de rares initiés pouvaient pénétrer" (Dumolard, 1901: 112).
58 Cito de la versión francesa de Colomban (1928: 164 y n. 1). En todo caso, en la documentada obra de Pauthier y Bazin, *Chine moderne ou description historique, géographique et littéraire de ce vaste empire, d'après des documents chinois* (1853), que refiere con detalle el suicidio del emperador, su primer ministro, esposas y eunucos, no se da noticia del árbol encadenado.

Cuando sus anotaciones responden a experiencias personales son, sin duda, enormemente sugestivas, por cuanto informan y por su vivo y colorista discurso. Es en estos momentos cuando asoma el cronista de prensa que, de un modo u otro, siempre fue. La galería de personajes es extensa y sus descripciones están hechas con ágil trazo y dinamismo cinematográfico, primeros planos, *travellings*... En ellas quedan de manifiesto las pulsiones literarias e ideológicas de nuestro autor, cosmopolita y hedonista, pero también crítico con las condiciones sociales.

Si con asombro "descubre" Shanghai y su vida multicolor, bulliciosa "más allá de las fantasías del *Satiricón*", su sensibilidad social le lleva a explorar ese otro Shanghai de las clases populares que se hacinan en su "barrio chino", del que realizará un profundo retrato. Bien es verdad que, en ocasiones, parece no querer escapar de esa China de tópicos (ojos oblicuos, misterios, populosas ciudades, piratas de novela,...), que nutrió en su momento la literatura occidental de aventuras. Pero en otras, sin abandonar el exotismo pintoresco motor del relato, sus descripciones, adquieren el atractivo de la alteridad, parecen dar con un destello de autenticidad, con algo más profundo que la mera imagen causa de nuestra fascinación. Es el caso de encuentros sorprendentes como el que tiene con una amazona singular, una "Diana amarilla" –dirá Blasco–, una suerte de ensoñación que constituye un personaje rico en inexploradas posibilidades literarias, o el que tiene con dos ancianos ciegos, chinos musulmanes que habitan en la Gran Muralla.

> [...] aquí duermen; aquí comen cuando tienen de qué. ¿Para qué canturrean todos los días, si sólo de tarde en tarde se presentan viajeros? [...] ¿Quién puede darles limosnas en este desierto? [...] ¿Qué es lo que ven en su eterna noche, arrodillados junto a esta puerta que da entrada a una de las soledades del mundo más extensas y misteriosas? [...] [59]

Donde se concluyen algunas cosas

Casi cien años han pasado entre la China que viera Blasco y la de hoy. En ese lapso de tiempo han ocurrido sucesos y transformaciones que nadie podía haber imaginado. Si la guerra con Japón era más que previsible, las transformaciones de la paz no. Blasco tiene aciertos premonitorios, como cuando afirma del Océano Pacífico que es la "gran plaza de la humanidad futura que aún ignora la mayor parte de Europa". Y cuando con fatalismo añade: "Para que el mundo de los blancos se entere de la existencia o importancia del Pacífico, será necesaria una gran guerra". Pero otras cuestiones también se le escapan. Así, creyó, como otros viajeros, que en esa convulsa China los cambios que acontecerían iban a pasar por Occidente. Henri Michaux, que poco después pasó por una experiencia viajera similar, sí se hizo algunas preguntas: "¿No había visto nada, de verdad? ¿Por qué? ¿Ignorancia tal vez? ¿Ceguera de quien se beneficia de las ventajas [...] de una situación momentáneamente privilegiada?" Pasar por Occidente significaba hacer suyas "sus ciencias, sus métodos, sus ideologías, sus organizaciones sociales".

Dejando a un lado la segunda guerra chino-japonesa, el suceso más importante y trascendental que marcará las décadas futuras será el triunfo del comunismo, pero difícilmente podía haberse previsto. Blasco no parecía comprender el alcance del movimiento revolucionario que estaba teniendo lugar en Rusia y términos como bolchevique, comunista, izquierdista no se encuentran en *La vuelta al mundo de un novelista*. La única referencia a aquellos sucesos es indirecta, calificándolos de "gran sacudimiento", y eso en el contexto de los cabarets de Shanghai. "El gran sacudimiento ruso ha enviado hasta Shanghai una ola de mujeres de cabellera roja y ojos verdes, sentimentales, complicadas y medio salvajes a un mismo tiempo".[60]

59 "La Gran Muralla", II, 116.
60 "Shanghai, la rica y alegre", II, 144.

Pero hay también otra razón: en 1923 el comunismo chino, como organización política, está todavía dando sus primeros pasos.

Al margen de estas especulaciones de orden profético, hay en Blasco una especial atracción por lo extraordinario, por lo insólito, que se entreteje con la historicidad del momento. El relato aúna la crónica, con la que da forma y significado al inmenso panorama del presente chino, y una estrategia alusiva a las experiencias más profundas de su civilización. La China de Blasco constituye una búsqueda de ese esquivo sistema de relaciones que llamamos identidad y responde a una conjunción de contextos. Para ello, buen conocedor de la naturaleza humana y de su oficio, fijará la atención en esa encrucijada de múltiples voces donde confluyen la conciencia de una China tradicional, cuyo sentido aún persiste, y la de la historia contemporánea.

El texto pone también de manifiesto su horizonte emocional, el gozoso encuentro con la China "física", con la "autenticidad" de lo tantas veces contemplado como ensoñación, y ahora vivido como experiencia personal, convertida, además, en elemento de reflexión y narración. Es, en efecto, su dimensión literaria la que trasciende y otorga auténtica significación al viaje. Estaba ya en el impulso vital, mucho antes de materializarse el periplo, y lo está en el fruto que se pretende de esta aventura. La China a la que viaja es con mucho un país imaginario, en parte inventado por otros, en el que él pondrá las emociones y la excitación. Pero ahora también, la China real deviene, quiere devenir, materia literaria para su personal *comedia humana*. En el comienzo de *Mare Nostrum*, novela que nada tiene que ver con Oriente, pero que, como suele ocurrir en Blasco, ofrece elementos autobiográficos, se da un instante soberbio de lecturas sugeridas y que abre múltiples posibilidades narrativas cuando nos dice de su protagonista: "Sus primeros amores fueron con una emperatriz. Él tenía diez años y la emperatriz seiscientos". Muchos años después de esos amores, la aventura china se cerrará con el deseo de escribir una novela que nunca se escribirá. "He estado poco tiempo en Shanghai y siento el deseo de volver a ella, con preferencia a otras ciudades conocidas en mi viaje. Tengo el presentimiento de que estudiándola puede escribirse una de las novelas más interesantes y originales de la época moderna".

Referencias bibliográficas

Alburquerque-García, L. "El 'relato de viajes': Hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura*, enero-junio, 2011, vol. LXXIII, núm. 145, pp. 15-34.

Alemán Sainz, F. *La literatura de kiosko*, Barcelona, Planeta, 1975.

Altamira y Crevea, R. *Arte y realidad*, Barcelona, Cervantes, 1921.

Balzac, H. de, *Le chef-d'œuvre inconnu*. Œuvres Complètes. Tome XV. *La Comédie Humaine. 2è. Partie*. Études Philosophiques, Paris, Alexander Houssiaux Éditeur, 1855.

Bayo Margalef, J. *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*, Barcelona: Anthropos, 1987.

Bazin, A. *Le Siècle des Youên, ou Tableau Historique de la Littérature chinoise depuis l'avènement des empereurs mongols jusqu'à la restauration des Ming*, Paris, Imprimerie Nationale, 1850.

Bazin, M. (Véase Pauthier)

Blasco Ibáñez, V. "Prólogo" a la *Novísima Geografía Universal*, Madrid, Editorial Española-Americana, 1906, tomo I, 5-31, en "Comentario. Una familia de geógrafos: los hermanos Reclus", *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, 2014, vol. 5, núm. 2, pp. 273-292.

—, *La vuelta al mundo de un novelista*, 3 vols., Valencia, Prometeo, 1924-1926.

Bowles, P. *El cielo protector*, Nicole d'Amonville Alegría (trad.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

Colomban, E. de, *Histoire abregée de Macao*, Pékin, Imp. La Politique de Pékin, 1928.

Dumolard, H. "Séoul-Tientsin-Pékin: En route vers Pékin", *Revue Bleu. Revue politi-*

que et littéraire, 1901, vol. 38, nº 1, pp. 107-113.

Elorduy, C. (ed.), *Lao Tse / Chuang Tzu. Dos grandes maestros del taoísmo*, Madrid, Editora Nacional, 1977.

Fairbank, J. K. *China, una nueva historia*, Gila Sharony (trad.), Barcelona: Editorial Andrés Bello Española, 1996.

García Montalbán, A. *El paradigma arteaguiano de los maravilloso*, La Laguna (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015.

Hiernaux-Nicolas, D. (ed.), *La Geografía como metáfora de la libertad. Textos de Eliseo Reclus*, México, Plaza y Valdés, 1999.

Leys, S. "La actitud china hacia el pasado", en *Breviario de saberes inútiles. Ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental*, José Manuel Álvarez-Flórez y José Ramón Monreal (trads.), Barcelona, Acantilado, 2016, pp. 307-332.

Michaux, H. *Un bárbaro en Asia*, Jorge Luis Borges (trad.), Barcelona, Tusquets, 1977.

Oleza, J. "Vicente Blasco Ibáñez. Novelistas españoles del Siglo xx (VII)", en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 2002, Octubre, nº 323, pp. 3-14.

Pauthier, G. y Bazin, M. *Chine moderne ou description historique, géographique et littéraire de ce vaste empire, d'après des documents chinois*, 2 vols., Paris, Firmin Didot Frères, 1853.

Rouchuan, D. "Vicente Blasco Ibáñez y China", en *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998, la vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Joan Oleza y Javier Lluc (eds.), Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. II, 2000, pp. 977-989.

Santos López, J. "La identidad nacional en la información turística latinoamericana", en Maria Vittoria Calvi, Giovanna Mapelli, Javier Santos López (eds.), *Lingue, culture, economía. Comunicazione e pratiche discorsive*. Milano: FrancoAngeli, 2008, pp. 271-278.

Segalen, V. *Estelas*, Bilingüe. Manuel Álvarez Ortega (trad.), Madrid, Visor, 1974.

Sierra De La Calle, B. *Pintura China de Exportación*, Valladolid, Museo oriental de Valladolid - Caja España, 2000.

Ciencia ficción y fantástico en dos relatos de Xia Jia. La hibridación genérica desde una perspectiva de la teoría de los Mundos Posibles

Jafet Israel Lara
Universidad de Sevilla
ijmaigret@gmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar, bajo la perspectiva de la semántica de mundos posibles, cómo las fronteras genéricas entre la ciencia ficción y lo fantástico se difuminan, partiendo de los relatos "Cientos de fantasmas desfilan esta noche" y "El paseo nocturno del dragón equino" de la escritora china Xia Jia. Por un lado, se analizan algunos elementos prototípicos importantes de lo fantástico y la ciencia ficción. Por otra parte, se tiene intención de señalar el proceso de hibridación genérica, en el momento en el que se da un trasvase a través de la porosa frontera entre los géneros literarios, y cuál es el resultado de dicha combinación de elementos.

Palabras clave: literatura china, Xia Jia, literatura fantástica, literatura de ciencia ficción, hibridación genérica

Abstract

The goal of this study is to analyze, from the perspective of the semantics of possible worlds, how the generic boundaries between science fiction and fantasy are blurred, based on the stories "Hundreds of Ghosts Parade Tonight" and "The Night Walk of the Equine Dragon", written by the Chinese author Xia Jia. On the one hand, some important prototypical elements of fantasy and science fiction are analyzed. On the other hand, it is intended to point out the process of generic hybridization, at the moment in which there is a transfer through the porous border between literary genres, and that is the result of the combination of generic elements.

Keywords: Chinese literature, Xia Jia, fantasy literature, science fiction literature, generic hybridization.

Como señala Liu Cixin (2016), tanto lo fantástico como la ciencia ficción no son géneros particularmente populares en China, ya que desde hace años existe una política estatal encaminada a disuadir a los críticos de prestarles atención a ambos cánones genéricos. Lo paradójico es que se trata de dos narrativas que nacieron antes de la abolición del gobierno imperial en 1912. Existen antecedentes de relatos fantásticos a lo largo de los siglo II y III a.C. tal y como se constata en las narraciones de Zhang Hua o Cao Pi o en *Los extraños cuentos de Liaozhai* (1741), la recopilación que llevó a cabo P'sung Ling. Mientras tanto, la ciencia ficción se puede encontrar en la literatura china desde 1898 con la publicación de *A Chronicle of the Future of New China* de Liang Qichao.

Si bien ambos géneros lograron sobrevivir a las guerras civiles, a la invasión japonesa y a la instauración del régimen comunista, a lo largo del siglo XX mantuvieron un perfil bajo e incluso, en el punto más álgido de la revolución cultural, las lecturas de textos occidentales fantásticos y de ciencia ficción estuvieron prohibidas. No obstante, hacia la década de los ochenta surgió el interés por estas dos literaturas, las cuales comenzaron a ser vistas como algo más que una herramienta de divulgación científica estatal o reducidas a literatura juvenil.

Desde hace más de veinte años, una nueva generación de escritores chinos como Liu Cixin, Ken Liu, Hao Jingfang, Chen Qiufan, Ma Boyong o Chen Jungbo, ha abordado las temáticas fantásticas y de ciencia ficción ofreciendo una amplia variedad de temas e historias en las que las estructuras fronterizas de lo fantástico y la ciencia ficción se difuminan, a tal punto que se da un constante intercambio de elementos prototípicos de ambos géneros provocando la aparición de ricos híbridos genéricos. Un fenómeno que se observa en la literatura de Xia Jia, pseudónimo de Wang Yao, una escritora que a lo largo de su corta trayectoria ha ganado varios premios Nébula y Galaxy, importantes galardones en la literatura fantástica y de ciencia ficción.

Dos de los relatos de Xia Jia son un referente importante de esa hibridación genérica: "Cientos de fantasmas caminan esta noche" y "El paseo nocturno del dragón equino". En estos dos cuentos se aprecia cómo elementos fantásticos se entrelazan con tipologías de la ciencia ficción dando pie a historias híbridas en las que los fantasmas son máquinas diseñadas por el hombre o las criaturas míticas son gigantescos robots fabricados artesanalmente. Seres sobrenaturales del mundo fantástico diseñados electrónicamente para el deleite del hombre que, paradójicamente, está ausente en ambos textos.

El propósito de este estudio es analizar la hibridación entre lo fantástico y la ciencia ficción en los dos relatos de la escritora china, pero también reflexionar en torno al resultado de la combinación de componentes prototípicos de dos cánones genéricos diferentes. Para ello es necesario seguir una serie de pasos. Primero, llevar a cabo una breve revisión de lo fantástico y la ciencia ficción y estudiar el proceso de hibridación, sin olvidar que resultará imprescindible una perspectiva de la semántica de mundos posibles, la cual permitirá observar una serie de relaciones de compatibilidad que se van combinando para la creación de estos dos híbridos textuales.

1. Fantástico y ciencia ficción

Dentro de los estudios sobre la literatura fantástica, la definición de Tzvetan Todorov ha servido como punto de inicio para buena parte de las investigaciones sobre este canon genérico: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 1980: 19).

De este modo, se infiere que en los relatos fantásticos irrumpe un elemento sobrenatural que no se puede explicar de acuerdo a los estándares de la realidad social humana, por lo que los personajes dentro de la diégesis se encuentran en una situación de abierta ambigüedad en el que se difuminan los límites entre lo posible y lo imposible. Ahora bien, es inevitable que dentro de lo fantástico los hechos se desarrollen en un mundo ficcional que posea leyes físicas semejantes a las de la cotidianeidad, todo con el objetivo de que se produzca un efecto de identificación por parte del lector. Ese conjunto de regularidades que conforman la vida cotidiana:

> [...] dan lugar a nuestra concepción de lo real, y a partir de ella establecemos, codificamos, lo posible y lo imposible, lo normal y lo anormal. Hemos trazado unos límites que nos separan de lo desconocido, de lo amenazante, entre los que vivimos más o menos cómodos (Roas, 2006: 96).

Lo sobrenatural se inserta en el orden humano de la realidad social objetiva e invade la cotidianeidad, haciendo que las leyes racionales se vean transgredidas y resulten insuficientes para explicar la causa del fenómeno calificado de extraño y misterioso, inexplicable y perturbador (Mariño Espuelas, 2009: 46). El resultado no sólo es la imposibilidad de explicar tanto a nivel intratextual como extratextual ese fenómeno sobrehumano, sino de la inquietud que produce en los personajes.

Por tanto, la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define en buena medida lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso, la épica maravillosa o la ciencia ficción, en las que dicho conflicto no se produce, dado que forma parte de sus propias

leyes. Sin embargo, lo esencial en lo fantástico no será la vacilación o la ambigüedad a la que se refiere Todorov, sino más bien la imposibilidad de explicar el propio fenómeno sobrenatural (Roas, 2001: 18).

Esa incapacidad por explicar el suceso sobrenatural a nivel intradiegético involucra a la realidad humana. El mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un marco de la cotidianeidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en dicho marco supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual, provocando un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (Roas, 2009: 103-104).

Dentro de la narrativa fantástica se manifiesta una convivencia de dos dimensiones paralelas totalmente incompatibles, ya que poseen leyes físicas distintas. En el momento en el que dichas dimensiones tienen un contacto es cuando se produce un evento extraño e inexplicable, un hecho que genera una inquietante ruptura de los presupuestos establecidos por la sociedad humana.

Respecto a la ciencia ficción, al llevar a cabo una revisión de los distintos estudios –Suvin (1977), Asimov (1986) o Aldiss (1986)– se hace evidente las diversas definiciones y contradicciones en torno a este canon genérico, lo que lleva a una falta de consenso: "Critics on all levels have not been able to give an accepted definition of science-fiction. All definitions have failed, either as being obviously irrelevant or as not fitting a wide range of stories." (Bleiler, 1990: 11).

De acuerdo a Moreno (2009), resulta imposible definir la ciencia ficción únicamente en base a una serie de rasgos dominantes presentes en el género tales como la ciencia, las sociedades futuras, la naturaleza profética del género o los cataclismos, ya que este canon genérico posee una enorme cantidad de rasgos dominantes en función de las diversas literaturas asociadas a la propia ciencia ficción como la narrativa de robots, la de viajes interestelares, el ciberpunk, los viajes en el tiempo, las utopías, distopías y ucronías, entre otros. Todo ello sin olvidar temas relacionados con la inteligencia artificial, evolución genética o el contacto extraterrestre.

Así pues, en la narrativa de robots la presencia de robots o replicantes y posibles conflictos en torno a su presencia en la sociedad serán rasgos dominantes, del mismo modo que el espacio, las naves espaciales y tecnologías no existentes, o todavía no tan desarrolladas, serán los elementos más dominantes dentro de la narrativa de viajes estelares.

La delimitación de la ciencia ficción se da no sólo en la temática, sino a través de una exploración del pacto ficcional entre el lector y la obra. En la ciencia ficción se produce un efecto constante de entrada y salida que provoca que el lector se ubique ante una paradoja en la que sabe que el mundo ficcional propuesto por el autor –el campo referencial interno– no es el suyo –el campo referencial externo–, pero lo reconoce plenamente, dando como resultado una constante tensión entre la sensación de reconocimiento y desconocimiento de la realidad ficcional propuesta en el texto de ciencia ficción (Moreno, 2009: 78).

Es inevitable señalar que los textos de ciencia ficción sitúan los personajes y los acontecimientos en marcos distintos al de la cotidianeidad humana –el campo de referencia externo–, ya que esta narrativa generalmente parte de una maravilla, un elemento que produce en el lector un efecto de extrañamiento: avances científicos, presencia de humanoides, viajes espaciales o cataclismos, entre otros (Abella Santa María, 2009: 942).

Más allá de la conjunción de diversos elementos como la temática, los personajes, el lenguaje, el tiempo y el espacio o los avances científicos, la ciencia ficción se identifica a través de la especulación sobre las transformaciones de la realidad y mediante la construcción de un escenario y de una historia coherente y articulada (Abella Santa María, 2009: 949).

Ahora bien, ya sea en lo fantástico o en la ciencia ficción, es posible apreciar un fenómeno recurrente en los géneros literarios: un constante trasvase de elementos prototípicos. Este hecho señala que las fronteras entre los géneros no son entes inmóviles o toscas paredes que impiden fluctuaciones tipológicas de uno a otro canon genérico.

2. *La hibridación genérica*

Dentro de lo fantástico, Todorov considera que una vez que la vacilación provocada por la incertidumbre es resuelta se generan dos soluciones: o todo ha sido un producto de la imaginación, con lo que no hay ninguna alteración en la cotidianeidad intratextual, o bien, el episodio sobrenatural se ha producido y se han roto las leyes de realidad humana dentro del texto (Viñas, 2013: 150).

Para Todorov, el resultado en cualquiera de las dos opciones provoca la irrupción de dos alternativas genéricas: lo extraño o lo maravilloso. La consecuencia es que las fronteras genéricas se difuminan provocando una hibridación que lleva a observar dentro de un texto la presencia de elementos prototípicos de distintos géneros:

> [...] muchísimas veces nos encontramos con obras literarias que, a medida que las recorremos con nuestra lectura, nos vamos sintiendo instalados en géneros distintos porque, más que pertenecer a un género concreto, esas obras participan en mayor o menor grado, de distintos géneros (Viñas, 2013: 151).

Las opciones no se reducen exclusivamente a lo extraño y maravilloso. Dentro de un texto fantástico es posible apreciar la presencia de más elementos prototípicos pertenecientes a más cánones o subcánones genéricos, dando como resultado una modificación de las convenciones formales de lo fantástico, las cuales son alteradas en base "a las variaciones en la concepción y representación de lo real y el individuo, siempre con la intención de inquietar al lector" (Roas y Casas, 2008: 49).

Para Fabriol (2013), en la ciencia ficción, el fenómeno de hibridación genérica se presenta como una forma que señala el fin de los grandes relatos, una manera de indicar el rechazo de las estructuras genérica inamovibles clásicas que lleva a los autores de ciencia ficción a una búsqueda constante de nuevas formas de narrar sus historias y que conlleva la utilización de elementos genéricos diversos, los cuales estarán presentes en los textos de ciencia ficción.

De cierto modo, se presenta un fenómeno, tanto en lo fantástico como en la ciencia ficción, en el que el diálogo entre los géneros y subgéneros trae como resultado que sus postulados discursivo-textuales se diluyan debido "al tratamiento dado por el autor y que se constata una vez acaba la lectura de la obra" (Roas, 2011: 62-63).

Hay que recordar que cada objeto literario posee un número infinito de características e identidades específicas y como cualquier característica que presente un objeto dado puede formar parte de las características de otro, cada objeto puede compartir cualquiera de sus identidades específicas con un número infinito de objetos. Por tanto, un texto puede pertenecer a un canon genérico sin que se niegue su pertenencia a otro (Prieto *cifr*. Schaeffer, 2006: 47). Una dialéctica genérica que permite que una narrativa o canon genérico pueda compartir reglas y tipologías con otros.

Por ello, la cuestión de la identidad no podría tener una respuesta única debido a que un texto fantástico o de ciencia ficción no es únicamente una cadena sintáctica y semántica, sino que se trata, ante todo, de la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibidos por otra persona en circunstancias concretas y con unos fines no menos específicos (Schaeffer, 2006: 56).

Esto conlleva a la conclusión de que los cánones genéricos no son estructuras cerradas e inmóviles, sino todo lo contrario. Se trata de matrices hipergenéricas que están en constante movimiento y evolución. Tanto lo fantástico como la ciencia ficción son sistemas múltiples, dinámicos y heterogéneos, que presentan una multitud de intersecciones, redes de comunicación y relaciones.

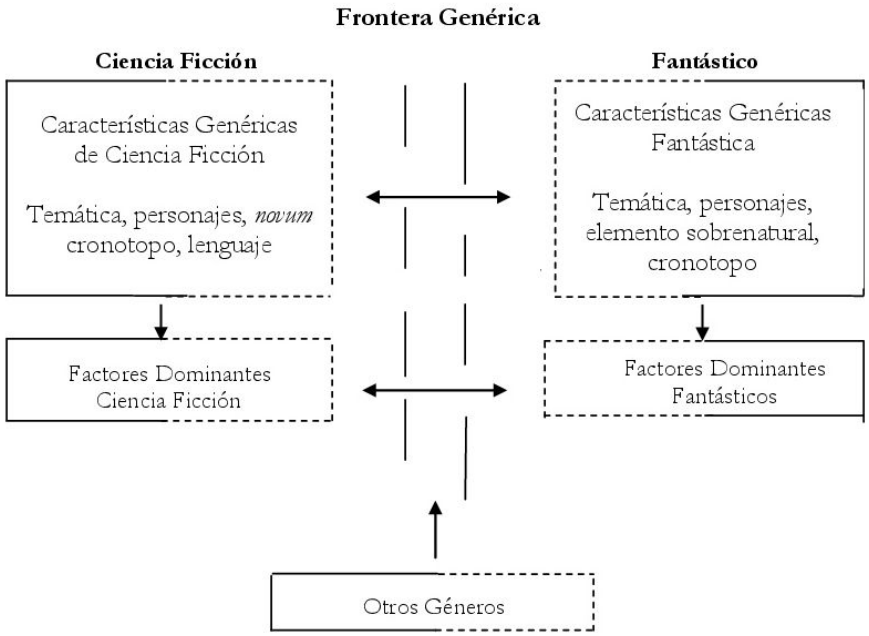


Imagen 1. Representación del intercambio tipológico entre la ciencia ficción y lo fantástico (elaboración propia)

Los elementos prototípicos de lo fantástico y la ciencia ficción, aquellos componentes que son una de las piezas importantes para la definición propia del género, logran entrar en contacto entre ellos, ya que consiguen traspasar una frontera genérica que no es inamovible, sino que resulta ser bastante porosa. El resultado de ese choque de elementos prototípicos trae como resultado la aparición de ricos híbridos textuales, tal y como se puede observar en textos como *A Princess of Mars* (1917) de Edgar Rice Burroughs, *The Metal Monster* (1920) de Abraham Merritt, *The Martian Chronicles* (1950) de Ray Bradbury, *Conjure Wife* (1953) de Fritz Leiber, Śledztwo (1959) y *Bajki robotów* (1964) de Stanisław Lem, *The Flight of the Horse* (1973) de Larry Niven o *Contact* (1985) de Carl Sagan, entre otros.

En todos ellos se da un fenómeno de apropiación del discurso científico presente en la realidad social humana, el cual, adaptado a los requerimientos de cada texto, provoca la aparición de un *novum* dominante, un incidente u objeto fantástico que infringe explícitamente los estándares científicos y los hechos empíricos. Pero no sólo eso. Al combinar elementos fantásticos y de ciencia ficción se produce una inevitable tensión entre ambos, lo que enriquece al propio texto híbrido (Malmgren, 1988: 267-270).

De acuerdo a Malmgren, la combinación de elementos fantásticos y de ciencia ficción genera la aparición de un híbrido genérico al que se denomina *science fantasy*, caracterizado por presentar un elemento fantástico –un suceso o una figura– en un mundo ficcional no fantástico, lo que trae como consecuencia que las leyes de la física se suspendan, ya que hay un deliberado intento por contravenir las leyes naturales o los hechos empíricos. Dicho elemento fantástico será racionalizado y explicado únicamente a través de la ciencia.

Aplicar los postulados de Malmgren supone un intento de limitar la hibridación intergenérica entre lo fantástico y la ciencia ficción. El objetivo final de la *science fantasy* no es tanto un enriquecimiento del texto literario a través de ese intercambio genérico propuesto en los procesos comunicacionales de la hibridación, sino el de estudiar al personaje o al episodio fantástico exclusivamente a la luz de la ciencia.

Ahora bien, el estudio de la hibridación genérica en los relatos “Cientos de fantasmas desfilan en la noche” y “El paseo nocturno del dragón equino” de Xia Jia requiere un análisis adicional. Como señala Lomeña Cantos (2013), la teoría de los mundos posibles resulta ser una herramienta valiosa, ya que ayuda a la comprensión de las diversas capas que conforman

la integridad del texto ficcional. Todo ello sin olvidar que la semántica de mundos posibles permitirá apreciar cómo la confluencia de elementos genéricos fantásticos y de ciencia ficción genera mundos posibles ficcionales híbridos.

3. La tipología de mundos posibles de Marie-Laure Ryan

Tomando en consideración la semántica propuesta por Doležel (1999), tanto lo fantástico como la ciencia ficción se circunscriben dentro de los mundos ficcionales imposibles debido a que violan las leyes físicas, químicas o biológicas de la vida cotidiana o presentan situaciones, hechos y personajes que no pueden ser validados de acuerdo a las leyes existentes en la actualidad. Dentro de la semántica de Albaladejo (1998), lo fantástico y la ciencia ficción entrarían en el denominado modelo de mundo III, el de lo ficcional no verosímil.

Tanto la narrativa fantástica como la de ciencia ficción carecen de correspondencia respecto a la realidad social humana existente, aunque en ocasiones presenten acciones, lugares, tiempos o personajes que se ajusten a la historia verificada de la humanidad, tal y como ocurre con textos distópicos y ucrónicos como *The Man in the High Castle* (1962) de Philip K. Dick o *Pavane* (1968) de Keith Roberts. La presencia de componentes de la dimensión real humana dentro de lo fantástico y la ciencia ficción se ajusta a las convenciones discursivo-textuales de estos dos cánones genéricos y no a las de la realidad extratextual, los denominados campos de referencia externos de Harshaw (1984).

Dentro de su semántica de mundos posibles, Ryan (1997) plantea un conjunto de relaciones de accesibilidad de los Mundos Reales –MR– implicados en la construcción de los Mundos Reales Textuales –MRT– y que permiten llegar a la creación de mundos ficcionales. La importancia de la semántica de la teórica suiza radica en que permite realizar una suerte de mapa que puede ayudar a discernir a qué género puede pertenecer un texto o si se trata de un híbrido genérico.

Imagen 2. Relaciones de accesibilidad de Marie-Laure Ryan (elaboración propia a partir de Ryan, 1997)

De acuerdo a las relaciones de accesibilidad un texto, es compatible absolutamente con la realidad si desde la identidad de propiedades existe una correspondencia entre el Mundo Real y los Mundos Reales Textuales. Dicha compatibilidad y correspondencia no significa una presentación exacta de la realidad. Un texto ficcional puede llegar a ser un referente más o menos exacto de la realidad, aunque también salirse del ámbito de géneros alejados del realismo como el fantástico y la ciencia ficción.

Esta tipología semántica es versátil y ofrece un gran valor heurístico dado que lo fantástico puede analizarse bajo un nuevo prisma, el de las dificultades de accesibilidad o incompatibilidades (Lomeña Cantos, 2013: 380). Un fenómeno que también puede aplicarse a la ciencia ficción y a sus innumerables posibilidades de mundos futuros o del pasado, éstos últimos manipulados desde la ficción.

No obstante, como señala Lomeña Cantos, la tipología original de Ryan parece intentar llevar a cabo un inventario de propiedades textuales que transitan entre el Mundo Real y los Mundos Reales Textuales. Ahora bien, aunque la teoría de accesibilidad de Ryan se reduce a un intento de amueblar los mundos ficcionales, esta semántica no es cerrada ni inamovible sino flexible, ya que la propia autora dejaba abierta su tipología a modificaciones y revisiones que introdujeran más relaciones de accesibilidad relevantes.

Tanto lo fantástico como la ciencia ficción quiebran los paradigmas presentes en la realidad social humana a través de acontecimiento sobrenaturales o planteando eventos del futuro, sin olvidar las posibles manipulaciones del pasado. Dicho quiebre puede analizarse con detalle si se adaptan o se aumentan esas relaciones de accesibilidad a las necesidades actuales, tal y como lo desarrolla Lomeña Cantos, quien logra incorporar nuevos elementos a la tipología original, haciéndola mucho más sencilla y ajustada a necesidades impuestas por la ruptura de la frontera intergenérica entre lo fantástico y la ciencia ficción.

Imagen 3. Actualización de las relaciones de accesibilidad de Marie-Laure Ryan (elaboración propia a partir de Lomeña Cantos, 2013)

Los cambios hechos por Lomeña Cantos se orientan hacia la inclusión de nuevas relaciones de accesibilidad o a la actualización de algunas de ellas. Para empezar crea nuevas relaciones como la de espacio o la psicosociológica. La primera, ausente de la tipología de Ryan, permite la inclusión del espacio tanto en lo fantástico como en la ciencia ficción, los cuales pueden o no coincidir con el de la realidad social humana. La segunda, se refiere directamente a estructuras sociales que pueden variar tanto en uno como en otro género, así como en sus ramificaciones híbridas. Sin olvidar que se pueden manifestar cambios radicales en lo que se refiere a la personalidad, como lo lleva a cabo Robert Harris en *Fatherland* (1992) al manipular la personalidad de los jerarcas nazis de finales de los sesenta.

Las actualizaciones más llamativas que realiza Lomeña Cantos son las que se refieren a la compatibilidad temporal y taxonómica. En el caso de la temporal, se efectúa una sutil división, sólo con efectos prácticos, entre el tiempo y el concepto histórico. Por un lado, el tiempo se refiere al pasado o al futuro. Por otro lado, lo histórico hace referencia a períodos de la humanidad concretos como la Edad Media o el Renacimiento. En el caso de lo taxonómico, se introducen elementos como los fantasmas, las brujas y los espectros, así como robots, humanoides y extraterrestes.

La semántica de mundos posibles de Ryan, actualizada por Lomeña Cantos, permite apreciar las relaciones existentes entre los mundos posibles ficcionales y la realidad social humana, y la manera en la que los textos ficcionales emplean objetos, lugares o períodos históricos de la dimensión real, adecuándolos a sus propios discursos ficcionales. Asimismo, la tipología de relaciones de accesibilidad posibilita analizar el modo en que se relacionan entre sí los diversos elementos ficcionales –tiempo, espacio, personajes, motivos, etc.– dentro del espacio de la ficción.

4. Fantasmas y robots en "Cientos de fantasmas desfilan esta noche"

Dividido en cuatro epígrafes que se corresponden con las estaciones y el movimiento de traslación de la Tierra, el relato "Cientos de fantasmas desfilan esta noche" (2010) establece su conexión directa con el género fantástico a partir de dos elementos tipológicos que conforman dos de las categorías señaladas por Ryan y reestructuradas por Lomeña Cantos: el espacio, los personajes que interactúan en él, y los propios animales.

Ning es un niño que fue abandonado cuando apenas era un bebé. Rescatado por un cazador de monstruos, ahora vive al cuidado de Yan Chixia y Xiao Qian y otros seres. La calle Fantasma, el lugar donde habita Ning, es un parque temático que fue diseñado como una atracción turística en la que aparecían elementos fantásticos como monstruos, demonios y fantasmas para regocijo de los turistas. Sin embargo, el sitio ya no es visitado por seres humanos: "Xiao Qian me dice que la causa más probable sea que la gente ha inventado otras atracciones más novedosas y originales, y se hayan olvidado de las viejas" (Xia, 2016: 92).

La falta de visitantes hace de la calle Fantasma un lugar que recuerda a los castillos semiderruidos y abandonados de la literatura gótica, sitios en donde la presencia humana ha desaparecido y que es habitado por alimañas, sombras y seres sobrenaturales: "Demonios, fantasmas y todo tipo de espíritus salen de las grietas de las paredes, de los armarios podridos y de los pozos vacíos. Abandonan sus casas en ruinas. Mano a mano, hombro con hombro, desfilan por la calle Fantasma [...]" (Xia, 2016: 94).

El segundo elemento tipológico es evidente en el relato: seres sobrenaturales. Yan Chixia, el héroe exterminador de demonios y destructor de espíritus malvados que rescató a Ning, Xiao Qian, El Monje, y cada uno de los habitantes del antiguo recinto turístico son fantasmas. No hay presencia humana en el lugar, salvo por Ning.

La conexión con lo fantástico queda establecida de este modo: un niño acogido por seres sobrenaturales y que vive en un espacio prototípico del género. Todo ello sin olvidar dos conexiones intertextuales: la parodia de horror *The Graveyard Book* (2008) de Neil Gaiman –el niño que convive con los fantasmas de un cementerio– y el filme *Una historia china de*

fantasmas (1989) de Siu-Tung Ching –el recaudador de impuestos que interactúa con fantasmas en un templo budista abandonado–.

En los dos primeros epígrafes –Despertar de los insectos, tercer período solar y Gran Calor, duodécimo período solar–, el relato de Xia Jia presenta elementos prototípicos sobrenaturales como los fantasmas, monstruos y demonios que habitan un lugar tétrico y abandonado, lo cual se corresponde con la configuración inicial de lo fantástico.

A lo largo del texto se observa que ese espacio neogótico posee una variedad de insectos y animales que, en buena medida, sirven de sustento a Ning. No obstante, los cuervos que habitan la calle Fantasma poseen un rasgo sobrenatural que rompe las leyes físicas humanas alterando de paso esas relaciones de accesibilidad en torno a la compatibilidad taxonómica: tienen la capacidad de razonar y hablar. Al acercarse Ning a un viejo árbol, despierta a uno de los cuervos que sin tapujos comienza un diálogo con el niño:

> [...] Tiene una cara de preocupación y grazna, con voz mecánica e indiferente:
> -Ning, ¿qué haces aquí?
> -¿Dónde debería estar?
> -En cualquier otro sitio –responde–. La calle Fantasma está acabada. Todos estamos acabados (Xia, 2016: 102).

Hasta este punto, no existe ningún conflicto entre la dimensión humana y la sobrenatural de lo fantástico. Para el personaje humano, la presencia de los fantasmas o de cuervos que hablan no rompe con las leyes físicas de su mundo establecido, aunque sí ocurra en la perspectiva del lector. Convivir con los elementos sobrenaturales forma parte de la vida cotidiana del protagonista del relato, ya que aunque Ning se acepta como el único ser vivo, no hay vacilación ni ruptura en las reglas de su mundo: los seres sobrenaturales conforman su vida.

Sin embargo, la autora china da una vuelta de tuerca a ese mundo sobrenatural: sí existe una vacilación y una ruptura, pero no conforme al paradigma fantástico habitual. Xia Jia desautomatiza e invierte el conflicto entre la dimensión fantástica y la real humana, ya que no es lo sobrenatural lo que se inserta en la realidad social humana, sino todo lo contrario: el elemento humano rompe con la cotidianeidad que viven los habitantes sobrenaturales de la calle Fantasma. Ning, el niño humano, es un elemento ajeno que rompe con las leyes de lo fantástico que rigen la calle Fantasma: "Soy la única persona viva de la calle Fantasma. Xiao Qian dice que este no es mi lugar. Que, cuando crezca, me marcharé" (Xia, 2016: 93).

A esa presencia humana que perturba las leyes sobrenaturales del parque temático abandonado se agrega una más. Yan Chixia ha descubierto un elemento perturbador en Ning que rompe no sólo el paradigma de las leyes sobrenaturales, al convivir con los fantasmas, sino también con las propias leyes físicas humanas: a pesar del paso de los años, el niño no envejece.

> -Siempre dices que Ning es muy joven y que espere. ¿Sabes cuántos años han pasado?
> -No.
> -[...] Yo lo recuerdo muy bien. Las frutas y las verduras del jardín siempre maduran cuando tienen que hacerlo, una vez al año. Las he visto madurar quince veces. ¡Quince! Pero la apariencia de Ning no ha cambiado desde que cumplió... ¿cuántos? ¿Siete? ¿Aún crees que está vivo? ¿Que es real? (Xia, 2016: 99).

De manera repentina se tiene constancia de otro de los elementos de compatibilidad de Ryan que a pesar de estar presente desde el inicio del relato –a través de los epígrafes– no había sido tomando en cuenta: el tiempo. La conversación entre los dos cuidadores de Ning establece la trascendencia del tiempo en el momento de determinar la presencia humana dentro del espacio sobrenatural de la calle Fantasma. Con el paso de los años Yan Chixia se ha percatado que Ning no es un niño normal, ya que desde que cumplió los siete años el pequeño ha dejado de crecer.

Las leyes físicas que rigen la realidad social humana se ven rotas ante el hecho descubierto por el héroe y destructor de demonios, lo que pone en evidencia que Ning no es un niño humano, tal y como lo consideraban los habitantes del antiguo parque temático. La conversación entre Yan Chixia y Xiao Qian deja ver que la presencia humana de Ning entre los fantasmas y monstruos de la calle Fantasma no es más que una simple apariencia: el supuesto conflicto entre la dimensión sobrenatural y la humana –el niño humano que vive entre fantasmas– no existe. No obstante, el relato no se queda en ese sorprendente giro, sino que va más allá: el elemento de la ciencia ficción entra repentinamente.

Después de escuchar la conversación entre sus cuidadores, Ning se replantea su posición en ese pequeño ecosistema abandonado y habitado por fantasmas que, en verdad, no lo son. En ese monólogo interno que establece el protagonista, Xia Jia obsequia un nuevo giro de tuerca que deja ver la naturaleza mecánica, robótica, tanto de los seres sobrenaturales como del propio Ning:

> Quizá yo sea uno de esos juguetes, fabricado con tecnología tan moderna y avanzada que doy el pego como si fuese alguien de verdad. Puedo llorar, reír, comer, orinar, cagar, caerme [...] crecer a partir de la imitación de un bebé (aunque dicho crecimiento se detiene a los siete años) [...] La calle Fantasma se creó para entretener a los turistas, todos los fantasmas no eran más que juguetes. Pero yo solo soy el juguete de Xiao Qian (Xia, 2016: 99-100).

El elemento robótico perteneciente a la ciencia ficción se revela bruscamente al protagonista, si bien existen elementos que confirmaban que los seres sobrenaturales no eran más que robots humanoides: los crujidos oxidados de las piernas mecánicas de El Monje, el preceptor de Ning, el código de barras carmesí tatuado en la espalda de Xiao Qian o su capacidad para desprenderse la cabeza y peinarse adecuadamente.

El relato deja ver conexiones con la ciencia ficción al establecer una relación hipertextual con dos textos cinematográficos de ciencia ficción. Por un lado, la presencia espectral de los robots humanoides del parque de atracciones recuerda al grupo de destartalados y fantasmagóricos robots con los que se encuentra David, el protagonista de *A.I. Inteligencia artificial* (2001) de Steven Spielberg. Por otro lado, la capacidad de los seres sobrenaturales mecánicos de recordar sus vidas anteriores conecta con el diseño realizado por la empresa Tryrell en los replicantes de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Incluso, se recurre a la utilización de fotografías por parte de los fantasmas robóticos para evocar su pasado, aunque ignoren, al igual que los replicantes, que son recuerdos insertados en sus memorias informáticas, como parte de su naturaleza fantasmal.

El texto no se queda únicamente en esa combinación de elementos fantásticos y de ciencia ficción ni en revelar los secretos en torno a los personajes fantasmagóricos. El cuento deja ver una última conexión con la ciencia ficción a través de su propio final: una suerte de apocalipsis llamado Cataclismo Atronador, el cual "[...] azota a los demonios, los fantasmas y los espíritus perdidos. Aquellos que escapan a él pueden vivir otros mil años; los que no, arderán hasta que no quede ningún vestigio de ellos" (Xia, 2016: 101).

Si bien, Ning no cree en dicho cataclismo, la llegada del invierno trae una violenta tormenta acompañada por un grupo de gigantescas arañas mecánicas, hijas de una Shelob robotizada, en clara alusión al personaje de Tolkien, las cuales invaden la calle Fantasma y comienzan a destruir tanto a los edificios como a sus habitantes. Un destino funesto del que ni siquiera el propio protagonista logra evadirse.

Seres sobrenaturales que en verdad son robots humanoides diseñados por el ser humano como atracciones de feria, un espacio neogótico tecnológico y un final en el que monstruos fantásticos en forma de máquinas destruyen a seres fantásticos, también mecanizados, deja ver que Xia Jia ha logrado construir un rico híbrido textual en el que una ausencia resalta constantemente: la del ser humano.

Si bien, hay una alusión a que los turistas humanos pueden estar en otros sitios no existe constancia de ello. De cierto modo, "Cientos de fantasmas desfilan esta noche" deja ver que esa falta de actividad humana puede ser sinónimo de que la humanidad se ha extinguido. Incluso, la presencia de las arañas robóticas siembra una duda en torno al destino del ser humano: quién o qué las envío. Ni los personajes ni el narrador autodiegético conocen la respuesta. Pudieron haber sido los humanos o sencillamente es que la humanidad ha desaparecido dando paso a monstruos robóticos que habitan el planeta como en el videojuego *Horizon Zero Dawn* (2017).

La realidad es que no hay una respuesta clara a dicho enigma. Las arañas mecánicas cumplen su objetivo sin revelar si son enviadas por los humanos o no, lo que no termina de resolver el enigma en torno a la presencia humana. Una ambigüedad que el texto mantiene en todo momento, a diferencia de "El paseo nocturno del dragón equino".

5. *Criaturas robótico-mitológicas en la soledad de la Tierra*

Después de haber permanecido dormido durante un tiempo indeterminado, un monstruo mecanizado abre los ojos y descubre que se encuentra en un museo en ruinas, invadido por la vegetación que lentamente se ha apropiado del edificio. El despertar de la criatura robótica no es más que el inicio del lento periplo de la máquina hacia un destino incierto.

"El paseo nocturno del dragón equino" es un relato en el que Xia Jia lleva cabo, como en el anterior cuento, una serie de variaciones en las relaciones de compatibilidad de Ryan, reestructuradas por Lomeña Cantos, que se concentran en los personajes y el espacio en el que se mueven. No obstante, y a diferencia de "Cientos de fantasmas desfilan esta noche", este nuevo relato de la escritora china posee desde el inicio una firme intención de establecer un texto híbrido en el que lo fantástico y la ciencia ficción se entremezclen.

Efectivamente, el dragón equino robótico que protagoniza este cuento es un ser mitológico: el *qilin*, una de las cuatro criaturas divinas, junto al ave fénix, la tortuga y el dragón. Este ser sobrenatural, posee una cabeza de dragón, escamas y cuerpo de un animal con pezuñas, como un caballo: "De la parte superior de su cuerpo equino surge el cuello y la cabeza de un dragón, de barba larga, astas de venado [...] tiene inscritos los caracteres chinos dragón, caballo, poema y sueño" (Xia, 2016: 129).

Imagen 4. Dos representaciones del *qilin* (Collage de elaboración propia a partir de imágenes extraidas de China News Service y Megaloceros-Urhirsch)

Así, ya desde el inicio se hace patente la faceta híbrida del relato, el cual une una figura fantástica con la robótica, elemento recurrente en la ciencia ficción. Un fenómeno de hibridación que mantiene una conexión muy cercana con los robots-monstruos que protagonizan buena parte de los relatos de *Bajki robotów* (1964) de Stanisław Lem.

El *qilin* descubre que el mundo que conoció recién creado ha desaparecido. El espacio en el que despierta, el museo, adopta, como en el parque temático calle Fantasma, los parámetros

de los lugares prototípicos del gótico-fantástico. Sitios derruidos, sin presencia humana, invadidos por la naturaleza y convertidos en hábitat de animales e insectos:

> Ahora la sala está en ruinas, las paredes agrietadas, llenas de brotes de enredaderas que asoman entre las fisuras y las junturas, de hojas que susurran al viento. Los árboles repletos de parras han abierto agujeros grandes y pequeños en el tragaluz de cristal que tiene encima [...] El dragón equino echa un vistazo por la sala principal del museo, que se ha convertido en un patio en ruinas [...] (Xia, 2016: 128).

No obstante, esa situación de ruina perenne en la que se encuentra el museo, el hogar de la máquina-monstruo mitológico se extiende también al mundo. Xia Jia ha forzado la relación de compatibilidad espacial expandiendo el espacio neogótico fantástico a todo el planeta. Cuando el dragón equino sale de su guarida y comienza a deambular por las calles de la ciudad descubre que la situación de ruina no sólo estaba en el museo, sino que es el estado en general del mundo:

> Cuando llega al valle que en otro tiempo fue esa plaza, ve algo imposible: miles y miles de despojos de acero, restos esqueléticos de bestias, agrupados y amontonados en pilas que se alzan hasta donde se pierde la vista. En otro tiempo fueron automóviles de todo tipo y tamaño, pero ahora están tan herrumbrosos que solo quedan las carrocerías. Unas ramas retorcidas surgen de la oscuridad y de las ventanas vacías [...] (Xia, 2016: 131).

La presencia del *qilin* en un mundo destruido señala una desautomatización en tres fases que realiza la escritora china. Primero, revierte desde su perspectiva el significado que tiene el dragón en la cultura occidental: la figura del Diablo que arrastra a los ángeles caídos. El *qilin* chino no tiene ninguna connotación negativa, todo lo contrario. Es una criatura sobrenatural que simboliza en la cultura china, junto al fénix, el dragón y la tortuga, los buenos augurios y la esperanza. Segundo, el dragón-monstruo asociado al fin del mundo desde el punto de vista escatológico, tal y como lo recoge la Biblia en el libro del Apocalipsis, realmente no tiene relación con ese mundo destruido. Cuando el dragón equino abre los ojos, la destrucción ya se ha dado, él solamente es un testigo de los efectos de ese abrupto final. Tercero, el *qilin* está asociado a la prosperidad, pero su presencia no se relaciona con un espacio próspero ya que toda construcción o invento humanos se encuentra en avanzada decadencia.

En esta primera parte del relato, el tiempo se convierte en un elemento esencial que refuerza la ausencia del ser humano en la Tierra. Si bien el tiempo no es tan claro en el anterior relato, aunque los epígrafes y la conversación entre Yan Chixia y Xiao Qian ofrezcan claves para determinar el paso del mismo, en "El paseo nocturno del dragón equino" es imposible llevar a cabo este cálculo. Desde que ha despertado de su letargo, el *qilin* sólo se ha dedicado a caminar sin saber cuánto tiempo ha transcurrido desde su partida del museo: "El dragón equino no está seguro de cuánto tiempo lleva caminando. Las estrellas rotan en silencio en la bóveda celeste, y la luna deambula por el firmamento, pero sin relojes no se puede sentir el paso del tiempo" (Xia, 2016: 131).

La ausencia del tiempo, o mejor dicho la falta de herramientas de medición del mismo, es una forma que la escritora china tiene para establecer, dentro del monólogo interno reflexivo del ser mitológico-robótico, una estrategia comparativa entre el pasado y el presente, entre un mundo habitado por humanos y en constante movimiento, y otro muy distinto, carente de actividad y bullicio, sin el menor atisbo de seres humanos:

> El mundo lleva mucho tiempo desolado y ahora luce muy diferente a como lo recordaba. Recuerda que en una ocasión se encontraba en mitad de una sala muy iluminada mientras agitaba la cabeza y meneaba la cola a visitantes chinos y extranjeros [...] (Xia, 2016: 128).

Sin embargo, esa soledad que acompaña constantemente al *qilin* se ve rota al introducir Xia Jia un elemento sobrenatural semejante al de "Cientos de fantasmas desfilan esta noche": un animal que razona y habla. Un murciélago hembra se encuentra con la criatura mecánica e inicia un diálogo que a todas luces es imposible, ya que va en contra de las leyes físicas del mundo real. No obstante, dentro del marco del relato esas leyes desaparecen, igual que la humanidad se ha extinguido.

La presencia del mamífero parlante no sólo señala el elemento sobrenatural que rompe con las leyes físicas, sino que también confirma algo que el lector ya presagiaba desde el inicio de la historia. Durante su larga caminata, el *qilin* echa en falta la presencia de seres humanos en medio de ese gigantesco espacio neogótico que es la Tierra, con sus edificios, parques y vehículos carcomidos por el tiempo.

> -[...] ¿Afirmas que ya nadie escribe poemas?
> -¿Es que no lo ves? Ya no quedan personas en el mundo.
> El dragón equino no se molesta en mirar alrededor. Sabe que la murciélago tiene razón (Xia, 2016: 133).

La humanidad ha dejado de existir por causas totalmente desconocidas, dejando el mundo a merced de la vegetación y los animales. Pero a diferencia del cuervo, que solamente tiene malos presagios para Ning, el murciélago no sólo ofrece noticias de la extinción del ser humano. La vida continúa, y como parte de ella el pequeño animal motiva a la criatura robótica a utilizar su imaginación, a crear vida, aunque sea en el plano ficcional. Así pues, las dos criaturas comienzan a contarse entre ellos pequeños relatos protagonizados no por humanos ya extintos, sino por la nueva raza robótica. Un ejercicio de narración que recuerda a los protagonistas robóticos en *Bajki robotów*.

Al igual que en el relato anterior, "El paseo nocturno del dragón equino" también lleva hacia un destino final, a una muerte anticipada. Conforme ha ido avanzando, el *qilin* va dejando piezas de su gigantesco cuerpo. Tornillos, tuercas y placas metálicas van cayendo poco a poco dejando al descubierto su esqueleto lleno de cables. Con la muerte acercándose, la criatura robótica adquiere una conciencia de su más que evidente desaparición. Una nueva conexión intertextual aparece, la de los replicantes de *Blade Runner* y su anhelo de seguir viviendo. Frente a un estanque en medio de un bosque, el dragón equino pone de manifiesto su anhelo de vivir: "*El mundo es maravilloso. No me quiero morir*. Aquella reflexión lo asusta. ¿Por qué pienso en la muerte? ¿Me voy a morir?" (Xia, 2016: 139). Del mismo modo que la máquina adquirió misteriosamente la habilidad de despertar sin ayuda, ahora posee la consciencia de la vida y la muerte.

No obstante, el giro hacia la muerte de la bestia mitológica robótica no tiene el tinte trágico de la muerte de los robots-fantasmas o del triste fin de Ning. Dentro de esa estructura de relaciones de compatibilidad taxonómica –la de los seres que habitan los mundos ficcionales– en la que existen monstruos-robots o los animales pueden hablar, la criatura mítica sufre una metamorfosis por la cual es capaz de abandonar su antigua vida mecánica. La muerte es un paso a una nueva vida.

Transformado en una mariposa de ojos granates y alas con caracteres chinos, el espíritu del *qilin* ha encontrado su hogar por partida doble. Primero, ha dejado su forma de dragón equino robótico en estado decadente, como el mundo mismo, adoptando la de la *hu tieh*, la de mariposa que simboliza una larga vida en la cultura china. Segundo, ha descubierto que no está sólo en el mundo. El viejo dragón equino ha logrado llegar a su lugar de nacimiento, Nantes, y ahí descubre que existen otros seres robóticos como él: un caballo, un elefante, un reptil y una araña, entre otros.

Si Ning tiene un final abrupto y trágico, ya que es consciente del final de su mundo, el *qilin* transformado tiene un desenlace distinto dado que ha logrado un objetivo que no se

había impuesto: llegar a su lugar de nacimiento y encontrarse con otras criaturas como él. Las perspectivas del *hu tieh* son de poder vivir entre los suyos en un mundo en el que conviven animales, insectos y robots, y en el que la raza humana no tiene cabida.

6. Conclusiones

Al emplear una serie de relaciones de compatibilidad de la semántica de mundos posibles de Ryan, que Lomeña Cantos rediseña, se hace patente la existencia de una hibridación entre lo fantástico y la ciencia ficción en "Cientos de fantasmas desfilan esta noche" y "El paseo nocturno del dragón equino". Robots diseñados para aparentar ser fantasmas o una criatura fantástica robótica: personajes de lo sobrenatural que han sido creados artificialmente.

A través de los personajes iniciales se gesta el proceso de hibridación, el cual termina por conformarse a través del resto de criaturas que conviven en espacios de ficción fantásticos. Es decir, animales que tienen la capacidad de razonar y hablar, rompiendo las leyes físicas, y que se mueven en espacios habituales de lo fantástico. Por un lado, un parque temático de horror diseñado para el deleite de los turistas, pero que ha sido abandonado y se encuentra en plena decadencia. Por otro lado, un mundo destruido que ha sido conformado como un gigantesco escenario neogótico.

En un momento dado se cae en la tentación de encuadrar los dos relatos dentro del ámbito híbrido de la *science fantasy*. Sin embargo, ninguno de los cuentos de Xia Jia se circunscribe a la clasificación diseñada por Malmgren (1988) debido que no hay una intención de racionalizar los hechos sobrenaturales por medio de la perspectiva científica.

Realizar un estudio que se ajuste a los requisitos del *science fantasy* llevaría a una visión cerrada y esquemática de los dos relatos, cuando la intención de la escritora china no es ésa, sino más bien la de crear dos mundos ficcionales en los que se generara una tensión entre las historias de fantasmas y la ciencia ficción a través de la conjunción de elementos prototípicos de ambos géneros. Una estrategia que viene a acentuar la hibridación genérica al utilizar en el mismo marco ficcional elementos aparentemente contradictorios tales como el misticismo y el empirismo. Pero no sólo eso.

El proceso de hibridación que se provoca al enlazar elementos fantásticos y de ciencia ficción en los dos cuentos, y en general en la literatura, tiene como objetivo renovar y enriquecer el propio hacer literario al mover las porosas fronteras genéricas, impulsando con esos movimiento una masiva migración de tipologías, lo que conlleva a poner de manifiesto una tensión fronteriza entre lo conocido y lo desconocido, la magia y la ciencia, el sueño y la realidad, el yo y el otro, el presente y el futuro, Oriente y Occidente (Xia, 2016: 379).

Es posible que la ausencia de seres humanos en "Cientos de fantasmas desfilan esta noche" y "El paseo nocturno del dragón equino" lleve a considerar como una suerte de deshumanización los dos relatos de Xia Jia, una crítica hacia la creciente falta de empatía en las relaciones sociales actuales. Evidentemente existe cierta visión crítica a la deshumanización del ser humano en ambos cuentos. No obstante, a nivel profundo los cuentos se orientan hacia un aspecto más onírico, aunque no por ello crítico.

A través de un ejercicio de intertextualidad, que conecta con la obra del poeta chino Hai Zi, "El paseo nocturno del dragón equino" deja de lado el aspecto negativo de la ausencia del barullo humano constante y se centra en una visión de contemplación de la naturaleza, algo pocas veces realizado por la moderna sociedad de la información del siglo XXI: "*Cuando cantas, el mundo escucha; cuando callas, oyes la canción de la creación*" (Xia, 2016: 143). Una visión que Ning logra comprender cuando observa cómo las lágrimas de Xiao Quin se diluyen en la nieve como su memoria misma en la calle Fantasma, haciendo eco del replicante Roy Batty y sus recuerdos perdidos como lágrimas en la lluvia.

Referencias bibliográficas

Abellá Santa María, J. "Enfoques recientes sobre la ciencia ficción procedentes de las universidades francesas". En López Pellisa, T. y F- Á. Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, 2009, pp. 940-951.

Albaladejo, T. *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1998.

Bleiler, E. F. *Science-Fiction: The Early Years*. Kent: Kent State University, 1990.

Doležel, L. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1999.

Fabriol, A. "Hibridaciones genéticas y genéricas: la representación diegética de la historia en Orescu (1999-2001) de Gabriel Trujillo Muñoz". Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasia / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasía. A WWWeb Journal, https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol1/iss1/6/ [4 enero 2019].

Liu, C. "Lo peor de todos los universos posibles y la mejor de todas las tierras posibles: *el problema de los tres cuerpos* y la ciencia-ficción china". En Liu, K. (ed.). *Planetas invisibles*. Madrid: Alianza Editorial, 2016, pp. 359-365.

Lomeña Cantos, A. "El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 2013, 1, 2, pp. 373-389.

Malmgren, C. D. "Towards a Definition of Science Fantasy". *Science Fiction Studies* 15, 3, 1988, pp. 259-281.

Mariño Espuelas, A. "Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico". En López Pellisa, T. y F. Á. Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, 2009, pp. 40-54.

Moreno, F. Á. "La ficción proyectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción". En López Pellisa, T. y F. Á. Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, 2009, pp. 65-93.

Roas, D. "La amenaza de lo fantástico". En Roas, D. (ed.). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.

—, "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico". *Semiosis*, 2006, pp. 95-116.

—, "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En López Pellisa, T. y F. Á. Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, 2009, pp. 94-120.

—, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de la Espuma, 2011.

Roas, D. y A. Casas. "Prólogo". En Roas, D. y A. Casas (eds.). *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo xx*. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 9-56.

Ryan, M.-L. "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de ficción". En Garrido Domínguez, A. (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 181-205.

Saint-Gelais, R. *L'Empire du pseudo. Modernites de la science- fiction*. Quèbec: Editions Nota Beue, 1999.

Schaeffer, J. M. ¿Qué es un género literario? Madrid, Akal, 2006

Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia, 1980.

Viñas, D. "La amenaza de lo fantástico". En Roas, D. (ed.). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas*. Málaga: e.d.a. Libros, 2013, pp. 149-171.

Xia, J. "Cientos de fantasmas desfilan esta noche". En Liu, K. (ed.). *Planetas invisibles*. Madrid: Alianza Editorial, 2016, pp. 89-106.

—, "El paseo nocturno del dragón equino". En Liu, K. (ed.). *Planetas invisibles*. Madrid: Alianza Editorial, 2016, pp. 127-143.

—, "¿Qué hace que la ciencia-ficción china sea china?". En Liu, K. (ed.). *Planetas invisibles*. Madrid: Alianza Editorial, 2016, pp. 373-379.

Pintura y literatura en la dinastía Qing: el tema de la pesca en dos cuadros de Shi Tao

RONGQIAO WU
494535609@qq.com

Resumen

A lo largo de la historia de la pintura china comenzaron a aparecer textos escritos que acompañaban las pinturas, lo que otorgó a esta expresión artística una estética peculiar y la hizo particularmente distinta de las pinturas occidentales. Acompañada del despertar de la conciencia de autoría, la inscripción constituyó una parte cada vez más relevante e imprescindible del arte chino. El propósito de este artículo es revelar las posibles funciones de las inscripciones a partir de la interpretación de dos cuadros de Shi Tao con el mismo tema: el de la pesca en un río. La mayoría de las inscripciones tiene un carácter literario y en la pintura china ellas y la imagen nunca son elementos aislados. Esta relación, sin duda, puede ser un excelente conducto para el descubrimiento de la relación entre la literatura y la pintura en una época y contexto concreto de China.

PALABRAS CLAVE: La inscripción, la imagen, Shi Tao, pescar.

Abstract

Throughout the history of Chinese paintings, images have been closely accompanied with inscriptions which enhance the aesthetic effect for Chinese paintings, and this is what makes it different from Western paintings. With the awakening of the conscience of authorship, the inscription increased its function and became an indispensable part of Chinese art. The purpose of this study is to reveal the possible functions of the inscription based on the interpretation of two paintings by Shi Tao with the same theme: fishing in a river. Most of the inscriptions have a literary nature and in Chinese paintings both the text and the image are always dependent on each other. This relationship, undoubtedly, can be an excellent channel for the discovery of the relationship between literature and painting in certain time and context of China.

KEYWORDS: Inscription, image, Shi Tao, fishing.

1. Introducción a la inscripción de la pintura china

En sus primeras fases de desarrollo, la pintura y otras artes chinas tuvieron un objetivo esencialmente moral. El arte fue, durante mucho tiempo, un instrumento para enseñar a la población religión o política (Ge Lu, 2009: 6; Zheng Wuchang, 1985: IV-V). En este mismo período la imagen constituyó la parte única de la pintura milenaria china.

Al llegar a la dinastía Tang (618 d.C.-907 d.C.), China experimentó un período económicamente próspero sin precedentes, y los poemas de esta época cosecharon un éxito incomparable. Durante esta dinastía, algunos pintores buscaron fundir la pintura con el poema, es decir, empezaron a crear una suerte de pintura poética que se consolidó en el género de la llamada "pintura de literatos"[1].

Un fenómeno cultural significativo en la historia de China radica en que en el tránsito de la era Xining (熙宁年 1068 d.C.-1077 d.C.) a la era Yuanyou (元祐年 1086 d.C.-1094 d.C.)

1 Para una historia más detallada de este género de pintura, véase Shou Qinze (2008), Wang Xun (1979: 60-63), Susan Bushi (1971), Shih Shouchien (2010: 53-67).

apareció un grupo de literatos entorno al gran poeta Su Shi (苏轼 1037 d.C.-1101. d.C.) que compartían ideología y valores similares (Shou Qinze, 2008: 54-55). Estos literatos organizaban tertulias o encuentros en donde discutían asuntos políticos y hacían actividades literarias cantando y bebiendo. En el prefacio de *Antología de poemas cantados en el grupo encabezado por Su Shi* (坡门酬唱集) se registran estos encuentros literarios:

> La costumbre de intercambiar sus sensaciones por medio de poemas encuentra su apogeo en la era Yuanyou [...] En aquel entonces las figuras preeminentes de la sociedad provienen del grupo encabezado por la familia Su[2].

Su Shi fue uno de los literatos más brillantes de la historia china. Aunque su éxito en la poesía y la prosa sobrepasan a su logro en la pintura, él cambió completamente la configuración de las actividades pictóricas de China de los siglos ulteriores. Él fue el primero que formuló el concepto de "pintura de los funcionarios eruditos" (Susan, 1971: 1; Wang Xun, 1979: 62) cuando comentó un paisaje de Song Hanjie:

> Apreciar las pinturas de los funcionarios eruditos es como examinar los caballos del país, en donde se destacan la voluntad y el espíritu del caballo. Las pinturas de los pintores artesanos se concentran en muchas ocasiones solamente en la representación del látigo, piel, pelaje, pesebre o piensos, no hay ninguna manifestación de la manera de ser [de los animales]; uno no tardará en sentirse cansado después de desplegar algunos pocos metros de las pinturas de los pintores artesanos. [Considero que] las pinturas de Hanjie son las verdaderas pinturas de los funcionarios eruditos[3].

Por medio de este argumento entendemos que Su Shi dividió la pintura en dos tipos: la pintura de los funcionarios eruditos[4], que aboga por el espíritu interno, y la pintura de los pintores artesanos, que se atiene a lo que se ve más que a lo que se piensa (Fadón Salazar, 2006: 17-18) y que es de orden más referencial. Según las palabras del gran literato de la dinastía Song del Norte, este nuevo género de pintura busca representar un sentido adicional, así como algunas ideas sugestivas fuera de las imágenes, lo que permite que se manifiesten las emociones y los caracteres nobles de los creadores. Para poder alcanzar esta meta se requiere que los letrados tengan una formación literaria.

Otra innovación que hicieron los letrados del grupo Yuanyou consiste en que ellos empezaron a poner la inscripción de la imagen en una caligrafía bella para ayudar a explicar los sentidos sugestivos y, al mismo tiempo, embellecer la parte pictórica. Así, la literatura empezó a vincularse más con la pintura.

La historia de las inscripciones (题款) no es tan complicada como la de la pintura china, pero es una cuestión que todavía no ha llamado la atención de los estudiosos de la historia del arte de China. Muchos teóricos prefieren tratar sobre esta cuestión solo en alguna pequeña parte de sus libros. Eso implica que los estetas de la pintura china se concentran más en la interpretación de la parte pictórica que en la del texto. En realidad, el texto acompañante es

2 Shao Hao. *Antología de poemas cantados en el grupo encabezado por Su Shi*. Recopilado en *Siku Quanshu, categoría de Antologías literarias, tomo ocho* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四库全书, 集部八). El texto original es: "詩人酬唱, 盛於元祐間。[...] 一時名流悉出蘇公門下".

3 Su Shi. *Inscripciones de Dongpo* (東坡題跋). Lu Fusheng (Comp.). En *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中国书画全集). Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993, p. 638. El texto original es: "觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛，槽櫪芻秣，無一點俊發，看數尺便倦。漢杰真士人畫也".

4 El líder de la dinastía Ming Dong Qichang (1555 d.C.-1636 d.C.) formuló definitivamente el término "Pintura de literatos". El concepto de Su Shi representa la primera fase de desarrollo de este género de pintura. Dado que la pintura de los literatos experimentó tres fases de desarrollo, la "pintura de los funcionarios eruditos" no es un término totalmente equivalente al de "pintura de literatos".

una parte inseparable de la pintura china que se encarga de transmitir directa y claramente lo que no llega a expresar la imagen, complementándose con ella. También es una parte que ornamenta la parte pictórica con su contenido literario y con su caligrafía estilística.

La inscripción en chino está construida por dos caracteres: "题" y "款". El vocablo 题 es la parte literaria, normalmente una prosa o un poema bastante refinado que está en sintonía con el tema de la imagen. El carácter 款 presenta la parte informativa, que registra el apellido, el nombre y el sobrenombre del pintor, el nombre de su estudio, taller o pabellón[5], la fecha de creación de su cuadro y sus sellos[6]. Aparte de eso, la inscripción puede subdividirse de acuerdo con la longitud del texto. Por ejemplo, la *inscripción larga* (长款) generalmente está construida por una prosa o un poema extenso. La *inscripción corta* (短款) es un texto relativamente corto. La *inscripción pobre* (穷款) se refiere a la que no cuenta con ningún poema, prosa o fechas de creación, pero contiene el nombre y el sello del pintor. La *inscripción escondida* (隐款), en muchos casos también es una inscripción pobre, pero está ubicada dentro del mismo contenido pictórico, por lo que cuesta encontrarla. Además, según la existencia de destinatario o beneficiario, las inscripciones pueden subdividirse en *inscripción simple* (单款) e *inscripción dual* (双款). La primera, que puede ser una inscripción pobre, corta o larga, no registra un destinatario determinado, sino solo el nombre del pintor; la segunda abarca dos partes, una dedicatoria al beneficiario, que se llama *inscripción superior* (上款), y otra donde se anota el nombre del creador, que es *la inscripción inferior* (下款). En muchas ocasiones dentro de un mismo dibujo (normalmente de tamaño grande) hay varias inscripciones, porque a los pintores se les ocurría añadir y manifestar otras sensaciones e ideas después de un período.

En términos generales, antes de la dinastía Song (宋朝 960 d.C.- 1279 d.C.) los pintores no tenían la costumbre de poner inscripciones en sus pinturas, entre otras cosas porque todavía no se había despertado la conciencia de autoría. Sheng Dashi (盛大士 1771 d.C.-1836 d.C.), pintor y teórico de la dinastía Qing (1636 d.C.-1912 d.C.), afirma:

> No es una carencia que los dibujos no contengan inscripción. Las pinturas de la dinastía Song no tienen inscripción, además en muchos casos incluso no tienen ningún sello (Fu Baoshi, 1934: 213)[7].

Wang Wei (王维 701? d.C.-761 d.C.) infundió un nuevo aliento a la pintura china. Desde el tiempo de Wang se empezó a considerar el estado mental o la atmósfera espiritual de la pintura y a tener en cuenta el carácter literario de la pintura. De este modo, se comenzó a fundir la imagen pictórica con el texto literario, lo que significó que el contenido del dibujo obtuviera un matiz más sutil y una connotación más exuberante.

No obstante, en la dinastía Song la inscripción no fue muy popular en la mayoría de los casos. Algunos se limitaron a poner su nombre en la profundidad de un bosque, o en la espesura de las hierbas, o en un lugar oculto que fuera extremadamente difícil de notar. La mayoría de los pintores optaron por no escribir nada, como sus antepasados. Hay varias razones que explican esta situación. En primer lugar, en esta época los pintores todavía no tenían la costumbre de escribir un texto largo; en segundo lugar, muchos de ellos fueron meros dibujantes que no

5 Los artistas chinos tienen la costumbre de poner un nombre elegante con carácter literario a su casa o habitación con el fin de identificarse y embellecer las actividades literarias o pictóricas. En este caso, el taller, el estudio o el pabellón no se refieren necesariamente a un edificio, como podrían pensarlo los occidentales, sino a un nombre de referencia de su lugar de creación.

6 El sello es una parte orgánica de la imagen. Los sellos pueden dividirse en dos categorías generales: el del nombre del autor y el sello libre (闲章), que podría ser un proverbio, un verso, etc. Los pintores chinos ponen sellos para registrar la autoría y para decorar la imagen. Para una introducción más detallada sobre los sellos, véase Wu Qiuyan (1993).

7 El texto original reza: "書畫無款，非病也。宋人無款，而且無印者甚多".（清盛大士《谿山臥游錄》.

tenían mucha cultura literaria; finalmente, muchos de ellos no se especializaban en caligrafía. Shen Hao (沈灝, 1586 d.C.-1661 d.C) en su libro *Hua Chen* (畫塵) comentó:

> La mayoría de las pinturas antes de la dinastía Yuan no cuentan con la inscripción, o la pusieron dentro de los huecos de las rocas. Ellos temían que su caligrafía descuidada dañara el contenido principal del dibujo (Fu Baoshi, 1934: 207)[8].

Qian Du (錢杜, 1764 d.C-1845 d.C) en *Memoria de pinturas de Song Hu* (松壺画忆) sostuvo lo siguiente:

> En cuanto a la inscripción, los pintores de la dinastía Tang la escondían dentro de las raíces de los árboles o en los huecos de las rocas con letras pequeñas. Es probable que los pintores que no manejaban la caligrafía pusieran la inscripción en el revés del dibujo. Solo hasta la dinastía Song se empezó a registrar la fecha de creación de las pinturas (Fu Baoshi, 1934: 210)[9].

En la dinastía Yuan (1271 d.C.-1368 d.C.) la pintura de literatos, cuyo objeto principal era expresar ideas o emociones en vez de mostrar altas técnicas artísticas, dominó la actividad pictórica (Cahill, 1997:140). De conformidad con Mao Qingzhen (毛慶臻), un gran crítico de la dinastía Qing, la esencia de la pintura de literatos radica en la expresión de ideas. Por lo tanto, las pinturas que cuentan con una inscripción refinada, gallarda y culta son superiores a las que no tienen estas características. Si un pintor no domina las técnicas de hacer la inscripción, sus obras, aunque sean de alta calidad, pierden automáticamente un gusto de elegancia (Fu Baoshi, 1934: 213). Las pinturas de letrados, donde se muestran las cualidades nobles de los pintores, destacan la idea adicional en la imagen. Su objeto principal nunca ha radicado en ostentar la técnica vertiginosa de creación artística, sino en dejarles a los observadores sensaciones o ideas de los literatos más allá del contenido pictórico. Cuando la parte pictórica no puede transmitir claramente las ideas de sus creadores, la parte escrita suple esta carencia. A veces la inscripción conlleva palabras oscuras y logogrifos que cuesta entender, entonces el contenido pictórico ayuda a descifrar el misterio de las letras. Por consiguiente, el pintor de la dinastía Ming Shen Hao afirmó en *Hua Chen*: "la inscripción y la imagen se anotan mutualmente"[10] (Fu Baoshi, 1934: 206).

2. *Análisis de dos dibujos de Shi Tao con el tema de la pesca*

En vista de que la literatura y la pintura son dos artes distintas, es lógico pensar que las dos tienen sus propios campos y límites para describir un objeto o hecho. Cabe entonces preguntarse: ¿En qué grado se complementan las dos y en qué medida una ayuda a descifrar a la otra en el arte milenario chino? Vamos a analizar dos dibujos de Shi Tao con el fin de revelar una relación más profunda entre la imagen y el texto.

Shi Tao (1642? d.C.-1707 d.C.) fue descendiente de la familia imperial de la dinastía Ming, y su nombre original es Zhu Ruoji. La dinastía Ming se desmoronó completamente cuando Shi Tao tenía tres años. Toda su familia fue decapitada por un conflicto de poder entre las familias imperiales. Un eunuco de confianza lo rescató y los dos huyeron al templo de Xiang Shan

8 El texto original es: "元以前多不用款，款或隱之石隙。恐書不精，有傷畫局". También véase el famoso libro instructor de la pintura *El jardín grande como un pequeño grano de mostaza* (芥子园画谱) de Wang Gai (王概，pintor de la dinastía Qing), que copia la frase entera de Shen Hao. (Fu Baoshi, 1934: 207).
9 El texto original es: "畫之款識，唐人只小字藏樹根石罅，大約畫不工者，多落紙背。至宋始有年月記之"。（清錢杜《松壺畫憶》）
10 El texto original es: "題與畫互為註腳".（明沈灝《畫塵》）

(湘山寺). Desde ese momento cambió su nombre por Shi Tao. También se le conocía como el monje Calabaza Amarga (苦瓜和尚).

En aquella época el círculo artístico tendía a la imitación de los antiguos, representados por los seis grandes maestros de la dinastía Qing (清六家), que establecieron que el único canon de belleza era copiar las pinturas de la antigüedad (especialmente las de Dong Yuan, Ju Ran y los cuatro maestros de Yuan). A cualquiera que estuviera fuera de esta tendencia se le denominaba de la "Escuela del raposo salvaje" (野狐禅, un término budista). Por eso el teórico Yu Jianhua afirmó en *La historia de la pintura de China* que casi el noventa por ciento de las pinturas de la dinastía Qing no podía superar la mera imitación de los antiguos (1998: 8). Sintiendo un odio profundo por esta corriente artística, Shi Tao abrió un nuevo camino a través de sus teorías pictóricas. Él recalcó la importancia de la originalidad y el estilo personal de los artistas, sostuvo que se aprendía principalmente de la naturaleza y se opuso enérgicamente a la imitación rígida de los eminentes pintores de los siglos pasados. Con el fin de descubrir una intertextualidad entre la parte literaria y la imagen en la obra de Shi Tao, veamos dos dibujos de este maestro con el tema de la pesca en un río.

2.1. "Hoja del álbum de paisajismo"

Figura 1: Shi Tao. "Hoja del álbum de paisajismo". 24*14.5 cm, tinta en papel, Hoja de álbum, Colección del museo de Shanghai.

> Inscripción: "Sentado en el barco, pescando. Las olas de verdor suscitan la complacencia [y agrado]. [No sé] de donde viene el sonido del ganso cisne, que quiebra el cielo reflejado en el agua. Shi Tao, [también conocido como] Ji"[11].

11 El texto original es: "把钓坐湖舡，沧波最可怜。一声何处雁，惊破水中天。石涛济。"

La configuración de esta hoja es muy clásica: un río separa dos orillas. Esta idea posiblemente proviene de uno de los grandes maestros de la dinastía Yuan Ni Zan (倪瓚 1301d.C.-1374 d.C.). Las variedades del tono de la tinta constituyen toda la imagen.

Wang Wei (王维701? d.C.-761 d.C.), el susodicho fundador de la Escuela del Sur del paisajismo en palabras de Dong Qichang (董其昌 1555 d.C.-1636 d.C.), sostuvo en el artículo "Las maneras de escribir el paisajismo":

> El dibujo pintado con agua y tinta es el género supremo en el Tao de la pintura, el cual representa las características internas de la naturaleza y la capacidad del creador omnipotente. En pocos metros cuadrados de dibujo se pintan mil kilómetros de paisaje[12] (1993: 176).

En las dinastías Ming (1368 d.C.-1644 d.C.) y Qing (1644 d.C.-1912 d.C.), el núcleo de la pintura seguía siendo principalmente la tinta y el pincel que constituyen una complicada filosofía oriental, aunque con ellos solamente pueden representarse dos colores: el blanco y el negro. Tanto en oriente como en occidente los dos están en polos opuestos y entre ellos no existe ninguna similitud. Sin embargo, los chinos los reconciliaron: el negro es lleno, es ser o algo; el blanco implica vacío, es nada. El famoso proverbio del fundador del taoísmo Lao Zi dice: "El ser engendró todo el universo, él mismo nació de la nada (天地万物生于有，有生于无)". Sin el color negro no habría tenido lugar el blanco y viceversa. El uno existe por el otro y se complementa con el otro. Ellos dos son rivales, pero al mismo tiempo son aliados. Entre esta vinculación opuesta y complementaria hay un punto de equilibrio: el justo medio o *aurea mediocritas* (中庸), que es el concepto central del taoísmo. El tao (道) es lo que mantiene el orden entre el negro y el blanco, la tinta y el pincel, el *yin* y el *yang*. Del mismo modo, los objetos son representados en la imagen pictórica por el negro. Este color es la parte llena y el blanco es la parte vacía. Las dos constituyen un dibujo de tinta y agua (水墨画). No obstante, el blanco en ningún caso implica nihilismo, sino que conserva un gusto inefable que repercute en la mente de los espectadores. El blanco es, más bien, la parte orgánica, e incluso es más importante que la parte llena, debido a que el vacío les deja una imagen infinitamente colorida a los observadores. Por la misma razón, Lao Zi nos enseña en su clásico libro doctrinal *Tao Te Ching* (道德经) que hay que "entender la importancia de la parte blanca y luego saber cómo guardar la parte negra (知白守黑)"[13] (Rao Shangkuan, 2007: 71). Para entender el auténtico significado y valor del blanco se debe entender el verdadero sentido y valor de la tinta y el pincel. Así, uno puede tratar de forma correcta la relación entre la parte negra y la blanca en la actividad pictórica. Así, se entiende que el vacío constituye un lugar maravilloso que suscita la comunión espiritual de los contempladores.

A raíz de que la pintura de los letrados busca un estilo sobrio, natural y sencillo con profundidad, así, la pintura del agua y la tinta se iba convirtiendo en el género favorito para todos los pintores chinos.

Shi Tao demuestra su alta capacidad de emplear la tinta y el agua en este cuadro (ver figura 1). En la orilla de la parte superior se ven cuatro sauces marchitos. A lo lejos, se ve una bandada de gansos cisne en forma de carácter Ren (人). Las hojas de caña ocupan casi la mitad de la imagen. El pintor monje utilizó alterativamente los trozos secos y diluidos y las pinceladas mojadas para representar la textura de las rocas de las dos orillas. Al mismo tiempo, el método de la aplicación graduada de la tinta y el agua se evidencia en la parte superior donde podemos percibir un día nebuloso en los colores ligeros del cielo. La utilización de varios

12 El texto original es: "夫畫道之中，水墨為最上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之圖，寫百千里之景".
13 La frase original es: entender profundamente el candor (el blanco), pero contentarse con no manifestar este carácter en la sombra caótica (el negro); uno puede ser el ejemplo del mundo ("知其白，守其黑，为天下式"). Luego este proverbio fue empleado como una técnica e idea creativa en los dibujos.

puntos y líneas del color negro concentrado atrae la mirada de los espectadores, disponiendo los objetos en diferentes estratos.

Al contrario de los trozos sucintos para delinear el medioambiente, el artista puso intencionalmente de relieve los detalles del barco y el pescador. En relación con otras pinturas del mismo álbum, el protagonista del cuadro debe de ser el mismo pintor. Él utilizó las líneas regulares y apretadas para la estera del barco. Aparte de eso, aunque esta hoja es bastante pequeña en comparación con otras pinturas tradicionales de la dinastía Qing, en la figura del pescador podemos capturar los detalles de los pliegues de su ropa, el cinturón completo y los detalles de su cara. En términos generales, podemos sentir una escena tranquila, un mundo apartado de las calles bulliciosas. Todavía no sabemos el significado de la figura del pescador en el dibujo. ¿La figura central será un mero pescador, el protagonista, o tendrá un sentido metafórico?

A la derecha del inicio de la inscripción hay un sello que reza: "La puerta del dharma". Dharma es un término clásico del budismo, que significa la ley o los principios, la puerta del dharma es la vía para conseguir la iluminación. Este sello implica que el pintor está en el camino para purificar el espíritu. Al final de la inscripción también se ve un sello que presenta el nombre del pintor: Yuan Ji (原济). Estos dos detalles revelan que en aquella época el artista todavía era monje. Aunque no sabemos la fecha exacta de la finalización de este álbum, podemos deducir, según la costumbre de escribir su nombre y de poner los sellos, que Shi Tao creó esta hoja en su edad temprana, muy posiblemente en 1667, el año en el que el autor volvió a visitar la montaña de Huang Shan (黄山).

En esta inscripción se ve un cuarteto chino de veinte caracteres. Este género de poema se denomina "Cuarteto del estilo de cinco-sílabas (五言绝句)", un nuevo estilo que prosperó en la dinastía Tang. Naturalmente, este estilo poético exige a los poetas que obedezcan concienzudamente las reglas métricas y la correspondencia entre los versos. Esto implica que los creadores deben crear, con mucho esfuerzo, un sentido y una imagen mental simbólicos y coloridos con extensión bastante limitada. En fonología antigua existen cuatro tonos básicos: el tono plano (平声), el tono ascendente (上声), el tono saliente (去声) y el tono entrante (入声). Debido a que la mayor parte de los caracteres pertenecen al primer grupo en el antiguo sistema fonético chino, el tono plano se puede subdividir en el tono plano superior (上平声) y el tono plano inferior (下平声). Todos los caracteres tienen la modulación en la secuencia de sonidos, con la excepción de los del tono plano. Dada esta diferencia se producen dos patrones tonales generales: el tono plano (平声) y el tono oblicuo (仄声). En un poema del estilo de cinco sílabas se puede requerir que rimen los últimos caracteres del primero, segundo y último verso. En el poema de la inscripción, los últimos caracteres respectivos son "舩 Chu-an", "怜 li-an" y "天 Ti-an", que comparten la rima silábica '-an'. Aparte de eso, los tres se encuentran en "el primer tono plano inferior encabezado por el carácter Xian (下平一先)", conforme a *El diccionario de rima pinshui* (平水韵). Este estilo del cuarteto también estipula que, si en un verso se emplea una cadena de sonidos, en el siguiente se deben invertir totalmente dichos patrones tonales en la mayor medida posible. Por ejemplo, si en el primer verso se lee "仄仄平平仄", en el siguiente hay que emplear, en principio, los caracteres que satisfacen la cadena de sonidos "平平仄仄平". Por supuesto se permiten algunos deslices para ajustar los sentidos del poema. De conformidad con los patrones tonales y la existencia de la rima del último carácter del primer verso con el del segundo y el cuarto verso, se pueden extraer cuatro subgéneros del cuarteto del estilo de cinco-sílabas. No vamos a ahondar en la disquisición del sofisticado sistema de la fonología antigua china. El poeta hace que el último carácter del primer verso, "舩", rime con los otros; aparte de eso, el vocablo que inicia este poema, "把", a su vez, pertenece al sonido oblicuo. Este poema debe satisfacer esta secuencia de sonidos según la regla estipulada: 仄仄仄平平, 平平仄仄平.平平平仄仄, 仄仄仄平平. Si examinamos las sílabas del cuarteto de referencia, nos damos cuenta de esta métrica: "把钓坐湖舩 (仄仄仄平平), 沧波最可怜 (平平仄仄平). 一声何处雁 (平平平仄仄), 惊破水中天 (仄仄仄平平)". Podemos afirmar que este cuarteto cumple impecablemente la métrica y los patrones tonales.

Si ahora ponemos nuestro foco en el contenido de estos cuatro versos, notamos que el poema no trata de describir el proceso de pescar, sino que intenta reflejar una escena armónica de la naturaleza. El artista menciona únicamente en el primer verso que en el río hay un pescador sentado en un barco, sin describir con otras palabras cómo son los peces del río. En cambio, el pintor-monje sí destaca en su texto las olas hermosas, los pájaros que vuelan y el cielo; el barco es un vehículo para conectarse con esta naturaleza. La imagen pictórica nos hace sentir una escena silenciosa. No obstante, por medio del tercer verso entendemos que un sonido de la bandada rompe este silencio; el momento que describe el poema no es absolutamente tranquilo, sino que resuenan ruidos de pájaros. Si el signo pictórico no puede representar el sonido de los gansos, el signo lingüístico sí lo representa. Shi Tao compuso un escenario donde se fusionan el movimiento y el silencio. Cabe mencionar que "romper el cielo reflejado en el agua" es una expresión tópica de la literatura. Los objetos invertidos reflejados en el agua se ven cercanos, pero son inasibles para los contempladores. En chino hay un proverbio que yuxtapone dos imágenes ilusorias: "Las flores en el espejo; la luna en el agua (镜花水月)". Esta idea se utiliza para demostrar el hecho de que es imposible comprender el sentido verdadero de un poema a través del sentido literal de los caracteres de sus versos. Romper esta imagen reflejada en el río significaría renunciar a la representación sugerida por el engaño de los sentidos y entrar a la verdadera realidad; así, uno entiende el supremo principio del budismo y por fin logra la iluminación. Esta interpretación podría encajar en las ideas de un devoto monje como Shi Tao en su edad temprana.

2.2. "Pescar en un río de primavera"

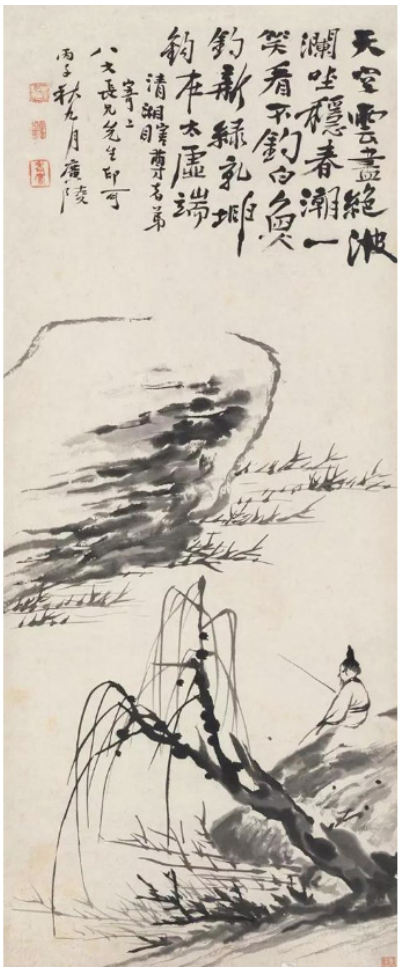


Figura 2: Shi Tao. "Pescar en el río de primavera". 91*37cm, tinta en papel, rollo colgante, subasta en Beijing Council, 6/12/2016.

> Inscripción: "El cielo, despejado; las olas, serenas. Estoy sentado tranquilo riéndome de las mareas de la primavera. No pesco peces blancos sino verde nuevo. El cielo y la tierra están enganchados en [mi] caña de pescar del universo. Pintó Qing Xiang, el arhat ciego, este cuadro para que lo apreciara mi primo mayor señor Bada (Shanren). En otoño, el noveno mes del año Bingzi (1696 d.C.) [en la ciudad de] Guanglin[14]".

A primera vista, este cuadro es bastante sencillo. En la parte pictórica, un sacerdote taoísta está pescando, sentado en un banco de arena. Lo más interesante es que su caña de pescar no tiene sedal ni anzuelo. La composición de la imagen es igualmente extraña: en primer lugar, el sauce que se sitúa al lado del pescador es excesivamente oblicuo, y sus ramas son escasas. Al mismo tiempo, las hierbas acuáticas de la parte superior se mueven en dirección contraria a las hierbas de la parte inferior. Frente al sacerdote taoísta hay una roca cuya forma también es rara y, además, está inclinada hacia la misma dirección de las plantas.

El color de la tinta es el negro. Sin embargo, cuando se combina con el agua, se producen múltiples matices de color. El esteta Zhang Yanyuan (张彦远, 815? d.C.-917 d.C.) afirmó en *Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías sucesivas* (历代名画记): "Cuando uno emplea la tinta y logra manejar los cinco colores, podemos decir que se ha obtenido la idea ([是故]运墨而五色具, 谓之得意)" (1964: 37). Sin embargo, en este tratado relevante Zhang no especificó cuáles eran los cinco colores, lo cual deja un gran espacio de interpretación para los historiadores del arte. En términos generales, la tinta se puede dividir en cinco categorías según el porcentaje de agua mezclado: quemado (焦), espeso (浓), oscuro (重), diluido (淡), y claro (清). Los trazos concisos y fuertes de Shi Tao pasaron por el papel y dejaron distintos colores de tinta en la imagen. Por consiguiente, no hizo falta emplear más pinceladas detalladas para representar la textura de la roca ni el sauce, ni el banco de arena. Estos matices de color derivados de la técnica "líneas llenas de barro y agua (拖泥带水皴)" representan las ásperas superficies de la roca y el banco de arena.

Hasta aquí es a donde podemos llegar con esta imagen minimalista. No obstante, no nos sentimos satisfechos con lo que nos transmite la representación gráfica por la existencia de varios elementos extraños. Dirigimos, entonces, nuestra mirada hacia la inscripción. Salta a la vista la inscripción superior: "Mi primo mayor señor Bada (Shanren)". Esta parte indica claramente el beneficiario, Bada Shanren, el pintor más excéntrico de la historia de la pintura de China que gozaba igualmente de muy buena reputación en aquella época. No es nada extraño que Shi Tao pintara este cuadro con un estilo minimalista, el mismo usado por el beneficiario en sus dibujos. La fecha escrita también nos revela que Shi Tao terminó este dibujo en 1696, el último año que vivió en una suerte de vida monacal. El argat Ciego, el nombre de Dharma, es decir, de monje, viene del ciego monje eminente Huang Nie (黄蘗禅师), el creador de la Escuela de Zen Linji (临济宗).

Este cuarteto está constituido por veintiocho caracteres. Este estilo, al igual que el cuarteto de cinco-silabas, abarca dos estrofas de una misma extensión y necesita observar unas reglas determinadas. A este género se le denomina el cuarteto del estilo de siete-sílabas. Los dos estilos comparten muchos aspectos en lo que concierne a la métrica, la rima y la correspondencia entre las estrofas. El cuarteto del estilo de siete-sílabas es una extensión de los poemas del estilo de cinco-sílabas; por eso, el género anterior dispone de un sistema más complicado y menos exigente en rimar y mantener la oposición de sonidos dentro de una estrofa.

No es nada difícil notar que los últimos caracteres del primero, el segundo y el último son correspondientemente 澜(l-an), 看(K-an) y 端(Du-an), y pertenecen a "el decimocuarto tono plano superior encabezado por el carácter Han (上平十四寒)". Mientras tanto el verbo 看 (K-an) también cae en la categoría del tono oblicuo. El inicio del cuarteto es un vocablo del

14 El texto original es: "天空云尽绝波澜，坐稳春潮一笑看。不钓白鱼钓新绿，乾坤钩在太虚端。清湘瞎尊者弟寄上，八大长兄先生印可，丙子秋九月，广陵".

primer tono, por lo tanto, este cuarteto debería tener una secuencia de sonidos como: "平平仄仄仄平平, 仄仄平平平仄仄.仄仄平平平仄仄, 平平仄仄仄平平". Las palabras encerradas en un cuadro significan que no es necesario cumplir dicho sonido. En realidad, hay un principio más ágil y flexible para el cuarteto del estilo de siete-sílabas, que no se preocupa por los patronales tonales del primero, el tercero y el quinto carácter de cada verso, sino que busca un contraste fonético en el segundo, el cuarto y el sexto vocablo dentro de los dos versos provenientes de una misma estrofa. El cuarteto de referencia, a su vez, muestra unos patrones tonales como: "天空云尽绝波澜(平平平仄仄平平)，坐稳春潮一笑看(仄仄平平平仄仄)。不钓白鱼钓新绿(平仄平平仄平仄)，乾坤钩在太虚端(平平平仄仄平平)". Después de cotejarlos con la norma métrica correspondiente, notamos que la posición del sexto vocablo del tercer verso debería ser un carácter con sonido oblicuo, no obstante, Shi Tao usó el adjetivo '新' (nuevo) con sonido plano en dicho supuesto. Es decir, este cuarteto no es tan canónico y limpio para un poema del estilo de siete-sílabas.

Si recurrimos a su contenido, entendemos que el cielo está despejado; el río, sereno. Por eso a Shi Tao no se le ocurrió delinear el cielo ni el río con líneas, sino que dejó el blanco para que los espectadores reconstruyeran los elementos incompletos. Con pocas pinceladas podemos capturar la actividad psicológica del pescador, que se ríe de las mareas de la primavera, el matiz que la imagen no alcanza a representar. Lo más místico y fantástico reside en los últimos dos versos. El sacerdote taoísta nunca intenta pescar peces, por eso no le hacen falta ni anzuelo ni sedal. El último verso indica que Qian (乾) y Kun (坤) están enganchados en su anzuelo fantástico. Qian y Kun son los dos primeros hexagramas en *El libro de las mutaciones*, que significa el Cielo y la Tierra, el *yang* y el *yin* (Zhou Zhenfu, 1991: 1, 13-14). No sabemos qué es la caña de pescar del universo, Shi Tao tampoco destacó este objeto mágico. Sin embargo, el poema nos hace saber que en el cabo de la caña del pescador están la vida primaveral y el universo, algo que posiblemente podemos entender con una frase clásica de Zhuang Zi (庄子, 369 d.C?-?): "El cielo y la tierra conviven conmigo, el universo se transforma en mi cuerpo"[15] (Chen Guying, 2007: 88).

Por medio del poema logramos recuperar mucha información oscura detrás de la imagen y entender el verdadero tema de la pesca en el dibujo. Sin la explicación del texto quedaríamos confusos ante la caña de pescar incompleta y el río sin olas. Esta figura central no es un simple pescador, sino un sacerdote taoísta intachable, al que nada en el mundo le impedirá conectarse con la naturaleza. Es el mismo texto el que nos ofrece un nuevo camino para capturar la idea oscura que ha dejado el pintor.

3. Comparación entre los dos cuadros

Los dos cuadros pertenecen a la categoría de la pintura de la tinta y el agua. En términos generales, el primero es más detallado y completo en las pinceladas y en la representación de los objetos que el segundo por varios motivos. En primer lugar, Shi Tao dedicó el segundo dibujo a su ídolo Bada Shanren, un pintor famoso por su estilo minimalista y excéntrico. Para complacer a esta figura admirable, Shi Tao utilizó líneas sencillas en la imagen. En segundo lugar, es esperable que un pintor cambie en cierta medida la calidad de las pinceladas, el estilo y la concepción del arte por los ejercicios constantes a lo largo de su vida y sus vivencias. Además, se espera que un pintor adopte diferentes estrategias de creación para adaptarse a determinadas circunstancias.

A través de la imagen de las dos obras, solamente podemos entender que ambas comparten el mismo tema de la pesca. También notamos que el medioambiente en los cuadros es bastante tranquilo. Podemos sentir que los dos pescadores están en un lugar apartado y desierto, no se ve a nadie, excepto a la figura del pescador. En las dos escenas hay una figura solitaria que

15 El texto original: "天地與我並生，而萬物與我為一".

contempla la caña de pescar y la superficie de río. También es probable que esta figura esté divisando la lejanía. No podemos capturar la actividad psicológica de esta figura porque el autor no intentó dibujar los detalles de su semblante. Es imposible sacar más hilo, quedamos muy aturdidos ante una caña de pescar sin anzuelos ni sedal. No sabemos si la figura del pescador es simbólica o no sin consultar la inscripción de los dibujos.

El texto nos ayuda a aclarar muchas dudas que la parte pictórica genera. Aparte de eso, podemos encontrar similitudes y diferencias en los dos dibujos. Ante todo, entendemos que el hombre, en ambos cuadros, tiene un fuerte sentido alusivo estético. Ellos dos no son simples pescadores, sino símbolos del mismo pintor o de su ídolo y están disfrutando la armonía y la paz de la naturaleza, por eso no les interesa si consiguen pescar peces en el río. Sus corazones deben de estar serenos y tranquilos, ya que ellos están en un sitio desierto. Aunque los dos buscan perfeccionarse moralmente, sus creencias son distintas. Dicho de otra manera, ellos eligen diferentes caminos para alcanzar su meta. El primer pescador pretende una iluminación definitiva por medio de romper la imagen ilusiva en el agua y capturar la realidad. Los monjes zen aprenden la suprema doctrina por medio del ejercicio espiritual meditando en un lugar recóndito o contra la pared. Pescar también es una forma de realizar dicha meditación. El segundo, a su vez, intenta purificar su espíritu y armonizar con el mundo externo, cuya caña de pescar es mágica y conecta al protagonista con toda la naturaleza. Así, la inscripción sirve como una guía para descifrar varios misterios que nos trae la imagen, fusionándose con ella y generando una belleza peculiar.

4. Conclusiones

En una fase incipiente, la imagen era la única parte de la pintura china. En aquella etapa los autores no tenían la conciencia ni el derecho de poner su nombre en las obras. A raíz del surgimiento del grupo literario encabezado por Su Shi en la dinastía Song del Norte, el texto se fusiona con la imagen en el arte milenario chino, haciéndola divergir radicalmente de la pintura occidental. Con el fin de poner una linda inscripción, un pintor necesita desarrollar su formación literaria. Además, también debe manejar las técnicas de la caligrafía y la habilidad de grabar los sellos. Así, la imagen, la inscripción y el sello constituyen partes que se integran y forman una unidad. Los dibujos de China empiezan a adquirir un color literario desde aquel entonces. La pintura de los literatos pretende manifestar un noble carácter individual y busca representar un sentido adicional fuera del contenido de la imagen con un estilo sencillo, sobrio y natural.

Los dos poemas hechos para las imágenes aquí analizadas pertenecen respectivamente al cuarteto del estilo de cinco-sílabas y al del estilo de siete-sílabas. El poema del primer cuadro es un poema estándar; el cuarteto del segundo, en cambio, no cumple la métrica estipulada. A través del análisis de estos dos cuadros de Shi Tao sobre el tema de la pesca, hemos encontrado un vínculo más concreto entre la parte literaria y la parte pictórica. Dicho de otra manera, la imagen como signo pictórico y el texto como signo lingüístico se entrelazan y se complementan produciendo un efecto de intertextualidad en la pintura tradicional de China. La imagen es estática y silenciosa y no logra transmitir satisfactoriamente las emociones internas del protagonista pescador y los sonidos de los pájaros. Además de eso, la pintura captura, como observaba Lessing, un escenario más fijo y más conmovedor, dicha característica restringe en alguna medida nuestro poder de imaginación. En los dos casos anteriormente examinados, por medio de los signos pictóricos puros no podemos percibir los matices, o sea, el sentido simbólico de los pescadores. En este momento, la inscripción ayuda a llenar esta laguna y nos describe un proceso para entender la ley religiosa y sintonizar con la naturaleza. Al mismo tiempo, la poesía solo sugiere dos escenas borrosas en nuestro cerebro, en este caso la imagen nos da una forma definitiva. Hasta aquí podemos afirmar que los dos signos

tienen sus ventajas y debilidades en el proceso de representar un sentido o idea extra en la pintura de los literatos.

El tema de la pesca es un tópico en las actividades pictóricas, pero se expresa con diferentes pensamientos religiosos y dos caminos de Tao en los dos cuadros del monje Calabaza Amarga. La figura del pescador no solo es una máscara del pintor mismo o el beneficiario, sino también un símbolo del camino de la purificación espiritual. Por medio de esta figura el pintor monje comprende la gran vía del universo, esto es, el sentido oscuro y adicional fuera de la imagen de la pintura de Shi Tao. Así, podemos entender que la pintura de los literatos es una herramienta para expresar las ideas propias y caracteres honestos del mismo pintor, y es un ejercicio espiritual para conectarse con el universo y el Tao a través del pincel, la tinta y el agua.

Referencias bibliográficas

Bush, S. *The Chinese literati on painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

Cahill, J. "The Yuan Dynasty (1271-1368)". R. M. Barnhart *et al.*(ed.), *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997.

Chen, G.Y. *Notas e interpretaciones de Zhuangzi* (庄子今注今译). Beijing: The Commercial Press, 2007.

Chen, H.K. *Estudio sobre la Pintura de Literatos de China* (中国文人畫之研究). Beijing: Zhonghua Book Company, 1922.

Fadón Salasar, P. *Breve historia de la pintura china*. Albolote (Granada); Comares: Junta de Andalucía, GIDEA, 2006.

Fu, B.S. *Las teorías de la pintura china* (中國繪畫理論). Shanghai: The Commercial Press, 1934.

Ge, L. *La historia de teorías pictóricas de China* (中国画论史). Beijing: Pekin University Press, 2009.

Hay, J. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Versión en chino: 石涛：清初中国绘画与现代性. Qiu Shihua *et. al.* (trad.). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2010.

Lessing, G. E. *Laocoonte*. Versión en chino: Zhu Guangqian (trad.). Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.

Rao, S.K. (comp.) *Tao-te Ching*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.

Shao, H. *Antología de poemas cantados en el grupo encabezado por Su Shi (坡门酬唱集). Recopilado en Siku Quanshu, categoría de Antologías literarias, Tomo ocho* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四庫全书，集部八). Versión digital. Disponible en http://www.guoxuemi.com/siku/135274uxow/687681xnim/ [03-marzo-2019]

Shi, T. "Hoja del álbum de paisajismo". 24*14.5cm, tinta en papel, Hoja de álbum, colección del museo de Shanghai.

—, "Pescar en el río de primavera". 91*37cm, tinta en papel, rollo colgante, subasta en Beijing Council, 06/12/2006.

Shih, S.Q. *From Style to Huayi (Picture-Idea): Ruminating on Chinese Art History*. Taipei: Rock Publishing International, 2010.

Shou, Q. Z. *Shu Xue of Northern Song Dynasty and Development of Consciousness of Scholar Painting*. Tesis Inédita. Zhejiang: Zhejiang University, 2008.

Su, S. *Las Inscripciones de Dongpo* (東坡題跋). Lu Fusheng (comp.). *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.

—, *Antología de las Poesías de Sushi*. Sun Fanli (Comp). Beijing: Zhonghua Book Company, 1982.

—, *Antología de las Prosas de Sushi*. Sun Fanli (Comp). Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.

Wang, W. "Las maneras de escribir el paisajismo". L. Fusheng (comp.). *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.

Wang, X. “Su Shi y la pintura de los funcionarios eruditos de la dinastía Song”. *Investigación de Arte* (美术研究). (4) 1979: 60-63.

Wu, Q.Y. *Xue Gu Bian* (学古编), En *Antología Completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.

Yu, J.H. *La historia de las pinturas de China, Tomo II* (中國繪畫史下冊). Beijing: The Commercial Press, 1998.

Zheng, W.C. *La historia completa de la pintura China* (中国画学全史). Shanghai: shanghai calligraphy & painting publishing house, 1985.

Zhang, Y.Y. *Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías sucesivas* (历代名画记). Yu Jianhua (Comp.). Shanghai: People’s Fine Arts Publishing House, 1964.

Zhou, Z.F. *Interpretaciones y notas sobre el “Libro de las mutaciones”* (周易译注). Beijing: Zhonghua Book Company, 1991.

Del deseo sexual y de la enfermedad de amor entre Calisto y Zhang Junrui [1]

YANG XIAO
Universidad de Zhejiang
yangboran@zju.edu.cn

Resumen

En este trabajo abordaremos primero el análisis del amor y la pasión de los dos héroes de *La Celestina* y de *Historia del ala oeste*, y, después, los compararemos con el fin de demostrar las similitudes y diferencias entre los dos protagonistas, Calisto y Zhang Junrui, con respecto al deseo sexual y la enfermedad de amor. El primero expresa su amor-pasión a través de la imitación de los discursos de amor cortés de la poesía cancioneril y la novela sentimental, aunque él no sea un buen ejemplo de este amor, y el segundo expresa el suyo por medio del desprecio a los deberes de un joven letrado, quien debe respetar las doctrinas éticas del confucianismo. Literalmente, los dos muestran la misma inclinación natural de los hombres, y se interesan por el placer carnal con sus amadas, estableciendo una base de la creación artística del pensamiento humano en la literatura amorosa posterior.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina, Historia del ala oeste*, Calisto, Zhang Junrui, deseo sexual, enfermedad de amor, Humanismo.

Abstract

In this study, we will first discuss the love and passion of the two heroes of *La Celestina* and *Romance of the Western Chamber*, and then compare them with the purpose of demonstrating the similarities and differences between the two protagonists, Calisto and Zhang Junrui, with respect to sexual desire and lovesickness. The former expresses his love-passion through the imitation of the courtly love of the cancioneril poetry and the sentimental novel, although he is not a good example of this love, and the second, expresses his by disregarding the duties of a literati, who must respect the ethical doctrines of Confucianism. Literally, they both show the same natural inclination of men, and are interested in carnal pleasure with their loved ones, establishing a basis for the artistic creation of human thought in later love literature.

KEYWORDS: *La Celestina*, *Romance of the Western Chamber*, Calisto, Zhang Junrui, sexual desire, lovesickness, Humanism.

1. Introducción

La Celestina, una de las obras maestras de la literatura española, es el nombre con el que se conoce desde el siglo XVI a la obra titulada primero *Comedia de Calisto y Melibea* y después *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Es una obra de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, escrita durante el reinado de los Reyes Católicos, y cuya primera edición conocida es del año 1499. Constituye una de las bases sobre las que se cimenta el nacimiento de la novela y el teatro moderno.

1 Es una adaptación de la tesis docotoral titulada *La concepción del amor en dos tradiciones literarias: La Celestina, de Fernando de Rojas (1470-1514) e Historia del ala oeste, de Wang Shifu (1260-1336)* del mismo autor Yang Xiao.

Por otro lado, *Historia del ala oeste* ocupa el primer puesto de cuatro dramas de amor de la dinastía Yuan de China. Desde su aparición, ha sido muy popular. Es un drama que narra el amor entre Zhang Junrui y Cui Yingying. Respecto a su origen, se remonta al cuento legendario de la dinastía Tang, de Yuan Zhen, titulado *Biografía de Yingying*. Sin embargo, la naturaleza del cuento se ha cambiado totalmente. El argumento original en el que Zhang Junrui abandona a Cui Yingying cambia en *Historia del ala oeste*, donde los amantes luchan por el amor y la libertad y llegan a ser un matrimonio.

Aunque estas dos obras pertenencen a dos culturas diferentes, y tienen poca ralación históricamente hablando, presentan muchas similitudes. Por ejemplo, la cita secreta en el jardín, la casamentera como intermediario de amor entre los protagonistas, etc. Hoy en día, Celestina y Hong Niang son nombres muy conocidos y representativos de las literaturas española y china, respectivamente, convirtiéndose en sinónimos de alcahueta y de casamentera en cada uno de los países.

La aportación de Yang Xiao "El amor-pasión en las protagonistas de *La Celestina* y de la *Historia de ala oeste* de Wang Shifu" nos permite acercarnos a la crítica celestinesca en China, ofreciéndonos las similitudes y diferencias entre las dos protagonistas, Melibea y Cui Yingying, con respecto a la curiosidad y disimulo femenino, el libre albedrío, la lujuria y el amor sensual. Además, su estudio nos ha marcado una metodología de comparar dos obras sin influencias directas, afirma el autor: "Las similitudes y las diferencias de las materias constituye, por tanto, uno de los aspectos tratados en la investigación paralela"（2019: 921).

Teniendo en cuenta la gran cantidad de similitudes y diferencias que existen entre *La Celestina* e *Historia de ala oeste*, en este trabajo abordaremos primero el análisis del amor y la pasión de los dos héroes de ambas obras y, después, los compararemos con el fin de demostrar las similitudes y diferencias entre los dos protagonistas, Calisto y Zhang Junrui, con respecto al deseo sexual y la enfermedad de amor. Primero, veremos el amor-pasión que experimenta Calisto.

2. *El deseo sexual de Calisto*

El platonismo tiene el amor del espíritu como su fundamento y contradice la idea de que la fuerza motriz de amar consista en el deseo sexual. El discurso del amor espiritual, que se muestra un poco místico, aparece por primera vez en *El banquete* de Platón, donde siete académicos de gran prestigio inician una especulación filosófica sobre el amor. Creen que hay dos Eros, uno es profano y actúa desenfrenadamente, sólo busca el placer y no se cuida mucho de su elegancia, y es buscado por los mediocres. El otro es el dios del amor celestial que se libera del deseo sexual. Al final del diálogo, Sócrates resume así: al principio, Eros hace que la gente se enamore de la carne, lo cual es la forma inferior del amor; luego sube gradualmente a ser consciente de la elegancia de esa atracción, lo cual es la forma inmediatamente superior a la anterior; y por último, en la conciencia, llega a un amor puro del espíritu, un amor que abandona la esencia de la carne. La concepción de amor de Platón se refleja en la literatura caballeresca, donde conviene renunciar al gozo carnal entre dos sexos, la búsqueda del eterno amor espiritual. Los caballeros toman este "honor" como más sublime y más importante que su propia vida. Este amor es igual que el que se siente hacia el Rey y hacia la Iglesia. Consiste en la espiritualidad.

Como en el *Decamerón*, donde Boccacio elogia el amor sexual como los instintos naturales del ser humano, la pasión amorosa que tiene Calisto es todo lo contrario al ascetismo de la Iglesia. Maravall (1986: 651) opina que la pasión amorosa es un enfrentamiento en lucha contra el amor cortesano y placentero. Creemos que detrás de este sentimiento amoroso se esconde, en Calisto, un deseo sexual; él no respeta el código moral establecido, tampoco le preocupa lo más mínimo la honra de Melibea, a quien pone en peligro desde el momento en que

arrebata su virginidad. El deseo de poseer físicamente a Melibea es lo que obsesiona a Calisto. Y esta idea suya destaca en sus palabras en el siguiente diálogo con Melibea:

> MELIBEA. [...] Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.
> CALISTO. [...] ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?
> MELIBEA. [...] Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Cata que del buen pastor es proprio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragallo.
> CALISTO. [...] Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa, con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes. (2000: 273)

Al inicio del citado diálogo, tanto Calisto como Melibea parecen conocer la doctrina del amor cortés; es más, Melibea se queja, primero, por la conducta osada de Calisto: "Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura". No obstante, al final da permiso a su amado para que goce el "galardón". Nos recuerda el mismo caso entre Tirante y Carmesina, en boca del narrador:

> Guardad, señor, que no deven cortar las armas de amor, no ha de herir ni llagar la lança enamorada. Aved piadad y compasión desta sola doncella. ¡Ay, cavallero falso y cruel! ¡Señor Tirante, aved compasión de mí! ¡No soys vos Tirante! Triste de mí, ¿y esto es lo que yo tanto deseava? ¡O esperança de mi vida, muerto avéys a vuestra Princesa! (Joanot Martorell, 2006: 1012-1013)

El deseo del goce carnal es justamente el motivo que hace que Calisto seduzca a Melibea durante todo el proceso. Al principio Calisto ya muestra al público su deseo de la consecución del "galardón", solicita implícitamente los favores de sus amada: "[...] Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido". Hecho que lleva a Canet Vallés (1996: 12) a advertir que:

> Se resalta en estas comedias la contravención a las normas cristianas realizadas por aquellos enamorados cuya única satisfacción es la del goce carnal, llegando muchas veces a caer en la herejía, al confundir el Sumo Bien o la felicidad con la posesión física de la amada, cayendo así en la idolatría.

Según lo que dice Beysterveldt (1979: 81): "En la cultura española del siglo xv, el péndulo de la sensibilidad ha oscilado entre los dos extremos de la completa desexualización del objeto amado y la sexualización total del sentimiento amoroso". Calisto pertenece a esta última. Sempronio le dice a su amo que una vez que consiga alcanzar a Melibea, la verá con otra mirada. Sin embargo, Calisto no calma su amor-pasión después de la primera noche pasada con Melibea, sino que incrementa este amor insaciable, se dice a sí mismo en la habitación:

> CALISTO. [...]¡Oh mi señora y mi vida! Que jamás pensé en ausencia ofenderte, que parece que tengo en poca estima la merced que me has hecho. No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la tristeza amistad. ¡Oh bien sin comparación, oh insaciable contentamiento! [...] (2000: 281)

Durante un mes, Calisto se comporta de la misma manera: cruza la calle, escala el muro, lo baja para encontrarse con su amada en la huerta. Calisto ama con la misma urgencia,

ansiedad y modales. Abraza y besa a Melibea con el mismo grado de deseo sexual, y se satisface con la realización, como el amor entre Leandro y Hero. Es un sentimiento que llega al climax sentimental de Calisto en la segunda escena en el huerto de Melibea:

> CALISTO. Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.
> [...]
> MELIBEA. Señor mío, ¿Quieres que mande a Lucrecia traer alguna colación?
> CALISTO. No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder. Comer y beber, dondequiera se da por dinero, en cada tiempo se puede haber, y cualquiera lo puede alcanzar. Pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce? (2000: 320-322)

Además, sabemos que Calisto comparte el mismo deseo sexual con Sempronio. El principal objetivo de ellos es la obtención del placer a través del sexo. Lacarra (1990: 51) advierte que el nexo sexual es el elemento que les relaciona, les une y les separa. Para cumplir su deseo, Calisto va a la iglesia para pedir a Dios que Celestina tenga suerte con Melibea: "Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas. Iré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio o dé fin en breve a mis tristes días" (2000: 196). Y el comportamiento de Calisto es irrespetuoso, vulgar y de auténtico exhibicionismo sexual; invita a otros a observar el desfloramiento de Melibea, en este caso a la criada: "¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria" (2000: 273).

El "deleite" para Calisto es el fin último y obsesivo, a tal punto que, al saber las muertes de sus criados, decide fingirse loco solamente "por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores" (2000: 269). En boca de Celestina, el amor es un sentimiento natural y no importan las clases sociales. El hombre necesita el amor y es imposible tenerlo sin pasión. El instintito sexual turba al ser humano quien espera obtener el deleite:

> La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el Hacedor de las cosas fue puesto, por que el linaje de los hombres especie, mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptillas; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas: en que hay determinación de herbolarios y agricultores ser machos y hembras. (2000: 68)

Esta tesis naturalista del amor, Celestina la aplica a todos los enamorados sin distinguir entre aristócratas y plebeyos, así vemos que, en la obra, el deseo sexual para Calisto y Sempronio es igual; afirma también Devlin (1971: 51): "Sex, for Sempronio, has no element altruism or concern for the human being who is the object of his passion; sex for Sempronio is basically a plumbing operation. The fact is that Sempronio and Calisto have very much in common in their basic attitude toward sex."

Esto es también una manifestación de la transición del teocentrismo medieval al humanismo renacentista. Durante el curso de buscar la felicidad, surgen pensamientos avanzados, aunque son débiles y borrosos: los hombres han nacido iguales. Cada personaje aspira a romper los grilletes y muestra su deseo de libertad y voluntad libre.

3. La enfermedad de amor de Calisto

La enfermedad de amor es un tema tradicional en el amor heroico en la época medieval. Si la Iglesia consideraba el amor-pasión un pecado, los médicos medievales lo consideraban

como una enfermedad que afecta, sobre todo, a las almas más sensibles[2]. Nos recuerda que la madre de Leriano dice en su lamento "Bienaventurados los baxos de condición y rudos de engenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden [...]; pluguiera a Dios que fueras tú de los torpes en el sentir".

Los clásicos consideran el sentimiento amoroso como una fatalidad física. Destaca su carácter natural. Carece de lógica para que arranque el enamoramiento. Está lleno de locura, furor y manía. Su efecto es que, como creía la medicina griega, el malestar del alma va en paralelo al mal funcionamiento del cuerpo. Se transforma en una enfermedad. Denis de Rougement lo describe así:

> El amor humano es muy generalmente concebido como el placer, la simple voluptuosidad física. Y la pasión – en su sentido trágico y doloroso – no solamente es escasa, sino que además, y sobre todo, es despreciada por la moral corriente como una enfermedad frenética. "Algunos piensan que es una rabia [...]". (2002: 73)

3.1. Abatimiento

El abatimiento sería el primer síntoma de la enfermedad de amor. Los héroes, al no ser correspondido su amor, quieren buscar el amparo del lecho para escaparse tumbándose y llorando por su dolor. Nos recuerda este síntoma a lo que muestra Tirante, su enfermedad de amor[3], después de ver a Carmesina. En su caso, después de describir el físico de la princesa en la iglesia, vuelto a su cámara, el capitán se echa en la cama porque aumenta su mal de suspirar y gemir por la inalcanzable ventura. Diafebus, con gran desconcierto, le ve y le intenta consolar; entonces el capitán le dice que su máxima pena es que no sabe si es amado por la princesa y que no tiene esperanza de alcanzar su deseo. Se siente enfermo por esto y ningún médico puede curarle excepto ella misma: "Llegando a su posada, entróse en su cámara, donde estuvo pensando en la gran belleza que la Infanta poseýa, y su gesto tan gracioso le hizo tanto aumentar su mal que, si una pena antes sentía, después que la contempló sufrió ciento, acompañado de muchos gemidos y sospiros [...]". (2006: 310-311)

Calisto sufre la enfermedad de amor después del primer encuentro con Melibea, porque ésta no corresponde a su amor. Su comportamiento se parece mucho al síntoma que muestra Tirante: se retira a la habitación y se pone a reposar en la cama, al mismo tiempo que llora por la pena que siente:

> ¡Anda, anda, malvado, abre la cámara y endereza la cama!
> [...]
> Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz... ¡Oh si viniésedes agora, Crato y Galineo médicos, sentiríades mi mal! [...]
> [...]

2 Para más información sobre esta idea, véase el estudio de Morros Mestres (2007: XXXII-XXXIII) en su edición de *La Celestina*: Según la medicina árabe medieval, la enfermedad de amor procede de "un error de la virtud æstimativa ('potencia estimativa'), encargada de extraer juicios instintivos sobre lo que se ha de perseguir o se ha de rechazar [...]", en consecuencia, "no tiene más imagen que la de la amada y, al creerla mejor que ninguna otra, aunque sea muy fea, no anhela más que la relación sexual con ella, anteponiéndola a cualquier otra cosa y concibiendo como prioridad básica la esperanza de alcanzarla (*virtud irascibilis*)".

3 Para más información sobre esta idea, véase Rafael Beltrán (1988: 41-42): "Tirante El Blanco se enamora de Carmesina elogiando su belleza. Cuando vuelva a su dormitorio, le duele mucho la cabeza y está herida por esa pasión. Su primo, Diafebus le ve sufrido tanto y le pregunta la causa. Este le contesta el secreto de amor a La Princesa. Tirante el Blanco reprende a su humilde linaje y amistad con aquellos no nobles, porque cree que no puede alcanzarle. Se siente vergonzonso por perder la libertad ya que se lleva por el amor apasionado. Sin embargo, Diafebus le dice que es normal cuando cualquier hombre, sea fuerte o no, al enamorarse, se comporta sin libertad" (cap. CXVIII: 299).

¿Cuál dolor puede ser tal,
Que se iguale con mi mal? (2000: 29-32)

La tiniebla es una metáfora de la tristeza de Calisto, quien se esconde en su habitación acompañado por la oscuridad. Ellis (1981: 9) afirma que "Calisto is always withdrawing into his bedroom, where he sets up elaborate scenes to express his love lorn state". Cuando el héroe sufre la enfermedad de amor, prefiere alejarse de todos y meterse en la oscuridad. Siempre y cuando la situación le facilite cumplir su deseo, Calisto buscará una cama para reposar. Afirmamos que la "cama" es el único lugar donde se puede aliviar su tristeza. Así se repiten "cama" y "soledad" varias veces más adelante en la obra: "quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y escura. Pero pues no hay bien complido en esta penosa vida, venga entera la soledad. ¡Mozos! ¡Mozos! [...] Acompaña a esta señora hasta su casa, y vaya con ella tanto placer y alegría cuanta conmigo queda tristeza y soledad" (2000: 161). Y "[...] Cerrad esa puerta y vamos a reposar, que yo me quiero sobir solo a mi cámara" (2000: 277).

Cuando Sempronio conoce la causa de la enfermedad de amor que padece Calisto, se decide a recurrir a Celestina, con la cual ayuda a su amo a realizar el deseo amoroso con Melibea. Cuando Calisto confiesa su amor por Melibea a Celestina, parece que está en la cárcel de amor de Melibea, igual que Leriano en la cárcel de amor de Laureola:

> [...] Allí hicieron alarde cuanto más acabadas pudieron allegarse, por que conociesen los que la viesen cuánta era la grandeza de su pintor. Sólo un poco de agua clara con un ebúrneo peine basta para exceder a las nacidas en gentileza. Éstas son sus armas; con éstas mata y vence, con éstas me cativó; con éstas me tiene ligado y puesto en dura cadena [...] (2000: 161)

En boca de Celestina, la causa de la enfermedad de amor de Calisto "no es cosa más propia del que ama que la impaciencia. Toda tardanza les es tormento, ninguna dilación les agrada" (2000: 95). Así que a fin de sacar más bienes de su trabajo, ella sabe echarle más leña al fuego de la pasión amorosa y calentarse en él. Whinnom (1981: 25) opina, desde el punto de vista de la medicina de aquella época, que el amor no era otra cosa que una pasión violenta y destructiva que tendía al aniquilamiento (social y personal) del enfermo: "Las grandilocuentes pretensiones de los poetas amorosos no las veo como un reflejo de un ansia del más allá, sino tan sólo como una reacción de autojustificación ante la condena de la Iglesia, las burlas de la gente vulgar y, tal vez, el análisis clínico de los médicos que no veían en el amor más que otro trastorno mental."

Calisto se encierra en su habitación y se pone trabas a sí mismo en el camino de alcanzar una meta que, a veces nos parece, está al alcance de su mano. Nos recuerda un pasaje de *Tirante El Blanco* (cap. CXVIII), en que Diafebus ha consolado a Tirante El Blanco y los dos van a comer. En medio de la comida, el capitán llora y sigue teniendo tanta pasión por Carmesina que no puede comer y se retira entre suspiros su cámara. Diafebus lo acompaña allí hasta que él quiere reposar un poco. Igual que Tirante, a consecuencia del abatimiento, Calisto adelgaza y empalidece al dejar de comer y beber:

> CALISTO. ¿Es muy moche? ¿Es hora de acostar?
> PÁRMENO. Mas ya es, señor, tarde para levantar.
> CALISTO. ¿Qué dice, loco? ¿Toda la noche es pasada?
> PÁRMENO. Y aun harta parte del día.
> CALISTO. Di, Sempronio, ¿miente este desvariado que me hace creer que es de día?
> SEMPRONIO. Olvida, señor, un poco a Melibea, y verás la claridad; que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela. (2000: 194)

3.2. Enajenación

La enajenación es otro síntoma que muestra Calisto en su enfermedad de amor. El enajenamiento de Calisto está conectado directamente con su heterodoxia religiosa. Calisto diviniza a Melibea, así que Sempronio critica la forma de hablar de Calisto como una forma de inconsciencia, una forma de herejía:

> ¡Oh soberano Dios, cuán altos son tus misterios! ¡Cuánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante! Su límite pusiste por maravilla. Parece al amante que atrás queda; todos pasan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros, sin freno saltan por las barrera. Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre; agora no sólo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan, como agora Calisto. Del cual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron. (2000: 35-36)

En cuanto ha sido rechazado por Melibea, Calisto decae por los desdenes que le otorga la amada, hasta el punto de que quiere acabar con su vida. Presicamos que aquí Rojas repite el tema de que la voluntad vence al corazón, siguiendo la lírica castellana de los siglos XV y XVI[4], lo cual nos recuerda un fragmento de *La gitanilla* de Cervantes: "Sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como espíritus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios" (1996: fol.11v). Así que Calisto muestra que su voluntad vence a la razón: "[...] aquel en quien la voluntad a la razón no obedece" (2000: 32). Y más tarde: "[...] sabiendo que esta mi pena y flutuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejo" (2000: 90). Jiménez (2001: 336-338) cree que "Esta inestabilidad de la voluntad hace que se convierta en el enemigo más terrible del entendimiento. El amor ciega a sus pupilos, les quita toda facultad de comprensión, los obnubila para finalmente imponer su propia lógica [...] la enajenación es patología que produce una incapacidad práctica absoluta"[5]. Además, Russell (1993: 61) coincide en que: "el amor-pasión es un resultado de una inflamación cerebral". En esta línea encontramos las siguienes plabras de Sempronio, quien también observa la enfermedad de amor de su amo: "[...] ¿cómo iré, que en viéndote sólo dices desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gemiendo, mal trovando, holgando con lo escuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento? Donde, sin perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar [...]". (2000: 86)

El caballero ya no puede discernir lo que le conviene, ni siquiera para llegar a su objetivo, de lo que no le interesa. Coincidimos con Gilson (1978: 414) en que el "amor hereos"[6] es:

4 Para más información sobre esta idea, véase Maravall (1964: 336): "La penetración victoriosa del amor en el corazón del amador puede producirse gracias a la capitulación de la razón. El triunfo del amor sobre su más temible adversaria, la razón -su enemiga por antonomasia-, se realiza en la lírica castellana del siglo XV mediante una dialéctica que permite reconciliar las exigencias contrapuestas de la religión y del amor cortesano". Sobre la tomada voluntad del amor-pasión de Calisto en *La Celestina*, también véase Maravall (1964: 139): "Claro que para los que siguen viendo el mundo como un orden, al individuo como una pieza inserta en el mismo, a la moral como el sistema de relaciones en él vigente y a la razón como el principio ordenador del conjunto, esa pasión individualista, fuera de su quicio natural, a que se entrega el amante, según el modo personalismo que se experimenta en la sociedad de *La Celestina*, era un atentado contra el sistema de fines y valores al que, escolásticamente, se daba el nombre de naturaleza. Equivalía en fin de cuentas a la rebeldía de la voluntad contra la razón, que venía a constituir, en la doctrina de los moralistas la raíz de todo los males".

5 Para más información sobre esta idea, véase Rubio García (1985: 65): "La tesis, a mi entender, atrevida de Rojas es que la pasión domina la personalidad humana. El saber de la Celestina consiste, por el conocimiento que posee del mundo, en despertar las pasiones humanas, y no sólo en despertarlas, sino también en proporcionar los medios para que estas pasiones puedan actualizarse y una vez la pasión se apodera del hombre, éste es incapaz de sustraerse de aquélla, ya que es incapaz asimismo de razonar".

6 Para más información sobre esta idea, Véase Gordon (1991: 108) en el capítulo correspondiente al morbo de amor hereos de su *Lilio de medicina*: "O este enfermo está obediente a la razón o no, si es obediente, quítenlo de aquella falsa opinión o imaginación algún varón sabio de quien tema e de quien aya vergüença con palabras e amonestaciones, mostrándole los peligros del mundo e del Día de Juizio e los gozos del Paraíso".

"incapaz de ver las cosas tal como son, lo es también de deliberar sobre ellas; la precipitación le impide reflexionar con madurez y juzgar correctamente". Calisto se equivoca, sueña despierto; según dice Sempronio: "Allí está, tendido en el estrado cabe la cama donde le dejaste anoche, que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o devanea. No le tomo tiento si con aquello pena o descansa" (2000: 194).

Advertimos que Calisto no es capaz de sentir correctamente al ver el cordón de Melibea, que señala Celestina a sus ojos, delirando que: "[...] ¡Oh mis ojos, acordaos como fuiste causa y puesta por donde fue mi corazón llagado, y que aquél es visto hacer el daño que da la causa" (2000: 157). Hecho que lleva a Jiménez (1997: 326) a precisar que "los sentidos lleva directamente; el veneno al corazón, siguiendo el método de la lucha de contrarios reír vs. llorar, dormir vs. velar, hablar vs. callar. Por eso, la pasión es al mismo tiempo dulce vs. fiera llaga". Celestina ve la enajenación de la enfermedad de amor de Calisto:

> [...]Allí tienen los cuerpos; con sus amigas, los corazones y sentidos. Muchas fuerza tiene el amor: no sólo la tierra, mas aun las mares traspasa, según su poder. Igual mando tiene en todo género de hombres. Todas las dificultades quiebra. Ansiosa cosa es, temerosa y solícita. Todas las cosas mira en derredor. Así que si vosotros buenos enamorados habés sido, juzgarés yo decir verdad. (2000: 209-210)

La enajenación de Calisto también se refleja en que él no confía en el tiempo del reloj del cielo. Este tiempo le parece muy rápido, acabada la consumación sexual: "Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No parece que ha una hora que estamos aquí y da el reloj las tres" (2000: 275), pero le resulta muy lento cuando espera impaciente para la siguiente cita en el huerto de Melibea:

> ¡Oh espacioso reloj, aún te vea yo arder en vivo huego de amor! Que si tú esperases lo que yo cuando des doce, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestre que te compuso. Pues vosotros, invernales meses, que agora estáis escondidos, ¡viniésedes con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolijos días! Ya me parece haber un año que no he visto aquel suave descanso, aquel deleitoso refrigerio de mis trabajos [...] (2000: 282)

3.3. Imaginación

Cuando Celestina le da el cordón de Melibea a Calisto para aliviar su enfermedad de amor, él lo toca como si estuviese tocando el cuerpo de Melibea. Los síntomas de la enfermedad de amor de Calisto no disminuyen, sino que aumentan. También afecta a la imaginación y la fantasía. Para Lacarra (1990: 80), la imaginación, a su vez, dañan la facultad estimativa y resulta en una falsa percepción de la realidad y su idealización:

> CELESTINA. ¿Qué la has tocado, dices? Mucho me espantas.
> CALISTO. Entre sueños, digo.
> CELESTINA. ¿En sueños?
> CALISTO. En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibíades [...] (2000: 154)

En sueños, Calisto habría tocado el cordón de Melibea. Precisamos que Calisto pone mayor confianza y fruición en el poder de su imaginación. De hecho, después de la consumación del amor en la primera noche, Calisto no se cura de la enfermedad de amor, y no puede ocupar sus pensamientos en otra cosa que no sea la imagen de su amada. Estamos de acuerdo con Berndt (1963: 37), quien opina que Calisto es antojadizo y no es capaz de enfilar el proceso de curación, sino que se refugia solamente en el mundo de la imaginación, nada de búsqueda de la realidad:

> Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento y el mucho pensar impide el sueño, como a mí estos días es acaecido con la desconfianza que tenía de la mayor gloria que ya poseo. ¡Oh señora y amor mío, Melibea! ¿Qué piensas agora? ¿Si duermes o estás despierta? ¿Si piensas en mí o en otro? ¿si estás levantada o acostada? ¡Oh dichoso y bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Soñelo o no? ¿Fue fantaseado o pasó en verdad? (2000: 263)

La imagen de Melibea está fija en la mente de Calisto. Y como la circunstancia no le facilita la realización del reunirse con Melibea, él recurre a la imaginación a fin de volver a la noche pasada. En el soliloquio de Calisto, precisamos que su mayor deleite es la recreación de las hipocresías de Melibea en el coito, ella juega a mostrar su desacuerdo cuando claramente goza de la situación. Hecho que lleva a Lida de Malkiel (1962: 363) a precisar que "Como Calisto vive en imaginación, desasido de la realidad, lo valioso para él es el goce que espera y que, cuando llega, le deja desengañado de su valor":

> CALISTO. [...] Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel "Apártate allá, señor, no llegues a mí", aquel "No seas descortés" que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel "No quieras mi perdición" que de rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos; aquella final salutación con que se me despidió: con cuánta pena salió por su boca, con cuántos desperezos!¡Con quántas lágrimas, que parecían granos de aljófar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros e resplandecientes ojos! (2000: 282-283)

3.4. El remedio para la enfermedad de amor

Para combatir el "amor hereos", los médicos diagnosticaban una terapia más eficaz. Según indica Francisco Villalobos en *Sumario de medicina* (1498: 44): Los más ortodoxos aconsejan quehaceres gozosos, incluyendo la relación sexual. Y los más heterodoxos recomiendan recurrir a viejas alcahuetas para enamorar a la desenamorada. En efecto, se plantea el recurso de acudir a la alcahueta y recurrir a la terapia sexual con la amada a la vez[7]. En *La Celestina* de Rojas, Calisto ruega a Celestina que sea su mediadora, hecho que nos lleva a advertir que contradice la corrección del caballero[8]:

> Pero quiero que sepas que cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado, o por gravedad de obediencia, o por señorío de estado, o esquividad de género, como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible, y pues que así es, dime si lo hecho apruebas. (2000: 88-89)

Y más adelante, Calisto repite el papel que juega Celestina en su amor:

> De cierto creo, si nuestra edad alcanzaran aquellos pasados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para traer a su hijo el amor de Elisa, haciendo tomar a Cupido ascánica forma para la engarñar; antes, por evitar prolijidad, pusiera a ti por medianera. (2000: 151-152)

7 Para más información sobre esta idea, véase Morros Mestres (2009: 174), quien opina que los autores de *La Celestina* coincidieron en caracterizar al personaje de Calisto como un amante heroico que exigía una terapia sexual para poder superar su enfermedad.

8 Para más información sobre esta idea, véase Lacarra (1990) y Lacarra Lanz (2001).

Tal vez la misma Melibea prevé el remedio de la enfermedad de amor: "[...] que de mal tan perplejo se siente que su pasión y remedio salen de una misma fuente". En cierto grado ridículo, esa "misma fuente" es ella misma, y las palabras de Melibea nos parece que insinúan una futura consumación sexual con Calisto. Nos recuerda esto a un pasaje parecido que encontramos en *Tirante el blanco*, donde el narrador dice que Tirante se siente enfermo por Carmesina y ningún médico puede curarlo, excepto ella misma: "¿[...] una sola vista de una doncella me ha vencido y derribado por tierra? Que contra ella ninguna resistencia he tenido; y si ella me ha hecho la llaga, ¿de quál çururjano puedo esperar medecina? ¿Quién me podrá dar la vida o muerte o verdadera salud sino ella?" (2006: 311)

Berndt (1963: 55) precisa que la enfermedad es la pasión, y el remedio, el amor por Calisto. La enfermedad de amor que padece Calisto no se puede curar hasta que Melibea rinde su amor. En última instancia, antes de que se produzca el primer coito entre Calisto y Melibea, vemos que él aún sufre la enfermedad de amor por el juego equivoco que manifiesta la amada:

> [...] ¡Oh enemiga!, ¿y tú no me dijiste que esta mi señora me era favorable? ¿No me dijiste que de su grado mandaba venir este su cativo al presente lugar, no para me desterrar nuevamente de su presencia, pero para alzar el destierro ya, por otro su mandamiento puesto ante de agora? ¿En quién hallaré yo fe? ¿Adónde hay verdad? ¿Quién carece de engaño? ¿Adónde no moran falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no se fabrican traiciones? ¿Quién osó darme tan cruda esperanza de perdición? (2000: 244-245)

En efecto, la terapia de la consumación sexual funciona en cierto grado. Después de la primera noche, en la que Melibea ha correspondido al amor de Calisto, y le ha asegurado que sólo las puertas impedían su gozo y que si él no estuviera quejoso, ella no estaría descontenta, Calisto no tiene insomnio y canta alegremente:

> Duerme y descansa, penado,
> Desde agora,
> Pues te ama tu señora
> De su grado.
> Venza placer al cuidado
> Y no le vea,
> Pues te ha hecho su privado
> Melibea. (2000: 264)

Pero esa terapia sólo funciona para una noche. A continuación, Calisto continúa cantando sus penas insomne e inapetente, sin saber si es de día o de noche; reconcomido por el deseo y la impaciencia, no tiene otro interés que hablar de amor y pensar en Melibea. Nos parece que a partir de entonces él se enamora en serio de ella: "No sé si lo causa que me vino a la memoria la traición que hice en me despartir de aquella señora que tanto amo hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonra. ¡Ay ay, que esto es, esta herida es la que siento, agora que se ha resfriado [...]!" (2000: 277)

4. El deseo sexual de Zhang Junrui

Esencialmente, el poder que impulsa a los hombres y las mujeres en la búsqueda del amor es el deseo sexual mutuo. Esto hace que los sabios antiguos del Confucianismo, quienes sostenían que el código ritual reprimía el sentimiento amoroso con tendencias ascéticas, se vieran obligados a señalar los dichos de que "el deseo sexual y el deseo alimentario son los

deseos naturales humanos"[9], "el deseo sexual entre el hombre y la mujer es la relación necesaria humana"[10]. Por lo tanto, el amor sexual es un fenómeno universal en la vida humana.

En el primer encuentro entre Zhang Junrui y Cui Yingying, éste la ve como si gozara sensualmente del rostro y del cuerpo de la doncella:

> Compañera perfecta de horquillas de oro y martín pescador. Sólo veo sus cejas semejantes a palacios, con forma de luna creciente, que invaden los límites de las nubes de sus mejillas [...] roja cereza de entreabre, granos de jade, blanco rocío [...]. Cintura cimbreante, encantadora y ligera, mil movimientos deliciosos, diez mil encantos y gracias, es un sauce meciéndose en la brisa vespertina. (Relinque, 2002: 188-89)

Y más adelante explica la apariencia de Cui Yingying al Sabio Dharma para preguntarle quién es la doncella: "sin mencionar su figura, sólo sus diminutos[11] pies merecen cien monedas de oro" (2002: 189). Aunque en la obra de Wang Shifu, el autor no indica claramente qué son los diminutos pies. Coincidimos con Liu Huaitang y Li Shu'an (2005: 12):

> En aquella época, para la visión de los hombres, los diminutos pies de las mujeres pueden incitar su deseo sexual. Estos pies ya exceden el significado literal como una parte del cuerpo del ser humano. Insinúa un sentido de sexualidad. Entonces cuenta con el significado místico e implícito. Por lo cual, las mujeres generalmente no enseñan sus diminutos pies a la vista de los hombres.

El amor de Zhang Junrui se basa en el deseo sexual, ya que en su imaginación, acaricia los pies de Cui Yingying muchas veces. Le dice al Sabio Dharma que estos pies merecen mil oros. Pero éste no entiende y pregunta: "[...] lleva una falda larga, ¿cómo sabes que sus pies son pequeños?" (2002: 189). Y el estudiante Zhang contesta: "si no fuera la ligereza la que hiere la fragancia roja del sendero, ¿cómo se mostraría esa huella en el polvo perfumado?". De hecho, en la auto presentación de Zhang Junrui hacia Hong Niang, nos enteramos de que él nunca ha estado casado, entonces ¿cómo puede conocer tanto sobre los pies pequeños de las mujeres? Es sabido que en la Dinastía de Yuan abundan las prostitutas, no es difícil que los hombres acaricien sus pies pequeños. Por lo cual, afirmamos que el estudiante Zhang ya tiene experiencia en esto.

Después de la partida de la doncella, él se lamenta así: "mis ojos hambrientos miran queriendo atravesar el muro, mi boca sedienta saliva tragando en vano" (2002: 191). Se ve claro que es el deseo sexual lo que incita el amor en él. En el segundo acto del primer libro, a través de Hong Niang, Zhang Junrui se entera de que la señora Zheng, madre de Yingying, es conocida por su seriedad a la hora de administrar el hogar. Desde ese momento, se le ocurre la idea de seducir a la doncella secretamente:

> Sólo espero que Hongniang deje de ser tan remilgada,
> que la señora deje de estar tan vigilante
> y que el perro deje de ser tan malvado.
> Oh, Buda,
> Procura con rapidez ese encuentro secreto. (2002: 218)

9 La expresión original es 食色性也 [*Shi Se Xing Ye*].
10 La expresión original es 男女，人之大伦 [*Nan Nv, Ren Zhi Da Lu*]. Para más información sobre esta idea, véase Meng Zi · Wang Zhang Shang.
11 La costumbre de los pies vendados apareció en China hacia finales del siglo x y se atribuye al poeta y emperador de la dinastía Tang posterior Li Yu, aunque no se generalizaría hasta la dinastía Ming. En esta obra aparecen numerosas referencias a la belleza de los pies pequeños y al dolor que la costumbre provocaba.

Son famosas las historias de Han Shou y He Yan por sus encuentros ilícitos con muchachas. Han Shou y la hija de Jia Chong se enamoran y comenten adulterio. Una vez descubierto por Jia Chong, éste casa a su hija con Han Shou, para proteger la reputación de la casa. Parecida historia también pasa a He Yan. Zhang Junrui utiliza la historia de Han Shou y He Yan al imaginar la relación entre él y Cui Yingying, parece que quiere seducir a Cui Yingying con el deseo sexual:

> Si el joven Zhang pretende abrazarla,
> Si se produce un encuentro accidental, ella buscará los polvos del joven He, buscará la oportunidad para robar el perfume de Han Zhou.
> Entonces alcanzaré el viento que fluye,
> Conseguiré reunirme con ella como esposo tierno y cálido.
> ¿A qué temer a esa madre que ahora la encadena? (2002: 206)

Volvemos al primer encuentro entre Zhang Junrui y Hong Niang. Él se sorprende mucho por la belleza de la criada, y piensa: "Si con su apasionada señora llego a compartir el dosel de patos mandarines. Dejaré que ahueque las almohadas y sacuda la cama" (2002: 198). Los patos mandarines son el símbolo de la felicidad conyugal por excelencia. Se nota aquí el deseo sexual del estudiante Zhang. El Sabio Dharma lleva a Hong Niang al Pabellón de Buda para que la criada examine la preparación del funeral, Zhang Junrui se burla del Sabio Dharma: "Esta hermosa muchacha de la casa de Cui, ¿acaso no intenta seducirte, mi casto monje?" (2002: 199). La expresión de burla que hace el estudiante Zhang nos parece muy frívola. Directamente muestra su propio deseo sexual. Las palabras que dice él no se corresponden con la condición ortodoxa de un chico letrado. Incluso promete que él va a tener en cuenta las circunstancias para que nadie se entere de esto:

> A través del corredor principal,
> Penetra en la celda de la gruta
> "Todas las bondades descienden del cielo"
> Vigilaré la puerta por ti. Entra. (2002" 200)

A continuación, Zhang Junrui no deja de burlarse del Sabio Dharma. Éste critica al estudiante Zhang porque sus palabras ofenden la forma de hablar de los antiguos reyes, y falta al respeto de las convenciones en la escuela de los sabios. Pero el estudiante sospecha más el posible secreto amor entre el Sabio Dharma y Hong Niang. Al escuchar lo que dice el monje, se burla así:

> ¿Cómo es posible que familia tan poderosa
> no tenga otro criado y
> que envíen a su Meixiang a hacer sus recados? (2002: 200-01)

Zhang Junrui mediante la excusa de ofrecer regalos a sus padres fallecidos, se presentará en el funeral del padre de Cui Yingying, donde ella también acude para rezar, así que el estudiante Zhang podrá ver a su amada. Antes de eso, él imagina el día de la presencia de ella, muestra su deseo sexual de rozarla:

> Doy por bien empleadas las cincos mil monedas.
> En el mundo o en el cielo
> Ver a Yingying rezando en la ceremonia
> Será como dulce jade, fragancia cálida,
> Aunque no podamos abrazarnos,

Si puedo rozarla una vez,
Acabaré con cualquier obstáculo de los hombres. (2002: 202)

En el acto tercero del libro tercero, Cui Yingying propone una cita secreta con Zhang Junrui a través de una carta. Creyendo que la doncella le permite la consumación sexual, el estudiante Zhang espera con impaciencia, y se queja de la tardía puesta del sol: "Ay maldito sol, cien métodos intento pero no consigo hacerte noche. Cielo, le proporcionas diez mil cosas a los hombres, ¿por qué no empujas este sol? Baja rápido" (2002: 303). Cuando anochece, se precipita para acudir a la cita, pero se equivoca, cuando salta al muro del jardín de Cui Yingying, abraza fuertemente a Hong Niang, en lugar de a su joven enamorada. Y la criada critica la osadía de Zhang Junrui porque su comportamiento contradice a los escritos de Confucio y los ritos de Duque Zhou[12]:

Eras un hombre destinado al laurel
Y te has convertido en un ladrón de flores.
No deseas saltar la puerta del dragón,
Sino aprender a saltar a la grupa de un caballo.
Hermana, perdona a este estudiante por mí. (2002: 311)

Wang Shifu, a través de las críticas de Hong Niang sobre la actitud desmesurada hacia los ritos de Duque Zhou y los escritos de Confucio, critica que Zhang Junrui mande al olvido los escritos de Confucio cuando se precipita al acercarse a Cui Yingying.

Cui Yingying propone la segunda cita con Zhang Junrui mediante otra carta, cuando Zhang Junrui la lee, confía en que esta vez la doncella le permita la consumación sexual sin problemas. Y le da diez monedas a Hong Niang pidiendo que ella le prepare con anticipación la cama donde se va a realizar la consumación sexual esa noche. Cuando acude Cui Yingying a la habitación del estudiante Zhang la misma noche, los dos logran lo deseado.

Las primeras dos canciones describen cuando Zhang Junrui quita la ropa de Cui Yingying y la vergüenza que siente la doncella. En la expresión "el perfume cálido y tierno de jade" de la tercera canción, tierno se refiere a la suavidad de la piel; jade, al color de la piel; y cálido, a la temperatura de la doncella. Es una sensación táctil de Zhang Junrui. En la cuarta canción, mediante la metáfora de una relación de dependencia entre el pez y el agua, muestra la armonía del amor sexual de los dos jóvenes enamorados. La última canción explica el cuerpo virgen de Cui Yingying, así que Zhang Junrui la toma con adoración y cariño. Con la consecución de esta armonía de carne y alma, Zhang Junrui exclama la sensualidad: "¡Qué maravilla! Todo mi cuerpo está exultante", y alcanza el fantástico grado: "No sé de dónde vino la primavera". Al día siguiente, después de la primera noche de amor, Zhang Junrui pide a Cui Yingying: "[...] Haz todo lo posible por venir más temprano esta noche" (2002: 334).

Estas canciones cuentan con muchas expresiones eróticas. Conocemos que en la China antigua, la ideología de la gente era muy conservadora. Pero aquí aparece una gran parte de la descripción sexual, la causa de esto es que, a medida que en la dinastía de Yuan la economía en las ciudades prospera, la clase urbana crece cada vez más. La búsqueda del respeto a la voluntad, el sentimiento y el deseo humanos son la base de la ideología entre la población. El deseo sexual es el instinto primitivo del ser humano. Es natural que el amor de Zhang Junrui provenga de este instinto. Por lo tanto, creemos que la descripción sexual en buena parte de la obra de Wang Shifu complace al apetito y al interés de los personajes vulgares, ya que el público del drama Yuan, mayoritariamente, es esta clase de personas.

12 Los ritos de Duque Zhou y los escritos de Confucio son básicas educaciones para los confucianos. En el Drama Yuan, su ideología consiste en cultivar la moralidad, construir la familia, gobernar el estado, controlar todo el mundo.

Además de esto, coincidimos con Huang Tianji (2011: 241):

> Volvemos a ver el título de la obra: *Historia del ala oeste*. Tenemos en cuenta que Ala oeste es la habitación del monje, lugar específico en el monasterio. Pero la consumación del amor de los dos jóvenes ocurre justamente en este lugar. El mismo en principio es una sátira a la concepción ascética del Budismo [...]

No ponemos énfasis en la intención satírica del ascetismo de *Historia del ala oeste*. En realidad, el autor de esta obra no toma esto como punto de partida al escribir, y solamente nos hace tener en cuenta que en la obra, cuyo título es *Historia del ala oeste*, el escenario son el monasterio y las actividades de los monjes. Todo esto quiere decir que, pese a las restricciones serias de la moral feudal y las administraciones serias de la señora Zheng, y pese a las convenciones serias del monasterio, es decir, pese a un doble tabú moral y budista, aún existe una flor fresca concebida en la humanidad: el amor. Por tanto, estas obras amorosas significan un cambio paulatino en el valor y la ideología, un despertar lento en la sociedad.

5. *La enfermedad de amor de Zhang Junrui*

En la literatura clásica española, el amor y la enfermedad son dos temas relacionados. La medicina denomina a estos temas conjuntos *aegritudo amoris*. Y la literatura lo denomina *amor hereos*, que se podría remontar al mito *Hipólito* de Eurípides. Lo mismo pasa en la literatura clásica china, donde el amor y la enfermedad aparecen relacionados entre sí en las historias amorosas, es por eso que utilizamos la expresión "enfermedad de amor", queriendo expresar que la causa de la enfermedad es el pensamiento alienado en el amante. Yu Zhenzhen (2013: 38), ve la causa de la enfermedad de amor como:

> Le enfermedad de amor se debe a una serie de barreras en un amor no correspondido, a largo plazo, que constituye un camino difícil. No puede escaparse de una mentalidad confusa. Esta mentalidad trata destructivamente a los órganos físicos que trabajan las actividades normales. A su vez, aliena a la mentalidad, y con el tiempo, se convierte en una enfermedad.

En la literatura amorosa china, el tema de la enfermedad de amor ocupa un lugar muy importante. Ya desde los poemas antiguos se pueden observar las características de dicho tema. Fan Xi señala, en el primer volumen de *La conversación en la noche*[13], que:

> El poema de Zhang Pingzi dice: escuchando sus palabras, a veces me levanto, a veces me siento. Wang Zhongxuan dice: pienso mucho en ella, a veces me levanto, a veces me siento. Liu Gonggan dice: pienso mucho en ella, llora y lamento. No es normal levantarme y sentarme, tres o cuatro veces en un mismo día. Esto es justamente la nostalgia que muestra el amante hacia su amada.

Este fragmento pone énfasis en que, a través del comportamiento del personaje, se puede conocer su estado de ánimo. También señala que la descripción de la enfermedad de amor es un estilo para escribir los poemas liricos. En *El canto de medianoche*[14], de la Dinastía de Song, se describe esta enfermedad como: "Después de la partida, todo el día lloro tanto que las lágrimas pueden limpiar la cara, y le echo mucho de menos a él como si mis vísceras se

13 El título original es 对床夜语 [*Dui Chuang Ye Yu*]. Los novios a largo plazo se reencuentran.
14 El título original es 子夜歌 [*Zi Ye Ge*]. Zi Ye fue una mujer de la dinastía Jin, talentosa pero sentimental, más tarde se vio obligada a separarse de su amante.

rompieran"[15]. En cuanto a los dramas de Yuan, en el acto tercero de *Zhang Tianshi*, el acto primero de *Amarse por morir*, y el acto segundo de *Escuchar el laúd en la habitación de bambú*[16], todos cuentan una idea, que entre los treinta y tres cielos, el más alto es Li Hen[17], entre las cuatrocientas cuatro enfermedades, es más amarga la enfermedad de amor.

Ahora, volvemos a ver varias situaciones de la enfermedad de amor que afecta a Zhang Junrui. Sabemos que Zhang Junrui se enamora de Cui Yingying a primera vista. Después del primer encuentro entre Zhang Junrui y Cui Yingying, éste no ve claro si Cui Yingying siente el mismo afecto hacia él, y por ello sufre la pena de amor:

> ¡Cuánto duele esta pena de amor!
> Después de oír sus palabras, mi corazón y mi pecho están perturbados,
> La melancolía de todo el cielo horada mi frente. (2002: 205)

Esta pena de amor se debe, pues, a la consecuencia de un amor no correspondido. Sin embargo, más tarde, en el funeral del padre de Cui Yingying, Zhang Jurnui logra ver de nuevo a su amada y descubre que la doncella siente el mismo afecto por él. Así, está convencido de que la seducción hacia ella no es un sueño. De manera inquieta espera poder realizar sus deseos lo antes posible. Ha puesto la esperanza en este amor futuro, pero al mismo tiempo, está preocupado y ansioso. Después de la partida de la doncella, viendo el frío y lúgubre paisaje nocturno, sufre otra vez la enfermedad:

> El frío de la luz del día verá mi vano sufrimiento,
> Y esta noche, de nuevo, me llenará la pena de amor.
> La cortina ha caído,
> La puerta se ha cerrado. (2002: 215)

En efecto, la triste sensación de amor que Zhang Junrui siente hacia Cui Yingying se refleja en sus formas de vida diarias. Tal como se ve, por la mañana: "No puedo quejarme, No consigo odiar, Me siento inquieto" (2002: 216); y por la noche: "Incapaz de dormir, doy vueltas y vueltas, diez mil sonidos largos suspiros y cortas quejas, cinco mil veces ahueco la almohada y acomodo el colchón" (2002: 207-08). Zhang Junrui muestra lo culminante del síntoma de enfermedad de amor en el tercer acto del primer libro:

> ¿Cómo acudirá el sueño a mis ojos esta noche?
> Frente a esta solitaria vela azul, temblorosa, corta,
> Me reclino en la fría claridad de la vieja pantalla;
> La lámpara no ilumina, no consigo soñar.
> En la ventana, el viento gélido penetra a través de la celosía de la ventana,
> Tras el papel gime ululando.
> Estoy solo sobre mi almohada,
> Abandonado bajo la manta.
> Si fueras un hombre de hierro o de piedra,
> Incluso a ti te conmovería.
> [...]
> Duermo sin descansar. (2002: 215)

15 La expresión original es 别后涕流连,相思情悲满。忆子腹糜烂,肝肠尺寸断。[*Bie Hou Ti Liu Lian, Xiang Si Qing Bei Man. Yi Zi Fu Mi Lan, Gan Chang Chi Cun Duan*].
16 El título original es 竹坞听琴 [*Zhu Wu Ting Qin*]. Una historia amorosa entre Qin Xiuran y Zheng Cainuan. Después de que el malentendido fue explicado claramente, los dos se casaron.
17 Li Hen es el último cielo de los treinta y tres cielos.

La descripción de este pasaje muestra que la frialdad del monasterio de Salvación Universal es lo que hace que Zhang Junrui esté más melancólico. Él no puede dormir ya que está trastornado e inquieto por conseguir la reunión con su amada. No puede soportar ni evitar echar de menos a Cui Yinying. Una sola lámpara le acompaña en esta infinita añoranza.

Si decimos que el tiempo puede curar las heridas del paciente, también lo puede atormentar. Aunque Cui Yingying tiene el mismo deseo amoroso que Zhang Junrui, controlada fuertemente por la Señora Zheng, no puede encontrar una buena oportunidad para salir a reunirse con su amado. Así que la atormentada y larga espera del encuentro hace que el estudiante Zhang caiga en una, cada día más grave, enfermedad de amor:

> Así acabas con mi vida. Nunca me hubiera atrevido a mencionarlo, pero mi mal se agrava día a día. ¿Cómo podré soportarlo? Cuando la noche pasada recibí su nota, fui feliz; hoy me forcé a venir aquí a pesar de estos humores dolientes y mi vista no encontró nada. Más me vale volver al estudio y hundirme en mi agonía.
> Los frutos del laurel han caído,
> Las flores de la sófora los miran desde su mal. (sale) (2002: 313)

Más tarde, en el primer acto del libro segundo, Zhang Junrui y su amigo Du Que ayudan a la Señora Zheng y Cui Yingying a retirar a Sun Feihu, quien quiere raptar a la joven como su esposa. La señora Zheng primero promete que casará a su hija con el chico que pueda sacarlas del apuro como recompensa, y ahora rompe los esponsales. Al enterarse de esto, Zhang Junrui cae otra vez en la enfermedad de amor, ya que no puede lograr contraer matrimonio. Está desalentado y desesperado. La situación de enfermedad aumenta el doble comparando con la anterior. Le es imposible levantarse de ese revés. La señora Zheng está informada de la gravedad del estado de Zhang Junrui. Acierta que la causa de su enfermedad es el hecho de romper los esponsales. Le remuerde la conciencia. Por eso, envía a Hong Niang a visitarle de su parte.

Más adelante, después de la consumación sexual entre Zhang Junrui y Cui Yingying, la señora Zheng se da cuenta de que su hija ha cambiado algo en su aspecto físico en el último mes. Al enterarse de las citas secretas entre ellos, para proteger la reputación de su hija y la de la familia, acepta casar a su hija con Zhang Junrui siempre que él consiga un considerable cargo en la corte. Para tal objetivo, se separan los dos enamorados. Para contraer matrimonio con Cui Yingying, Zhang Junrui se pone en camino para presentarse al examen imperial. Zhang Junrui acaba de gozar del feliz amor, ahora no sabe cuándo podrá ver a su amada de nuevo, y muestra el profundo dolor al despedirse, que parece caer en enfermedad de amor:

> Ciertamente dicen: “Los viejos males se enlazan, las nuevas penas se entretejen”.
> El dolor de la despedida,
> La tristeza de la separación
> Llenan mis pulmones, imposibles de limpiar.
> El papel y el pincel sustituyen a la garganta y la lengua.
> Mis mil tipos de penas, ¿a quién se los contaré? (Sale) (2002: 362)

Vemos que desde el principio, Zhang Junrui es un pobre letrado, y no tiene ningún cargo en la corte, al enamorarse de Cui Yingying, sufre mucho la enfermedad de amor. Y ahora, aunque ha conseguido el primer puesto en el examen imperial y un futuro cargo en la corte, también sufre esta enfermedad. Ningún médico puede curarle la enfermedad de amor excepto la propia Cui Yingying:

> Ay, Yingying,
> Si supieras cuánto sufro pensando en ti,
> Con el corazón dulce

> Moriría.
> No tengo familia en los cuatro mares,
> Vagabundeo, viajero solitario
> Ya casi medio año. (2002: 377-78)

Pasados los exámenes, Zhang Junrui saca el primer puesto, aún así, no le resulta muy satisfactorio a causa de que piensa mucho en Cui Yingying. Le escribe una carta a ella para decirle su situación y su nostalgia. Sin embargo, no recibe la respuesta de ella, con tanta espera, sufre la enfermedad de amor:

> Una vez pasados los exámenes, me han nombrado por edito imperial Historiógrafo de la corte del bosque de los pinceles. No entiende mi corazón, ¿cómo voy a componer ningún escrito? He enviado a mi criado a que lleve mis buenas nuevas, pero no veo que vuelva. Estos últimos días duermo intranquilo, apenas como. [...] Desde que dejé a mi señora, mi corazón no ha tenido un solo día de sosiego. (2002: 377)

El estado de ánimo de Zhang Junrui es "intranquilo". No puede sosegarse. En la literatura clásica española amorosa, se repite el "desasosiego" como un síntoma que muestra el héroe en la enfermedad de amor, como el caso de Calisto. En la literatura clásica china, la intranquilidad también es un síntoma muy frecuente en la enfermedad de amor. Coincidimos con Yu Zhenzhen: "El motivo de intranquilidad en la enfermedad de amor se puede remontar a *La canción de Yue*[18] en la dinastía de Pre-Qin[19]"[20]. Aunque el protagonista tiene un corazón intranquilo, quiere estar con su príncipe para siempre. A continuación, veremos en detalle cuáles son los síntomas de la enfermedad de amor.

5.1. Abatimiento

El abatimiento es uno de los síntomas de la enfermedad de amor más frecuentes, tanto en la literatura clásica china como en la española. Las manifestaciones de este síntoma son que, al enamorarse, los héroes no pueden dormir bien ni quieren beber ni comer. Igual que en el caso de Calisto, esto afecta a la forma de vida de Zhang Junrui que pierde el apetito, ni puede dormir. Zhang Junrui se dice a así mismo:

> [...]¿Cuándo terminará todo? Muchacha, por favor, compadécete de mí, cuéntale mis pesares a tu joven señora para que conozca mi corazón. Si no, ahora, justo frente a ti, me quitaré el cinturón y buscaré mi propio fin.
> Oh, vana ambición, que me llevaba a pincharme los muslos y colgarme de las vigas. Y ahora no me queda más que convertirme en un fantasma lejos de casa, lejos de mi hogar. (2002: 269)

Podemos localizar en la literatura clásica china muchos versos que describen que un amante, al enamorarse, no puede dormir bien ni quiere beber ni comer. Así como un verso de *Los seis poemas de pensamiento en la habitación*[21], de Xu Gan, cuenta que, aunque hay alimentos en casa, y que siente hambre, no quiere comer. El autor aquí compara la sensación

18 El título original es 越人歌 [*Yue Ren Ge*]. Una canción que canta el amor homosexual entre Zhuang Xin y el príncipe Xiang Jun.
19 Es un nombre genérico de épocas anteriores a la Dinastía Qin, o sea antes de 221 a.C.
20 Yu Zhenzhen, "Los factores de la enfermedad de amor de China y de Occidente en *El amor en los tiempos del cólera*", 29.
21 El título original es 室思六首 [*Shi Si Liu Shou*], su autor es Xu Gan (170 -217), un poeta del Período de Han (206 a.C. – 220 d.C.). El poema relata la añoranza de la esposa hacia su marido quien se marcha fuera.

de hambre a la sensación de soledad. Y en *El poema para una esposa*[22], de Qin Jia, la esposa cuenta que no puede conciliar el sueño, da vueltas y vueltas, ahueca la almohada. En boca de Hong Niang, también describe estas dos manifestaciones del abatimiento de Zhang Junrui:

> Por ti, sueña en pareja y amanece solo,
> Deja de dormir, olvida comer.
> Su túnica holgada no soporta el frío de la hora quinta,
> Su dolor es infinito,
> Lágrimas de soledad cruzan su rostro.
> En vano fijó la mirada en hermosos instantes esperando la Estrella del Agua. (2002: 295)

5.2. El sueño y la imaginación

En la descripción de una enfermedad de amor, siempre interviene la imaginación de la amada o el sueño. En el volumen XIV *Ding Zhi* de *Yi Jian Zhi*, de Hong Mai de la dinastía de Song, cuenta que Sun Yu se enamora profundamente de su prima Zhen Zhen, y al enterarse de que ella va a casarse con otro sufre mucho la enfermedad de amor. Por la noche, sueña que Zhen Zhen lo encuentra en su habitación para cumplir la consumación sexual. Después de la boda, Zhen Zhen también sueña que su primo se presenta a su lado. Al final, Sun Yu muere arrojando sangre.

Ahora, volvemos al sueño y la imaginación que tiene Zhang Junrui de Cui Yingying. Después del encuentro en el funeral del padre de Cui Yingying, la figura de la doncella entra profundamente en la mente de Zhang Junrui. Aún más en su sueño, como si se viera empujado por la imaginación de la doncella. Piensa en ella día y noche. Hecho que nos lleva a advertir que no puede discernir cuándo es la realidad y cuándo es su imaginación:

> Flor hermosa y tímida que habla,
> Jade fragante, cálido y liviano,
> El azar nos reunió, pero no puedo recordar del todo esa hermosa aparición.
> Sólo morderme los puños y, deleitándome, imaginar. (2002: 208)

En el tercer acto del primer libro, Zhang Junrui, al enterarse de que Cui Yingying cada noche quema inciensos en el jardín, se esconde cerca de las rocas de Taihu[23]. Mientras espera la llegada de la doncella, imagina que cuando ella aparezca la abrazará:

> Si acaso veo a la dueña de mis tormentos por los tortuosos corredores,
> La retendré firmemente entre mis brazos,
> Le preguntaré: "¿Por qué tan pocos encuentros, tantos desencuentros?
> Eres sólo sombra, apenas forma". (2002: 211)

En el segundo acto del libro segundo, cuando la Señora Zheng invita a Zhang Junrui a una cena para darle las gracias por librarlas de un apuro, él cree que la señora Zheng le va a conceder la mano de su hija. Se arregla cuidadosamente: "Ya me he acicalado y la espero. He usado dos pastillas de jabón, he cambiado dos veces el agua del baño" (2002: 250). Y después de la partida de Hong Niang, empieza a imaginar la consumación sexual entre él y Cui Yingying:

22 El título original es赠妇诗 [Zeng Fu Shi], su autor es Qin Jia, un poeta del Período de Han. El poema relata que el poeta se pone de camino hacia Luo Yang, y su esposa enferma vuelve a la casa paterna. Entonces el matrimonio no se puede ver mucho. Y el poeta le escribe poemas a su mujer para expresar sus pensamientos.
23 Un tipo de rocas, procedentes del lago Tai, con formas caprichosas que se utilizaban en la decoración de los jardínes.

Admiraré cómo se desliza la cinta de su pelo, las estrellas de sus ojos que, como la luna, se ocultarán. La colcha aleteará como el martín pescador y sus medias bordarán patos mandarines. No sé qué pasará con nuestras vidas. Sigue mirando la escena siguiente. Bendito seas, Fuente de Dharma, mi buen monje.
Tu boca extendió el Dharma
Y te siguió el corazón de un letrado. (Sale) (2002: 257-58)

Sin duda, todo esto es un sueño descabellado de Zhang Junrui. En boca de Hong Niang, describe el sueño y la imaginación del estudiante Zhang como: "Probablemente ha dormido vestido, la pechera de su túnica de seda está arrugada, es el sabor de un sueño solitario [...]. Por ti, sueña en pareja y amanece solo" (2002: 285-95).

Y más tarde, cuando Zhang Junrui se pone en camino hacia la capital para presentarse al examen imperial, puesto que no puede ver a Cui Yingying, recurre al sueño y la imaginación de ella para cumplir su deseo: "¿Acudirá esta noche el sueño a mis ojos?" (2002: 356); aún más, "Desde que partí para los exámenes, mi alma soñadora no ha abandonado el camino del este de Pu" (2002: 397). Sin darse cuenta, Zhang Junrui ha caminado treinta *li*[24]. Ya ha anochecido, él llega a una posada para descansar. No tiene apetito y se acuesta en la cama. Recuerda el acto sexual que antes realizó con Cui Yingying, sin embargo, en su corazón, se siente triste por la separación actual:

Apasionadamente obsesionado,
Deshice las nubes de su pelo, cayeron sus peinetas de jade,
Parecían a medias la luna recién nacida.
[...]
el frío me atraviesa, ¿cuándo volveré a sentir calor? (2002: 355-56)

Más adelante, en el sueño del estudiante Zhang, Cui Yingying llega a la posada donde se aloja él, llama a la puerta, él se levanta para abrirla, al ver que es su amada, está sorprendido y contento. Bajo la luz, los dos cuchichean y juran que "vivos, compartiremos el mismo lecho, muertos, yaceremos en la misma sepultura" (2002: 359). Coincidimos con Li Mengsheng (2002: 112), quien opina que la excelencia de *Historia del ala oeste* consiste en el sueño de Zhang Junrui. No se sabe si es verdad o si es falso, si se separa o se reúne. Aunque el amor se acabe, su significado es infinito.

5.3. El remedio para la enfermedad de amor

En gran parte de la literatura clásica china, los autores también proponen los remedios para curar la enfermedad de amor. Tales como en el volumen décimo Zhong Qing Li JI Xia de *Beldad nacional y peonía*[25], de Wu Jingsuo, de la dinastía Ming, cuenta que Gu Sheng al ver el poema amoroso de Yu Niang, la admira mucho, y no quiere presentarse al examen imperial, sufre la enfermedad de amor, acude al médico para que lo cure, pero éste no puede curarlo ni conoce la manera correcta. Cuando Zu Gu se entera del amor que Gu Sheng tiene hacia Yu Niang, se lo dice a ella de parte de él. Yu Niang le envía un anillo de jade y una carta para tranquilizarlo. En la literatura clásica amorosa china, el anillo de jade y la carta son las prendas amorosas para curar la enfermedad de amor. Tal remedio también aparece en *Historia del ala oeste*. Cuando Zhang Junrui cae enfermo de amor, acude al médico para curarse. Sin embargo el médico no puede curar esta enfermedad: "Para todo tipo de enfermedad, tengo recetas y tratamientos; para curar mal de amores, no hay medicina ni preparado" (2002: 378).

24 Equivale a quince kilómetros.
25 El título original es 国色天香 [*Guo Se Tian Xiang*]. Significa gran hermosura. Es una novela sobre la sexualidad y el entretenimiento de los hombres y las mujeres vulgares de la ciudad.

Hong Niang llega a la habitación del estudiante Zhang, quien acaba de levantarse. Está débil por la enfermedad de amor, pero al ver a Hong Niang, se pone un poco contento y le pregunta sobre las noticias de Cui Yingying. La criada, al ver que el estudiante Zhang sufre mucho, le produce mucha simpatía y le transmite la buena intención de su señorita mediante la carta: "Esta receta la ha escrito mi señora con su propia mano" (2002: 319). Desde que ama perdidamente a Cui Yingying, es la primera vez que lee las palabras que muestran que la doncella se preocupa por él. Enseguida, mejora en cierto grado su enfermedad de amor.

El otro remedio para curar la enfermedad de amor es realizar la consumación sexual. En el prólogo de *Xing Meng Pian Yan*, cuenta que la señora Zhuang dice a su hijo que encuentre a Chen Cunyun para consumar el coito y, después de esto, se cura la enfermedad de amor. En la historia de *Liu Tingting*, también se reitera el coito como el remedio, cuenta que el padre Jiang Shu anima a su hijo a buscar una prostituta que se llama Liu Tinting para hacer el amor, después de eso, la enfermedad de amor de su hijo se cura. Tal remedio también aparece en la obra de Wang Shifu. Precisamos que Hong Niang conoce muy bien la manera de curar la enfermedad de amor, dice: "Su mal no se cura con medicina. Su dolencia sólo la sanarían unas gotas de cariño" (2002: 294). Es cierto que Hong Niang acierta la correcta manera para curar la enfermedad de amor de Zhang Junrui tal como a continuación éste lo confiesa de esta manera:

> Desde la escena de anoche en el jardín, mis antiguos síntomas han vuelto. La señora dice que el abad ha llamado a un médico para que me examine, pero estos malditos síntomas no los puede curar ningún médico. Si sólo pudiera tragar una gota de saliva de mi amada, dulcemente deliciosa, fragantemente perfumada, penetrantemente gélida, se curaría esta maldita enfermedad. (2002: 315)

En efecto, después del encuentro sexual entre Zhang Junrui y Cui Yingying, el estudiante se cura a sí mismo de la enfermedad de amor, en boca de Hong Niang, lo describe así:

> ¡Oh, hermoso amor!, vuestro gozo se aviva
> y puesto que ahora puedes,
> estudiante Zhang,
> admira el hermoso rostro de la novia
> que pide madurar con paciencia.
> (2002: 343)

6. Conclusiones

Después de analizar y comparar el amor-pasión de Calisto y Zhang Junrui, descubrimos que, biológicamente, ellos dos muestran la misma inclinación natural de los hombres sin importar su origen, siempre toman la iniciativa en el amor. Ambos son activos en la seducción, violentos y conquistadores en la manifestación de su deseo amoroso. Además, ambos aman a sus amadas perdidamente por la pasión que provocan en su corazón, en lugar de por una consideración razonable. Ambos sienten deseo sexual, y se interesan por el placer carnal con sus amadas. Ambos aman a sus amadas constantemente. Si consideramos que la relación sexual no sirve sólo de remedio para curar la enfermedad de amor de Calisto, ya que después de eso se enamora de Melibea con la misma ansiedad y la misma preocupación, hecho que nos lleva a afirmar que es un amor verdadero, en cierto grado se parece al firme amor de Zhang Junrui.

Literariamente, Fernando de Rojas y Wang Shifu utilizan los motivos literarios de las literaturas amorosas tradicionales española y china al construir sus obras. Descubrimos que muchos de esos motivos son comunes, aunque son de dos literaturas nacionales diferentes. Estos son el amor a primera vista, la divinización de la amada, la enfermedad de amor, la búsqueda de la mediadora del amor, etc... En detalle, vemos que Calisto y Zhang Junrui encuentran

a sus amadas por casualidad y se enamoran de ellas a primera vista. Ambos divinizan a sus amadas, elogian la superioridad de ellas y muestran sus humildades. Ambos sufren la enfermedad de amor, y los síntomas son iguales: abatimiento, enajenación e imaginación de la amada. Incluso ambos recurren a una mediadora del amor y a la misma terapia sexual para curar la enfermedad de amor.

Con respecto a las diferencias entre Calisto y Zhang Junrui, literariamente, los dos héroes son muy diferentes cuando seducen a sus amadas. La principal diferencia es que Calisto expresa su amor-pasión a través de la imitación de los discursos del amor cortés propios de la poesía cancioneril y la novela sentimental, aunque él no sea un buen ejemplo de este amor; mientras que Zhang Junrui expresa el suyo por medio del desprecio a los deberes de un joven letrado, el cual debe respetar las doctrinas éticas del Confucianismo y los ritos de Duque Zhou, y conseguir así un importante cargo en la corte como meta primordial en la vida. Además, los desenlaces de cada una de las historias amorosas son también distintas: Calisto acaba con su vida por conseguir la consumación sexual con Melibea, mientras que Zhang Junrui logra casarse felizmente con Cui Yingying.

Referencias bibliográficas

Beltrán, R. "Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant Lo Blanc: Los primeros síntomas del 'mal del amar'". *Celestinesca*, 1988, 12, 2, pp. 33-53.

Berndt, E. R. *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*. Madrid: Gredos, 1963.

Beysterveldt, A. van. "La nueva teoría del amor en la novelas de Diego de San Pedro". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1979, CXVII, pp. 78-92.

Canet Vallés, J. L. "La Comedia Thebayda, una *Reprobatio Amoris*". *Celestinesca*, 1986, 10, pp. 3-15.

Devlin, J. *La Celestina: A Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of the Tragicomedia*. New York: Anaya-Las Américas, 1971.

Ellis, D. "'¡Adiós, paredes!', The Image of the Home in Celestina". *Celestinesca*, 1981, 5.2, pp.1-17.

Gordon, B. de. *Lilio de medicina: un manual basico de medicine medieval*. eds. J. Cull y B. Dutton. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991.

*Huang, T.. *Creación de Historia del ala oeste*. Guangzhou: Editorial Periódico de Sur, 2011.

Lacarra, M. E.. *Cómo leer La Celestina*. Madrid: Júcar, 1990.

Lacarra Lanz, E. "Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea", en *La Celestina, V centenario (1499-1999): actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, coord. F. B. Pedraza Jiménez, G. Gómez Rubio y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 193-216.

*Li, M. *Comentarios sobre los actos de Historia del ala oeste*. Shanghai: Editorial Libros Antiguos de Shanghai, 2002.

Lida De Malkiel, R. M. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

*Liu, H. y Li, S. "Contrate de la imagen de Zhang Gong en *Historia del ala oeste*". *Revista Académica de la Universidad Normal de Xinzhou*, 2005, 5, pp. 15-18.

Maravall, J. A. *El Mundo social de la Celestina*. Madrid: Gredos, 1964.

—, *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus, 1986.

Martorell, J. *Tirante el blanco*, Trad. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 2006.

Relinque Eleta, A. *Tres dramas chinos/introducción, traducción y notas, Alicia Relinque Eleta*. Madrid: Gredos, 2002.

* Las traducciones de los títulos son mías para las notas.

ROJAS, F. de "Antiguo autor". *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzalluz y F. Rico. Barcelona: Crítica, 2000.

—, *La Celestina*. ed. B. Morros Mestres. Barcelona: Vicens Vives, 2007.

—, *La Celestina*. trad. Wang Yangle. Pekín: Editorial Literatura Popular, 1990.

—, *La Celestina*, trad. Cai Ruiguo. Pekín: Corporación de Publicación y Traducción China, 1993.

—, *La Celestina*, trad. Tu Mengchao. Nanjing: Editorial Yilin, 1997.

—, *La Celestina*, trad. Ding Wenlin. Shijiazhuang: Editorial Huashanwenyi, 2008.

ROUGEMENT, D. de. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, 2022.

RUBIO GARCÍA, L. *Estudios sobre la Celestina*. Murcia: Departamento de Filología Románica-Universidad de Murcia, 1985.

VILLALOBOS, F. *Sumario de la medicina. Con un tratado sobre las pestíferas buuas*. Salamanca: Antonio de Barreda, 1948.

WHINNOM, K. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham: University of Durham, 1981.

YANG, X. "El amor-pasión en las protagonistas de *La Celestina* y de la *Historia de ala oeste* de Wang Shifu". *BRAE*, 2019, T. XCIX · C. CCCXX, pp. 917-964.

*YU, ZHENZHEN. "Los factores de la enfermedad de amor de China y de Occidente en *El amor en los tiempos del cólera*". *Literatos jóvenes*, 2013, 4, pp. 38-39.

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA