



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

**Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Española  
Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura  
y Literatura Comparada**

**LA NARRATIVA**

**EN EL OCCIDENTE MEDIEVAL Y LA DINASTÍA MING.**

**MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN Y PERSPECTIVA LÍRICA.**

**DOS SISTEMAS LITERARIOS EN CONTRASTE.**

**Tesis doctoral**

Presentada por: Chuhui Zeng

Dirigida por: Dr. Eduard Vilella Morató

Barcelona, 2021

## **AGRADECIMIENTO**

Quiero manifestar mis sinceros agradecimientos y expresar mi profunda gratitud a todas aquellas personas que me han animado y ayudado durante esta carrera de fondo:

Al Dr. Eduard Vilella, mi director, por su dedicación y su paciencia. Desde el Trabajo de Fin de Máster, me enseñó cómo empezar una investigación de la literatura comparada. Después, en la realización de la presente tesis, siempre me brindó nuevas pistas de reflexión y me prestó su constante apoyo.

A todos mis profesores por su dedicación y su enseñanza, que contribuyeron en mi formación académica.

A mis familias y a mis amigos, que siempre me acompañaron y me apoyaron.

Al personal de la UAB, por sus esfuerzos, que me permitieron mantener mis estudios durante el período de la pandemia.

Me siento afortunada por poder encontrarme con todos ellos.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTO .....	2
INTRODUCCIÓN .....	5
I. LITERATURA NARRATIVA, DE LA EDAD MEDIA OCCIDENTAL A LA DINASTÍA MING: posibilidades y parámetros de la perspectiva comparatista.....	10
1.1 El concepto de la narrativa en dos sistemas culturales .....	12
1.2 La narración de historias se manifiesta en variadas formas: <i>roman</i> , <i>novella</i> , <i>xiaoshuo</i> .....	22
1.3 Las narrativas ideales y antiideales.....	29
1.3.1 El mito de la salida hacia la aventura.....	31
1.3.2 La historia de narraciones en el jardín .....	46
1.4 La Edad Media y la dinastía Ming.....	64
II.LA BÚSQUEDA: los héroes ideales y las aventuras extraordinarias .....	69
2.1 Las novelas artúricas y el <i>Viaje al Oeste</i> .....	70
2.2 La historia de un pasado remoto .....	73
2.2.1 Las imágenes simbólicas: el rey Arturo y el monje Xuanzang.....	74
2.2.2 La Tabla Redonda y la patrulla de la peregrinación.....	81
2.3 La apertura al espacio de la ficción.....	88
2.3.1 La transformación de las fuentes existentes en las creaciones literarias	89
2.3.2 El mundo maravilloso de los héroes .....	107
2.4 La función de la narración de historias y la primacía de la transmisión de verdad .....	120
III.LAS ACTITUDES ANTIIDEALES: la compasión hacia las debilidades humanas .....	126
3.1 El <i>Decamerón</i> y el <i>Jin Ping Mei</i> .....	127
3.2 La <i>novella</i> y el <i>Zhanghui xiaoshuo</i> .....	131
3.2.1 El marco en la <i>novella</i> y la distribución del <i>Zhanghui xiaoshuo</i> .....	133
3.2.2 El contexto de las ideologías literarias.....	152
3.3 El concepto de la realidad en la narración de historias .....	163

3.4 La narración de historias que se bifurcan .....	177
CONCLUSIONES .....	187
BIBLIOGRAFÍA .....	192

## INTRODUCCIÓN

Si comparamos el presente trabajo con una aventura, el espacio en que nos adentraremos está repleto de textos literarios. La tarea de nuestra exploración será descubrir nuevas relaciones entre obras literarias, como sostiene H. Saussy. La tesis pretende realizar un estudio comparativo entre la narrativa medieval europea y la de la dinastía Ming en China, en virtud de los paralelismos significativos que es posible establecer entre ambas realidades histórico-culturales. ¿Cuál es la definición de la categoría narrativa en los dos espacios literarios en cuestión? ¿Por qué situamos nuestro trabajo en la Edad Media y en la dinastía Ming?

En *The lives of the novel*, Thomas G. Pavel ha dividido los subgéneros narrativos, antes del siglo XVII, en dos grupos: las narrativas ideales y las antiideales. ¿Existen también estos dos tipos de obras narrativas en la literatura china? Entraremos así en un terreno más firme. La definición de esta línea, que permite separar genéricamente dos distintas perspectivas ante lo narrativo, se revela de gran utilidad para proponer unas coordenadas críticas a nuestro estudio.

Siguiendo este criterio, en cuanto a las imágenes ideales elegimos las novelas artúricas [aprox. 1170-1190] de Chrétien de Troyes y el *Viaje al Oeste* [1592] de Wu Cheng'en como objeto de estudio, las cuales están marcadas por su referencia a una esfera temática de aventuras y vida ideal. Tratándose de las imágenes antiideales escogemos el *Decamerón* [1349-1351] de Boccaccio y el *Jin Ping Mei* [1628-1644] de Lanliang Xiaoxiao Sheng como corpus de análisis, por remitirse más específicamente a la vida diaria de la gente común.

La investigación sobre las obras emblemáticas que hemos elegido como corpus objeto de estudio conlleva una considerable cantidad de monografías y artículos en su respectivo ámbito literario, lo cual, por supuesto, sirve como base teórica del presente trabajo. Sin embargo, llama la atención la carencia de las exploraciones comparativas entre ellas. ¿Cómo podremos establecer un diálogo intercultural entre unas creaciones narrativas paradigmáticas que pertenecen a dos ámbitos literarios que distan geográfica y culturalmente?

En lo concerniente a la estructura, la presente tesis está compuesta por tres partes. Ante todo, intentaremos delimitar las fronteras de los campos de estudio para esta investigación basada en civilizaciones diferentes. En primer lugar, con el objetivo de deslindar la esfera de campo de estudio para nuestra investigación, emplearemos el concepto de “sistema cultural” propuesto por Ji Xianlin, en lugar de la categoría occidental-oriental que parece amplia y confusa, o la escala de la noción de literatura nacional que resulta equívoca y limitada en los aspectos lingüísticos y culturales. Concederemos atención a dos sistemas culturales, “el sistema cultural de Europa” y “el sistema cultural de China”, por el gran potencial de análisis que a nuestro entender encierra, a pesar de no ser un ámbito privilegiado en los estudios al uso.

También, dilucidaremos la noción de “la narrativa”, que se considera como el elemento fundamental para esta tesis. Conforme a la tradición de la literatura europea, el concepto de género narrativo se relaciona con la descripción de una transformación en la sucesión épica-roman-novela. Habitualmente, utilizamos el término chino *xushi* [叙事] para referirnos a un significado equivalente. Aunque esta traducción ha sido bien aceptada, es discutible la transposición entre estos dos conceptos de género literario. Considerándose la complejidad de los dos espacios literarios en cuestión, los problemas consecutivos serían: ¿denotan estos dos géneros, narrativa y *xushi*, la misma idea? ¿Cómo es la tradición narrativa china? ¿Existirán también determinadas creaciones literarias que pudieran denominarse épica, *roman* o novela en el ámbito literario chino?

No es fácil contestar a tales interrogantes. De todas maneras, la narrativa se encuentra en todos los tiempos y en todas las culturas, y los seres humanos tenemos una variedad de formas para narrar las historias. La narrativa se considera universal, transcultural y transhistórica, para utilizar la expresión de Roland Barthes. En este sentido, intentaremos tomar la noción más amplia como punto de partida: la narración de historias relacionadas estrechamente con la existencia de los seres humanos, que retratan las imágenes de la gente en situaciones variables y que versan sobre la interacción entre los individuos y la sociedad. Las consideraciones que se exponen a

continuación quieren hacer un análisis comparativo entre los tres términos, *roman*, *novella* y *xiaoshuo*, a partir de la aclaración de sus significados semánticos para explorar el potencial de nuestra investigación comparativa.

El último punto que querríamos abordar consiste en los aspectos metodológicos relacionados con la particular cronología de las obras y los posibles condicionantes que pueden incidir en nuestra tarea de comparación. Más exactamente, la simultaneidad de las creaciones no es un factor imprescindible para la presente tesis. Sin embargo, es necesario examinar el contexto sociocultural, si queremos obtener una perspectiva más completa para el análisis de los textos. En este sentido, tomaremos dos conceptos históricos, la Edad Media y la dinastía Ming, como contexto de referencia para esta comparación literaria intercultural.

Consagramos la segunda parte a la comparación entre las novelas artúricas y *Viaje al Oeste*. El núcleo principal de esta sección estriba en la cuestión del concepto de la ficción literaria en los dos ámbitos literarios de estudio. Reclama nuestra atención la propuesta de A. Plaks, que expone una distinción significativa entre la tradición narrativa de los dos ámbitos literarios: la primacía de la función de narración de historias [the primacy of the storytelling function] en la tradición europea, y la función de transmisión de la actualidad o de un hecho hipotético en la tradición china [the function of transmission of actual or hypothetical fact]. ¿Qué papel juegan lo “real” y lo “ficcional” en las obras narrativas de ambas partes?

De manera similar, las narraciones no proceden de la propia imaginación de los dos escritores, sino de historias relacionadas con un pasado remoto. Sin embargo, ambos han adoptado diferentes maneras para tratar las fuentes existentes en sus creaciones literarias. Así como Chrétien declara en su primer roman “et tret d’un conte d’aventure, une mout bele conjointure”, en el caso de *Viaje al Oeste*, Wu Cheng’en interpreta la conocida historia de peregrinaje dentro de cien capítulos, empleando la forma de narrar más popular de su época: *zhanghui xiaoshuo*. En sentido parecido, es evidente que las imágenes de héroes y de aventuras son los elementos esenciales en ambas obras. No obstante, partiendo de dos imágenes emblemáticas, el rey Arturo y el

monje Xuanzang, estas piezas literarias se extienden en consideraciones acerca de distintos asuntos. De un modo análogo, mediante la incorporación de la historia de dichos personajes, los autores logran establecer un mundo tanto verídico como mitológico, de manera que todas las narraciones de los héroes se perciben como una historia que hubiera sucedido realmente. Además, aunque varía el contenido de los relatos y se diversifica la forma de narrar, la manipulación literaria de ambos autores consigue trasladar el concepto de la realidad de su propia época a un redefinido mundo maravilloso.

En definitiva, la veracidad que la tradición del *xushi* chino tiene como aspiración podría ser contaminada por los elementos ficcionales derivados de las materias originales y por la subjetividad de los historiadores o narradores; mientras, la ficción que se considera como la base de la expresión literaria en la tradición europea requiere también la legitimación de una historia del pasado.

¿En qué reside el sentido del texto literario? De acuerdo con Iser, el texto es “un potencial de efectos” y el sentido del texto no sólo se da en el texto mismo, sino también se produce en el transcurso de la lectura a través de la interacción entre el texto y el lector. Desde una perspectiva comparativa, intentaremos demostrar que el sentido de las obras narrativas está situado en una realidad tanto histórica como poética y en el proceso de lectura.

En cuanto a la tercera parte, el interés por la investigación entre el *Decamerón* y el *Jin Ping Mei* se concentra en la comparación entre las ideologías literarias de los dos espacios creativos en cuestión. En el *Decamerón*, *le cento novelle* son insertadas en el marco narrativo. Uno dentro del otro, tres niveles se encuentran en esta obra: marco del autor, marco de los narradores y marco de los cuentos. Este marco convierte el *Decamerón* en una obra literaria completa, en lugar de una colección de cien narraciones. En comparación con el esfuerzo que Boccaccio lleva a cabo para conseguir una planificación global e impecable en el *Decamerón*, lo que nos impresiona más en el *Jin Ping Mei* es la labor del autor chino al plasmar minuciosamente las escenas de la vida cotidiana. Al igual que lo que se presenta en nuestro caso, a lo largo del tiempo, la

organización de las obras narrativas chinas se considera episódica. ¿Por qué existe esta notable divergencia?

Las investigaciones de esta última parte se centran en dos tendencias que se presentan en el *Decamerón* y el *Jin Ping Mei*: Boccaccio está interesado en el control retórico del texto; mientras que el autor chino Lanliang Xiaoxiao Sheng se inclina a procurar contar perfectamente una historia. Nos remontaremos al contexto literario dentro de su propio sistema cultural a fin de comprender estos dos fenómenos literarios diferentes. Por una parte, proponemos estudiar la “manipulación estructural y retórica” que juega un papel transcendental en la tradición literaria europea; por la otra parte, planeamos examinar “el objeto simbólico” [yi xiang] y “la escena que transmite sentimientos” [yi jing], los conceptos estéticos que tienen una amplia influencia en las creaciones literarias chinas. Tal como Jauss ha enfatizado en la importancia de la participación comunicativa del lector en la historia de la literatura, no es un azar que las dos tradiciones literarias contrasten entre sí, si tomamos en consideración que la transformación del género está estrechamente relacionada con las obras precedentes y las dinámicas sucesivas de la recepción. En este sentido, plantearemos también el valor de la investigación del contexto literario en la comparación entre obras provenientes de diferentes sistemas culturales.

Por último, emplearemos el modelo de “mundos posibles” para averiguar el concepto de la realidad en el espacio literario establecido por los dos autores mediante *le cento novelle* y las numerosas escenas. Asimismo, abordaremos la idea de que la comprensión de las obras narrativas necesita de la cooperación por parte del lector.

**I. LITERATURA NARRATIVA, DE LA EDAD MEDIA**

**OCCIDENTAL A LA DINASTÍA MING:**

**posibilidades y parámetros de la perspectiva comparatista**

La tesis pretende realizar un estudio comparativo entre la narrativa medieval europea y la de la dinastía Ming en China, en virtud de los paralelismos significativos que es posible establecer entre ambas realidades histórico-culturales. El principal ámbito de investigación del trabajo tendrá como objetivo el análisis contrastivo de las respectivas modalidades de tratamiento de lo ideal y lo real en obras clásicas de ambas partes. Pretendemos realizar un acercamiento práctico de lectura comparativa de creaciones emblemáticas de los dos espacios literarios en cuestión. A este fin, elegimos como corpus objeto de estudio una serie de obras emblemáticas desde este punto de vista: las novelas artúricas [aprox. 1170-1190] de Chrétien de Troyes y el *Viaje al Oeste* [1592] de Wu Cheng'en, las cuales están marcadas por su referencia a una esfera temática de aventuras y vida ideal; el *Decamerón* [1349-1351] de Boccaccio y el *Jin Ping Mei* [1628-1644] de Lanliang Xiaoxiao Sheng<sup>1</sup>, que remiten más específicamente a la vida diaria de la gente común.

Respecto a una comparación literaria entre civilizaciones diferentes, tal como nos explica Earl Miner en su libro *Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature*,

It is clear that the major problem is assurance of sufficient resemblance between or among the things compared. [...] The nub of this problem is what elements constitute, or what procedure guarantees, sufficient comparability. It is also clear that scale determines the nature, and certainly the results. (Miner, 1990, pág. 21)

¿Cómo podríamos establecer un diálogo intercultural entre las creaciones narrativas paradigmáticas que pertenecen a dos ámbitos literarios que distan geográfica y culturalmente? ¿Cuáles son las posibilidades de comparación entre las obras mencionadas? Frente a estos planteamientos complicados, ¿cómo deberíamos precisar y definir nuestra exploración comparativa?

---

<sup>1</sup> Cabe mencionar que las dos obras chinas son anónimas. En el caso del *Viaje al Oeste*, según las suposiciones de los investigadores, aunque es discutible, se lo asocia con el erudito Wu Cheng'en. Por la parte del *Jin Ping Mei*, Lanliang Xiaoxiao Sheng se puede traducir como "el burlesco erudito de Lanling" (Lanling es una ciudad china). Es un claro pseudónimo. También existen muchas posibilidades hipotéticas del autor de este libro, pero siempre utilizamos este pseudónimo.

## 1.1 El concepto de la narrativa en dos sistemas culturales

Por lo que se refiere a nuestra investigación, como se decía, nuestro propósito es un estudio comparativo entre la narrativa medieval europea y la de la dinastía Ming en China, lo que implica en modo general una comparación literaria entre occidente y oriente. Sin embargo, como sabemos, son dos términos geográficos relativos que tienen su marco de referencia europea. Es decir, por un lado, el concepto de oriente es tan amplio que incluye Mesopotamia, el pueblo hebreo, el mundo islámico, India, China, Japón, los mongoles, etc., las tierras que obviamente no comparten un mismo entorno cultural, ni siquiera la literatura. Por el otro lado, la idea de occidente parece también incierta. ¿Cómo se define la ubicación del mundo occidental? Y ¿las civilizaciones basadas en la identidad occidental comparten completamente su ideología cultural y literaria? Evidentemente, en esta amplia escala no se aprecia un fundamento convincente para empezar nuestra comparación literaria.

Además, la categoría oriental-occidental conlleva una serie de relevantes problemas, tal como Said nos alerta en el *Orientalismo*:

Pues estas divisiones son unas ideas generales que se han utilizado a lo largo de la historia y se utilizan en el presente para insistir en la importancia de la distinción entre unos hombres y otros con fines que, en general, no han sido ni son especialmente admirables. Cuando se utilizan las categorías de oriental y occidental como punto de partida y de llegada de un análisis, una investigación o un asunto político, los resultados que obtienen normalmente son, por un lado, la polarización de la distinción: el oriental se vuelve más oriental y el occidental más occidental y, por otro, la limitación de las relaciones humanas entre las diferentes culturas, tradiciones y sociedades. (Said, 2008, pág. 76)

Como se observa, la construcción de este concepto oriental-occidental nos coloca en una situación de oposición, donde se destacan los aspectos diferentes entre estos dos campos de estudio. Aunque las divergencias se reconocen como premisa de la investigación comparativa entre culturas y civilizaciones, adviértase que el estereotipo social y cultural supone barreras para el diálogo intercultural que intentaremos elaborar

en el presente trabajo, cuando se ponga énfasis en esta diferencia. En otras palabras, creemos que el significado de la exploración comparativa consiste en descubrir las similitudes y entender mejor las disimilitudes, en lugar de limitarse a poner de relieve discrepancias repetitivas y a prestar atención a tópicos sin fundamento real. De esta manera, basándonos en nuestro propio contexto cultural, podríamos percibir el mundo desde dimensiones variadas y abrirnos de continuo a nuevas perspectivas en el análisis de las creaciones literarias derivadas de contextos lejanos.

Entonces, primeramente, el problema estriba en deslindar la esfera del campo de estudio para nuestra investigación. ¿Cómo deberíamos restringir el alcance contextual? ¿Podría consistir en una comparación entre dos o más literaturas nacionales?

La palabra “nación” viene etimológicamente del latín *natio*, que significa lugar de nacimiento, pueblo, tribu. Hemos aquí la definición que propone el Diccionario de la Lengua Española:

1. f. Conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo Gobierno.
2. f. Territorio de una nación.
3. f. Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común. (Real Academia Española, 2020)

Por lo que se refiere a la literatura nacional, convencionalmente los límites se fijan en los aspectos políticos, geográficos y lingüísticos; por ejemplo, la literatura griega, la literatura francesa, la literatura italiana, la literatura española, etc. Es decir, se trata habitualmente de una serie de obras creadas por los autores de una región determinada y redactadas en un idioma particular. Entonces, ¿la literatura china también se puede definir como literatura nacional?

Por causas lingüísticas e históricas, en el contexto chino separamos la primera y la tercera definición del término nación en dos palabras: *guo jia* [国家, el país] y *min zu* [民族, pueblos o razas]. Como se sabe, en la historia china, desde el año 221 a. C., ha existido siempre un poder centralista y gobernante. Es decir, desde la antigüedad los habitantes de este territorio extenso han compartido una conciencia clara del estado. Sin embargo, es improbable que todos los pueblos hablen el mismo idioma y tengan en

común una tradición. Debido a causas políticas, la autoridad gubernativa ha desempeñado un papel importante en la integración cultural dentro de toda la región. Desde la dinastía Qin [221 a. C.- 207 a. C.], se empezó a divulgar la escritura china estandarizada [xiaozhuan 小篆], lo cual constituyó una medida trascendental de las comunicaciones culturales en este terreno. Mientras, a las naciones [aquí se refiere a la tercera definición que tenemos el término en chino: minzu] no se les habían olvidado sus propios idiomas ni tampoco habían perdido sus tradiciones e identidad. Estos fenómenos históricos y culturales tienen reflejo en la literatura china. Por un lado, en las creaciones literarias se encuentran innumerables aspectos que son resultado de las fuerzas de integración cultural; por el otro lado, al mismo tiempo, existen muchas obras que conservan sus caracteres regionales. Consecuentemente, la literatura china no se considera solamente una literatura nacional, sino una que abarca múltiples literaturas nacionales. En otras palabras, dentro de sí misma, la historia de las letras chinas posee un proceso de comunicación e integración entre varias literaturas nacionales.

Asimismo, como es sabido, dentro del ámbito cultural europeo, incluso lo que llamamos el mundo occidental, se observan también la unidad y la continuidad en la historia literaria:

Sean cualesquiera las dificultades con que pueda tropezar una concepción de la historia universal, importa entender la literatura como totalidad y perseguir el desenvolvimiento y evolución de la literatura sin tener en cuenta las distinciones lingüísticas. [...] Es la falsedad evidente de la idea de una literatura nacional concluida en sí misma. La literatura occidental, por lo menos, forma una unidad, un todo: no cabe poner en duda la continuidad entre las literaturas griega y latina, el mundo medieval occidental y las principales literaturas modernas; sin menospreciar la importancia de las influencias orientales, sobre todo la de la Biblia, hay que reconocer una íntima unidad que comprende a toda Europa, a Rusia, los Estados Unidos y las literaturas hispanoamericanas. (Wellek & Warren, 1985, pág. 61)

En este sentido, por lo que se refiere al campo de estudio de nuestra investigación, parece que la comparación entre las literaturas nacionales no resultaría suficiente ni satisfactoria, teniendo en cuenta la complejidad y la dificultad de definir el contexto de las obras que elegimos como corpus objeto de estudio.

Nos hace reflexionar la definición de la Literatura Comparada de Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*:

Por Literatura Comparada se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales.

Prefiero no decir, con otros, sin más contemplaciones, que la Literatura Comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que no son meramente nacionales. Piénsese en un género multiseccular como la comedia, un procedimiento inconfundible como la rima, un vasto movimiento, europeo y hasta mundial, como el Romanticismo. De hecho, estos términos denotan fenómenos que existen o han existido. Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellos. (Guillén, 1985, págs. 13-14)

En mi opinión, sería posible plantear que las fronteras de las investigaciones de la literatura comparada sean más flexibles y accesibles. Esto podría lograrse haciendo hincapié en la idea del estudio de civilizaciones distintas. Parece preferible comenzar la indagación con el examen conjunto de las literaturas de dos ámbitos culturales integrales. Por consiguiente, en lugar de la categoría occidental-oriental que parece tan amplia y confusa, o la escala de la noción de literatura nacional que resulta equívoca y limitada en los aspectos lingüísticos y culturales, emplearemos aquí el concepto de sistema cultural [文化体系, pinyin chino: wenhua tixi] que propone el erudito chino Ji Xianlin [1911-2009] en su ensayo *La cobertura y las características del estudio de la literatura oriental*.<sup>2</sup>

Según él, una civilización que pertenece a una nación o es compartida por ciertas naciones, evoluciona constantemente y, al mismo tiempo, ejerce una importante influencia sobre sus integrantes. Además, por un lado, dentro de sí misma existe una uniformidad en el nivel cultural que tiene como resultado una base relativamente estable; por el otro lado, esta civilización demuestra sus propias características distintivas que la habilitan para formar un sistema independiente. De esta manera,

---

<sup>2</sup> Mi traducción. En chino: 东方文学研究的范围和特点 [Dongfang wenxue yanjiu de fanwei he tedian].

proponemos el concepto “sistema cultural” para indicar dicha esfera. Siguiendo este criterio, Ji Xianlin plantea la existencia de cuatro sistemas culturales: “sistema cultural de China”, “sistema cultural de India”, “sistema cultural de Persia-Mundo árabe islamismo” y “sistema cultural de Europa”. Como vemos, estos cuatro sistemas corresponden a las civilizaciones antiguas que constantemente influyen en el desarrollo de todo el mundo<sup>3</sup>.

En efecto, aplicando estos conceptos al presente objeto de estudio, concederemos atención a dos sistemas culturales, “el sistema cultural de Europa” y “el sistema cultural de China”, en los que situaremos el eje horizontal para esta investigación.

Después de haber establecido el concepto de “sistema cultural” como la frontera contextual que sostiene el presente trabajo, es imprescindible dilucidar la noción de narrativa que se considera como el elemento fundamental para esta tesis.

Como es sabido, dentro del contexto europeo, el género literario narrativo, junto con el lírico y el dramático, se ha convertido en categoría principal para la clasificación de las obras literarias. Este criterio se inicia con Aristóteles y ha recibido amplia aceptación:

Una de las clasificaciones, que fue “canonizada” por Goethe y hablaba de las *Naturformen der Dichtung* (es decir, de los modos lírico, épico y dramático), fue tan generalmente aceptada y tan influyente que se acabó por considerarla una evidencia indesarraigable. En consecuencia, se le ha otorgado una realidad transhistórica, que funciona siempre y por doquier, y se ha atribuido a los antiguos demostrando que provenía de Aristóteles, lo cual no corresponde a los hechos. La división en “géneros” lírico, épico y dramático se instauró en el seno de la concepción común de la literatura, y se ha convertido en el punto de referencia principal en toda la extensión de sus territorios.

Esta división tripartita implica ya una propiedad de la teoría de los géneros literarios al asignarle objetivos tipológicos: lleva a una clasificación de los textos reconocidos como literarios en una época determinada, base en sus principales características. (Angenot & Cross, 1993, pág. 93)

Conforme a esta tradición vinculada con la retórica, por lo que se refiere a los textos literarios del género narrativo, es habitual referirse a una transformación que se desarrolla en la sucesión épica-roman-novela. Si tomamos el estilo homérico como el

---

<sup>3</sup> Véase en (Ji, 1996, págs. 424-425).

punto de partida de la narrativa europea, podríamos observar que es conveniente destacar la importancia del control de un texto narrativo. Tal como E. R. Curtius nos señala en *Literatura europea y Edad Media Latina*, “cerca de la mitad de la *Iliada* y más de tres cuartas partes de la *Odisea* consisten en discursos, a veces muy largos” (Curtius, 1995, pág. 100), y Homero, considerado como “el padre de la retórica”, que había tenido una cualidad preeminente en el buen dominio de “la ciencia de habla”, consiguió ejercer un control tanto en presentar las narrativas de una forma artística y organizada como en planificar una estructura ideal para su épica, gracias a sus talentos retóricos. Así nos lo advierte Auerbach en *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, sobre el estilo de narrar de Homero,

[...] descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático. (Auerbach, 1996, pág. 29)

Vista esta característica, por lo que respecta a nuestro propósito de comparación literaria, surge ante todo la cuestión de lo transversal o no en el concepto del género narrativo. ¿Cuál es el término correspondiente en chino? ¿De dónde deriva esta palabra? Recurriendo a la historia literaria china, ¿cómo se entiende este vocablo en el contexto literario chino?

Para la narrativa, el término equivalente que tenemos en chino es *xushi* [叙事] o *xushi wen* [叙事文]<sup>4</sup>. Al remontarnos a la tradición literaria en el contexto chino, vemos que el *xushi* empezó a convertirse en un término literario desde la publicación del *Shitong*<sup>5</sup>, con el motivo de indagar los criterios en la recopilación de las crónicas. Desde este punto de vista, el *xushi* juega un papel principal en las obras cronísticas:

En cuanto a las crónicas, el *xushi* se considera como la parte más esencial. [Traducción propia]

夫史之称美者，以叙事为先。 (Liu, 1978, pág. 165)

---

<sup>4</sup> Wen [文] aquí significa el género o el texto. *Xushi* y *xushi wen* se refiere al mismo concepto en chino.

<sup>5</sup> *Shitong* [en chino: 史通, mi traducción: Generalidad de la historiografía] es una obra del historiador chino Liu Zhiji [661–721]. Este libro trata de las críticas de las crónicas oficiales desde la dinastía Qin hasta la dinastía Tang [221 a. C.-710].

Según el *Estudio de la narrativa china*<sup>6</sup> de Yang Yi, fue desde la publicación del *Wenzhang zhengzong*<sup>7</sup> cuando el *xushi* comenzó a reconocerse como un género en el contexto literario chino. A partir de este momento, el término *xushi* se refiere especialmente a los textos sobre acontecimientos históricos, historias de las figuras eminentes, notas de viajes, etc.; no se delimita por reglas específicas y contiene varias formas de narrar<sup>8</sup>.

Normalmente consideramos que la evolución narrativa china consiste en poesía [诗] -*sao*<sup>9</sup> [骚] -*fu*<sup>10</sup> [赋] -*yue fu*<sup>11</sup> [乐府] -*ci qu*<sup>12</sup> [词曲] -*xiaoshuo*<sup>13</sup> [小说]. Tomemos el *Guan ju*<sup>14</sup>, el primer poema en el *Shi jing*<sup>15</sup>, como ejemplo:

Guan-guan<sup>16</sup> go the ospreys,  
On the islet in the river.  
The modest, retiring, virtuous, young lady:  
For our prince<sup>17</sup> a good mate she.  
Here long, there short, is the duckweed,  
To the left, to the right, borne about by the current.  
The modest, retiring, virtuous, young lady:  
Waking and sleeping, he sought her.  
He sought her and found her not,  
And waking and sleeping he thought about her.  
Long he thought; oh! long and anxiously;  
On his side, on his back, he turned, and back again.

<sup>6</sup> Mi traducción. El título en chino: 中国叙事学 [pinyin chino: zhongguo xushi xue].

<sup>7</sup> El *Wenzhang zhengzong* [en chino: 文章正宗, mi traducción: La literatura ortodoxa] fue redactado por el crítico chino Zhen Dexiu [1178-1235]. Esta obra clasifica, critica e interpreta las obras publicadas desde 770 a. C., las cuales se consideran dentro de la literatura ortodoxa china.

<sup>8</sup> Referencia: (Yang, 1997, págs. 11-13).

<sup>9</sup> *Sao* es un género literario chino que fue creado por Qu Yuan [aproximadamente 340 a. C.-278 a. C.] en su obra *Li sao*.

<sup>10</sup> *Fu* es un tipo de poema en prosa que consiste en introducción, argumentos y conclusión. Normalmente se nos presenta en forma de preguntas y repuestas.

<sup>11</sup> *Yue fu* es un tipo de poema compuesto en forma folclórica.

<sup>12</sup> *Ci qu* es un estilo lírico de poesía china.

<sup>13</sup> Se puede entender generalmente como la traducción correspondiente al término novela.

<sup>14</sup> Guan ju es un ave acuática.

<sup>15</sup> *Shi jing* es la primera antología poética en la historia literaria china que contiene 305 poemas. Confucio lo consideraba como uno de los cinco clásicos de su época. Ya no se saben sus autores concretos, en consecuencia, la consideramos una creación colectiva. Las poesías en *shi jing* siempre se reconocen como el origen de la narrativa literaria en la historia china.

<sup>16</sup> Guan-guan es una onomatopeya; aquí significa el ave acuática Guan ju.

<sup>17</sup> El texto original es *Junzi*, que significa un hombre de noble carácter. Por eso, a mi entender, la traducción "prince" no es precisa. Pero al final de este poema, este joven pudo complacer a su amante tocando el tambor, y esto implica que él provino de una familia cortesana. Por eso, creo que aquí se puede traducir el término *junzi* como "un noble".

Here long, there short, is the duckweed;  
On the left, on the right, we gather it.  
The modest, retiring, virtuous, young lady:  
With lutes, small and large, let us give her friendly welcome.  
Here long, there short, is the duckweed;  
On the left, on the right, we cook and present it.  
The modest, retiring, virtuous, young lady:  
With bells and drums let us show our delight in her. (Legge, 1960, pág. 1)

En este poema, con el reclamo del ave acuática, el autor empieza una narración de amor. Su contenido es muy sencillo: un joven de noble carácter se enamoró de una señorita hermosa y simpática. Cuando ella no correspondió a su amor, él quedó tan triste que no podía dormir. Cuando ella aceptó su amor, él estaba tan feliz que le complació tocando el tambor. Sin embargo, este poema no es únicamente una narrativa de amor, sino también una celebración de la ceremonia del matrimonio. A través de esta narrativa, el escritor quiere expresar su elogio a la novia y sus buenos deseos para esta pareja recién casada.

Por tanto, podría afirmarse que la narrativa en la poesía china se inclina a lograr más una expresión que una representación, en comparación con la épica. Tal como Yukun Gao nos ilustra en su ensayo *Lyric vision in Chinese narrative tradition: A reading of Hung-lou Meng and Ju-lin Wai-shi*:

We shall presently look into the notion of the failure of communication through discursive language, a view generally held by lyric poets [...] “poetry express the intent”, which has defined the function of poetry in Chinese antiquity. In its usual straightforward interpretation, this formula is close to a doctrine of didacticism: “to express through verbalization the poet’s immediate message”.

Lyric poetry becomes an alternative vehicle to discursive language when it captures this moment in formal language and shares it with others who are willing to participate. In this case, the experiential act is completely indistinguishable from the creative act, or for that matter from the re-creative act; the lyric experience is but the finalized poetic form. This symbolic world is composed of qualities in the form of images, structured by formal, internal rules, such as parallelism. (Plaks, 1977, págs. 228-229)

Si bien la noción del *xushi* ha existido en la teoría literaria china y esta traducción ha sido generalmente aceptada por ambas partes, no podemos trasplantar totalmente la

definición europea de la narrativa al concepto del *xushi* chino. De acuerdo con lo que Andrew H. Plaks nos advierte en su artículo *Towards a critical theory of chinese narrative*:

The most common current equivalent, *hsu-shih* [or *hsu-shih-wen*]<sup>18</sup>, does, in fact, appear in traditional critical writings, from Liu Chih-chi's well-known discussion of historical composition in Tang times to Mao Tsung-kang's critical introduction to San-kuo Chih Yen-i in the early Ching. But such usages are generally limited to describing the compositional proportions between "straight narrative" and other types of verse or prose discourse in a given piece, so that the adaption of the term in contemporary writings to refer to a mode or class of literary materials is essentially a neologism. (Plaks, 1977, pág. 310)

Consecuentemente, en primer lugar, a diferencia de la narrativa relacionada con la tradición retórica, el *xushi* tiene su origen en las crónicas. También, desde la perspectiva de la división tripartita europea, la narrativa debería servir para diferenciar el género narrativo de lo lírico y lo dramático. Mientras, en el contexto literario chino es discutible que el término correspondiente sea acuñado para dicha cuestión, porque su transformación de la poesía al *xiaoshuo* demuestra que la literatura china no comparte la inclinación a hacer una distinción entre los tres géneros mencionados anteriormente. Aún más, la tradición del *xushi* chino está estrechamente vinculada con las materias líricas. Entonces, ¿cómo podríamos establecer un diálogo entre la narrativa y el *xushi*?

A este respecto, puede ser útil traer a colación el argumento de Roland Barthes sobre la narrativa en *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*,

There are countless forms of narrative in the world. First of all, there is a prodigious variety of genres, each of which branches out into a variety of media, as if all substances could be relied upon to accommodate man's stories. Among the vehicles of narrative are articulated language, whether oral or written, pictures, still or moving, gestures, and an ordered mixture of all those substances; narrative is present in myth, legend, fables, tales, short stories, epics, history, tragedy, drama, comedy, pantomime, paintings, stained-glass windows, movies, local news, conversation. Moreover, in this infinite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed, narrative starts with the very history of mankind; all classes, all human groups, have their stories, and very often those stories are enjoyed by men of different and even opposite cultural backgrounds: narrative remains largely unconcerned with good or bad

---

<sup>18</sup> *hsu-shih* [or *hsu-shih-wen*] es lo mismo que *xushi* o *xushi wen* y en caracteres chinos: 叙事[叙事文]. El primero utiliza el sistema de pinyin anterior, y ahora ponemos en uso la segunda forma de pinyin, que fue adoptada como el sistema de romanización estándar del chino desde 1978.

literature. Like life itself, it is there, international, transhistorical, transcultural. (Barthes & Duisit, 1975, pág. 237)

En definitiva, aunque se descubren muchas divergencias a través de la comparación de sus tradiciones, se hace evidente que en ambas culturas el acto de narrar ha surgido antes de que tuviéramos esta definición literaria. Es decir, todos nosotros compartimos las ganas de divertirnos y entretenernos mediante el relato de cuentos. A lo largo del tiempo, esta actividad de narrar<sup>19</sup> satisface dicha necesidad en toda la humanidad. A pesar de que los términos “narrar” o “*xushi*” se derivan de lenguas distintas e implican tradiciones culturales diferentes, ambos conceptos denotan la misma idea de la narración de historias.

Más específicamente, por lo que se refiere a subgéneros concretos, como novela y *xiaoshuo*, y sus fuentes correspondientes, Lu Xun [1881-1936] ha remontado el origen del *xiaoshuo* en el *Hanwenxueshi gangyao* [汉文学史纲要]<sup>20</sup>:

Por lo que se refiere al *xiaoshuo*, a mi entender, proviene del descanso. Cuando los seres humanos están trabajando, cantan para divertirse y relajarse. Asimismo, es lógico que la gente tenga necesidad de entretenerse entre sí misma en sus momentos de ocio. Por consiguiente, empieza a narrar sus propias historias. Así, el *xiaoshuo* nace en dichos relatos. (Lu, 2005, pág. 313) [mi traducción]<sup>21</sup>

Analógicamente, por ejemplo, en el *Understanding fiction* Brooks y Warren trazaron así la escena de cómo nació la novela:

As soon as the cave man had leisure to sit around the fire while darkness covered the world beyond, fiction was born. In words, he relived, shivering with fear or gloating in victory, the events of the hunt; he recounted the past history of the tribe; he narrated the deeds of heroes and men of cunning; he told of marvels; he struggled in myths to explain the world and fate; he glorified himself in daydreams converted to narrative. (Brooks & Warren, 1979, pág. 1)

---

<sup>19</sup> Cabe mencionar que en chino el término “*xushi*” también se usa como un verbo y normalmente se traduce como “narrar”.

<sup>20</sup> El *Hanwenxueshi gangyao* [1938]: El esquema de la historia de la literatura china [mi traducción]. Se dedica a presentar las formas literarias paradigmáticas de cada período en el ámbito cultural chino.

<sup>21</sup> El texto original en chino: 至于小说, 我以为倒是起源于休息的。人在劳动时, 既用歌吟以自娱, 借它忘却劳苦了, 则在休息时, 亦必要寻一种事情以消遣闲暇。这种事情, 就是彼此谈论故事, 而这谈论故事, 正就是小说的起源。

Desde este punto de vista, en definitiva, si relacionamos el concepto de la narrativa [y el *xushi*] con las actividades humanas, en rigor, podríamos descubrir que tanto la narrativa como el *xushi* denotan un concepto similar. Es decir, cada cultura tiene la necesidad de narrar sus propias experiencias y de expresar los sentimientos personales mediante relatos. En este sentido, intentaremos tomar la noción más amplia como punto de partida: la narración de historias relacionadas estrechamente con la existencia de los seres humanos que retratan las imágenes de la gente en situaciones variables, y que versan sobre la interacción entre los individuos y la sociedad. De esta manera, podríamos situar el eje vertical de la presente tesis en este concepto sustancial de la narrativa.

La narración de historias se considera como un fenómeno común en todas las épocas y en todas las culturas. Y, efectivamente, también existen numerosas formas de narrar dentro los dos espacios literarios en cuestión. ¿Cómo las deberíamos definir y comprender desde una perspectiva comparada?

## 1.2 La narración de historias se manifiesta en variadas formas: *roman*, *novella*, *xiaoshuo*

Con respecto a nuestro proyecto de comparación entre los dos sistemas culturales, lo más aconsejable será iniciar el trabajo examinando las similitudes entre las obras narrativas que hemos elegido como corpus objeto de estudio. De esta manera, podrán justificarse las posibilidades de comparación entre las creaciones literarias paradigmáticas de los dos ámbitos literarios. Por consiguiente, ante todo, teniendo en cuenta la complejidad de los dos campos de estudio, las notables diferencias lingüísticas nos obligan a reflexionar sobre la correspondencia entre los términos de sus subgéneros: ¿existe el *roman* y la *novella* en la literatura china? ¿Es *xiaoshuo* un concepto literario equivalente a la novela?

En dichas preguntas se bosqueja una tarea fundamental para nuestro trabajo, pues

casi todos los estudios literarios entre sistemas culturales independientes y distintos reclaman una equiparación como resolución para empezar la investigación intercultural. Sin embargo, con ello no habrán sido abordadas aún las normas y la metodología. Cabe reflexionar, ¿cuáles son las posibilidades de comparación entre estos términos derivados de distintas tradiciones literarias?

Las consideraciones que se exponen a continuación no tienen la pretensión de correlacionar los términos derivados de diferentes tradiciones literarias, sino que a partir del análisis semántico quieren ser una exploración de su posible aclaración que cabrá combinar con otras aportaciones con el fin de examinarlos dentro de sus contextos culturales respectivos. ¿Cómo se reconoce el concepto del *roman*, la *novella* y el *xiaoshuo* como subgéneros narrativos?

El término *roman*, opuesto al latín, designa originalmente a las lenguas romances. A mediados del siglo XII, “mettre en roman” [traducir a la lengua románica] se considera como la tarea principal de los autores franceses que tenían la conciencia de la transmisión cultural a través de su labor literaria. Al considerar históricamente al *roman* como un subgénero narrativo, es imprescindible subrayar la intervención individual del escritor de la Champaña, Chrétien de Troyes, quien supo sintetizar todas las posibilidades de su época y dio a luz al *roman*. Como ha demostrado Victoria Cirlot, el nuevo contenido que ofrece Chrétien al concepto *roman* es determinante. Así, en *El Caballero de la Carreta* introdujo la expresión “romans a feire anpraigne [me dediqué a hacer un roman]” para definir su obra; y también se encuentra más abajo “Del Chevalier de la Charrete / comance Chretiens son libre [Del Caballero de la Carreta / comienza Chrétien su libro]”, donde él utilizó “livre” y “roman” como sinónimos para aludir a la idea de hacer un libro escrito en lengua románica. En efecto, en el cambio semántico del concepto *roman* se comprueba la transformación del género narrativo conforme a la cual la noción de traducción se ha reemplazado por la conciencia literaria de la novela. Conservando el valor de la traducción ovidiana, Chrétien creó “une mout bele conjointure”, según la explicación de V. Cirlot, “un proceso: extraer de un cuento

de aventuras, una estructura muy hermosa”.<sup>22</sup>

El *roman* de Chrétien de Troyes centra sus narraciones en la Materia de Bretaña que está enmarcada en las historias sobre la corte del rey Arturo. En el octosílabo pareado utilizado por este escritor, los caballeros valientes, situados en un mundo maravilloso e imperfecto, salen individualmente al bosque en busca de las aventuras, por medio de las cuales estos héroes ganan la fama y realizan su propia transformación.

Diferente al *roman* que se dedica a los caballeros cortesanos, en la narrativa medieval la vida de la gente común se plasmaba en las narraciones breves. La visibilidad e importancia de la *novella*, una narrativa en prosa que llega a su formulación más completa en el *Decameron* de Boccaccio, ha ido cobrando continuamente la atención en los círculos críticos y teóricos. En el ámbito de los estudios de *novella*, existe el acuerdo de que el origen del término proviene del latín *novus* o *nova*. Por añadidura, *novella* también se puede remontar al latín *novellus* [el diminutivo de *novus*]. Hasta la Edad Media, según Walter Pabst [1907-1992], cuando Francesco de Barberino [1264-1348] utilizó *novella* en su libro *Del Reggimento e costumi di donna* para diferenciar la parte en prosa de la poesía, el término *novella* tomó su sentido literario por primera vez. Sin embargo, Pabst también reitera que es en la época de Boccaccio cuando comenzamos a tener una explícita teoría literaria de *novella*, es decir, a partir de Boccaccio, los términos *nova* y *novella* de la tradición provenzal, en Italia, asociados con *nuovo*, fueron dotados de un significado más complejo que su terminología previa.<sup>23</sup> De ahí, la *novella*, la narrativa breve en prosa, como señala Corradina Caporello, “is always part of a collection, most often kept within a unified boundary by what has come to be called the cornice”. (Caporello-Szykman , 1990, pág. 57)

El *Decamerón* se inicia con una descripción de lo que se vio en Florencia cuando la epidemia de peste negra golpeó a la ciudad en 1348. Ante esa situación penosa y triste, diez jóvenes, siete mujeres y tres hombres, se van a una villa con todos los lujos, en la cima de una pequeña montaña. Durante las tardes calurosas, para divertirse y

---

<sup>22</sup> Referencia: (Cirlot, 1995, págs. 9-21,50-54).

<sup>23</sup> Referencia: (Caporello-Szykman , 1990, pág. 30)

también para evitar las controversias, ellos deciden contar cuentos [mientras uno narra puede ofrecer deleite a toda la compañía que escucha (Boccaccio, 2011, pág. 137)]. El *Decamerón*: dentro de diez días, cien cuentos narrados por diez jóvenes. De esta manera, Boccaccio consiguió engarzar cien historietas dentro de una estructura cerrada y enmarcada.

Es imposible encontrar una evolución similar en las obras narrativas chinas. Por la parte china, el concepto literario del *xiaoshuo* [小说]<sup>24</sup> se considera generalmente equivalente a la novela. Sin embargo, debido a la notable diferencia que estriba en la tradición literaria de los dos sistemas culturales, resultan obviamente muchas divergencias. Recurriendo a la historia literaria china, el cambio semántico de este término atestigua el profundo dinamismo de la transformación del *xiaoshuo* como género literario. Se admite normalmente que la expresión del *xiaoshuo* apareció por primera vez en el *Zhuangzi*<sup>25</sup>:

夫揭竿累，趣灌渎，守鯢鮒，其于地大鱼难矣，饰小说以干县令，其于大达亦远矣。  
(Wang, 1964, pág. 240)

Si se coge una pequeña caña y una fina cuerda y se va a un riachuelo o canalillo, esperando que pique algún pequeño pez, asaz de difícil será pescar uno grande. Adornarse con *discursos triviales* por alcanzar altos cargos y gran fama, es estar muy lejos de haber llegado a **un profundo conocimiento**. (Idoeta, 1996, pág. 273)

Según este contexto textual, el *xiaoshuo* aquí alude definitivamente a un significado negativo, discursos triviales en contraposición al profundo conocimiento. Así, se concede un sentido de categoría literaria a esta palabra desde el *Hanshu Yiwenzhi*<sup>26</sup>:

小说家者流，盖出于稗官，街谈巷议，道听途说者之所造也。孔子曰：“虽小道，必有可观者焉，致远恐泥，是以君子弗为也。”然也弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘，如或一言可采，此亦刍蕘狂夫之议也。 (Ban, 1960, pág. 1745)

---

<sup>24</sup> El *xiaoshuo* se refiere a dos caracteres: 小 y 说. Xiao [ɿ] se puede traducir como pequeño, un adjetivo; Shuo [说] se entiende como el habla, el discurso, la narración o la conversación.

<sup>25</sup> El *Zhuangzi* [庄子] se considera como una colección de los trabajos del filósofo taoísta Zhuangzi [369 a. C.-288 a. C.]. Consiste en una larga colección de anécdotas, fábulas y alegorías.

<sup>26</sup> El *Hanshu* [汉书] fue creado por Ban Gu [32aC-92aC]. Es un libro del registro oficial de la historia de la dinastía Han, 206aC-111 d. C. El *Hanshu Yiwenzhi* [汉书·艺文志] es una sección dedicada a la literatura.

Las obras del *xiaoshuo* fueron creadas por los baiguan<sup>27</sup>, difundidas por los chismes callejeros o por rumores. Confucio dijo: “incluso paseando por los senderos, podríamos disfrutar los paisajes hermosos, sin embargo, este camino no conduce al destino ambicioso. En este sentido, el Junzi<sup>28</sup> no lo toma en consideración”. No obstante, este tipo de obras no va a desaparecer. Vale la pena conservar los registros de los literatos vernáculos, por si acaso existiera algo importante. Si se descubren asuntos provechosos entre ellos, recuérdale que son palabras vulgares. [mi traducción]

Tal como sostiene Yang Yi, tiene una justificación bien fundada citar este término para indicar este tipo de creaciones literarias. En primer lugar, este adjetivo *xiao* [小] se refiere a un gusto literario, es decir, estas piezas literarias se extienden en consideraciones acerca de razonamientos pequeños; además, deja traslucir que este grupo de escritores conserva la mayor libertad para decidir el contenido y la forma de redactar sus libros, a diferencia de los literatos ortodoxos que siempre componen las obras conforme a los principios canónicos de su época. El *shuo* [说] se interpreta desde el punto de vista de la narración de historias: debido a la influencia del *shuoyuan*, los primeros registros de tales narraciones se clasifican como *shuo*<sup>29</sup>; también el *shuo* significa presentar y explicar pragmáticamente las ideas en la forma coloquial de hablar, con motivo de facilitar la lectura; por último, este vocablo implica el sentido de divertirse con las letras.<sup>30</sup>

Las obras definidas como el *xiaoshuo* se caracterizan por ser folklóricas, populares, narrativas y divertidas, que tratan específicamente los asuntos despreciados por los letrados serios. Quizá por efecto de la persistencia de los prejuicios al respecto, los escritores de *xiaoshuo*, situados así al margen de la literatura seria, pudieron desarrollar dichas creaciones literarias con amplia flexibilidad, adoptando fuentes diversas y vitales. De todas maneras, cuando llegó a las dinastías Ming [1368-1644] y Qing [1644-1912], fue bien aceptado el concepto de *xiaoshuo* para referirse a una serie de obras

---

<sup>27</sup> Originalmente se refiere a los funcionarios del nivel bajo que se encargan de registrar la historia local. Después también alude a los novelistas.

<sup>28</sup> Es un término filosófico chino para describir la persona ideal que se comporta remitiéndose a la aspiración sublime.

<sup>29</sup> Desde el *Shuo Yuan* [en chino: 说苑, mi traducción: El jardín de las historias], una colección de narraciones y anécdotas, fue creado por Liu Xiang [77 a. C-6 a. C]. El autor definió el contenido de su obra como “shuo [说]”.

<sup>30</sup> Referencia: (Yang, 1998, págs. 1-5).

determinadas, en un uso que ya parece cercano a la definición actual. Desde aquel entonces, aunque los críticos literarios todavía no habían dado una definición explícita a estas obras narrativas, tanto los escritores como los lectores eran sumamente conscientes de que ellos estaban creando o leyendo el *xiaoshuo*. En efecto, el concepto del *xiaoshuo* chino se relaciona estrechamente con las obras literarias inventadas durante este período, tal como *Romance de los Tres Reinos*, *A la orilla del agua*, *Viaje al Oeste*, *Jin Ping Mei* y *Sueño en el pabellón rojo*, los cuales se consideran como los fundamentos clásicos del *xiaoshuo* chino. Más específicamente, denominamos a las obras de este tiempo como el “*zhanghui xiaoshuo*” para indicar las características peculiares de contenido y forma. Según las explicaciones en el *Zhanghui xiaoshuo shi*, el *zhanghui xiaoshuo* no es sino el nombre completo de las obras largas narradas en chino vernáculo [baihua] de la China antigua, las que tienen su origen en las actividades *shuohua*.<sup>31</sup> En todo caso, vamos a aclarar detalladamente el contenido y la forma del *zhanghui xiaoshuo* al abordar el análisis comparativo de los textos en las diversas partes de este trabajo. También, intentamos explicar la relación entre el *zhanghui xiaoshuo* y la literatura china vernácula en la tercera parte de la presente tesis.

En realidad, como se observa, el *roman*, la *novella*, y el *xiaoshuo* no son solamente términos referidos a conceptos abstractos, sino que remiten más bien a una serie de obras determinadas que transforman los conocimientos del género narrativo. En el *Kinds of Literature*, Fowler Alastair emplea el término “generic repertoire” para referirse a la totalidad de las características representativas que distingue cada género literario, tanto de la forma como del contenido.<sup>32</sup> Las creaciones literarias han sido apreciadas en distintos contextos históricos y culturales, en ellas reside justamente la genialidad de los escritores que componían sus obras basándose en la tradición literaria respectiva y que al mismo tiempo llegaron a redefinir el contenido y la forma del mismo género narrativo con sus obras paradigmáticas. En este sentido, dentro de un sistema cultural, se percibe la transformación de un *repertoire* genérico. Cuando estamos en el

---

<sup>31</sup> Véanse las investigaciones de la definición del *zhanghui xiaoshuo* en (Chen, Feng , & Li, 1998, págs. 9-16).

<sup>32</sup> Véase en (Fowler, 1982, págs. 55-56).

terreno de la comparación entre dos sistemas culturales, intentaremos ampliar las fronteras del concepto de este *repertoire*.

Tal como el ejemplo de Earl Miner en el *Comparative Poetics*,

There is a certain feeling of security, if little pride of originality, in comparing Johnson with Donne or Dryden with Milton. In such acts we feel secure, because we sense that we honor, somehow, canons of comparability. There should not be category error in comparing writers contemporary with each other and writing in the same language [...] Chinese are fond of comparing Li Bo [or Li Bai; d.762] with Du Fu[712-70], and Japanese Matsuo Basho [1644-94] with Yosa Buson [1716-83]. On the Chinese scale, the two Tang poets are enough alike to compare, but they seem different. The same holds for the Japanese poets.

When, however, we undertake comparison of the Chinese with the Japanese poets, the Chinese now seem very similar but different from the Japanese, who now seem quite like. If we then enlarge the scale further, introducing Donne and Jonson [o Hugo and Baudelaire, etc.], we are struck by the resemblances of the Chinese and Japanese poets to the one side and those of the west to the other. (Miner, 1990, págs. 21-22)

Si limitamos la comparación dentro de una literatura, la similitud que existe en el *repertoire* nos ofrece una seguridad en la posibilidad de comparación. Sin embargo, creemos que con la diversidad podríamos captar más posibilidades de las literaturas, más específicamente, las variedades tanto de las materias como de la forma de narrar que se manifiestan en las obras emblemáticas. Por tanto, la comparación literaria entre dos campos de estudio distintos nos reclama un punto de vista más amplio y flexible.

El valor de la escala que tomamos aquí, la comparación entre la narrativa y el *xushi*, dos conceptos literarios derivados de dos sistemas culturales, no consiste sólo en encontrar los aspectos similares, sino en descubrir la otra posibilidad y entendimientos multiculturales de la literatura. Es decir, en la historia literaria europea podríamos averiguar la transformación del género narrativo, desde la épica a la novela, la interpretación innovadora de las materias emblemáticas y la invención de la nueva forma de narrar que se basan siempre en la recombinación de los antecedentes; sin embargo, el concepto de la narrativa adquiere una definición distinta en la tradición literaria china. Si vamos más lejos, abriremos la puerta de otro espacio literario, en el que el *xiaoshuo* chino desarrolla gradualmente su propia forma y revela su potencial para presentarnos las materias exóticas, las expresiones nuevas y las ideologías

literarias diferentes.

Entonces, si ampliamos las fronteras para elegir el corpus objeto de estudio, las cuestiones que abordamos ahora serían: ¿cómo podríamos demostrar las posibilidades de esta comparación literaria? Y ¿a qué deberíamos conceder atención para establecer la relación entre las obras literarias que no comparten una misma categoría literaria?

### 1.3 Las narrativas ideales y antiideales

En *The lives of the novel*, Thomas G. Pavel describe el contenido y la forma de narrar que se presenta en los subgéneros narrativos antes del siglo XVII:

Each kind of story portrayed a different aspect of the human condition —heroically chaste love in the ancient Greek novel, individual valor in chivalric tales, gentle sentiments in the pastoral, deceit in the picaresque, and sudden, surprising action in novellas. Each type handled form and content in its own way. Most importantly, these subgenres formed two large groups, one of which promoted a celebratory, idealist view of human life and behavior, while the other developed a derogatory anti-idealist attitude. Idealist narratives, such as the ancient Greek and chivalric novels, featured uplifting characters and deeds, while the anti-idealist ones, like picaresque story and many novellas, deplored or satirized unusually bad people and actions. (Pavel, 2015, pág. 2)

La definición de esta línea, que permite separar genéricamente dos distintas perspectivas ante lo narrativo, se revela de gran utilidad para proponer unas coordenadas críticas a nuestro estudio. A partir de estos dos grupos de obras narrativas que han plasmado las imágenes ideales y antiideales de la existencia de los seres humanos, hemos podido establecer como corpus de estudio una serie de obras que pueden relacionarse con uno y otro de los grupos propuestos por Pavel para emprender este intento práctico de la exploración literaria comparativa entre dos sistemas culturales diferentes.

En la primera parte, tratándose de las imágenes ideales, elegimos las novelas artúricas de Chrétien de Troyes y el *Viaje al Oeste* de Wu Cheng'en como objeto de

estudio para realizar una investigación comparativa sobre los héroes que se embarcan en aventuras maravillosas. El texto original en francés que utilizamos es el *Œuvre complètes, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion*<sup>33</sup>; para la edición traducida al castellano, empleamos *Obras completas*, la versión editada por C. Alvar<sup>34</sup>. Mientras, el texto original en chino que utilizamos es la versión editada y anotada por Tianfei Li.<sup>35</sup> Respecto a los textos traducidos, aprovechamos generalmente la traducción en castellano *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*, la cual fue realizada directamente del chino por Enrique P. Gatón e Imelda Huang Wuang<sup>36</sup>. Además, con el objetivo de hacer un análisis más preciso, nos remitiremos también a dos versiones en inglés, una fue traducida por Anthony C. Yu<sup>37</sup> y otra por Collinson Fair.<sup>38</sup>

En la segunda parte, en cuanto a las imágenes anti-ideales escogemos el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio y el *Jin Ping Mei* de Lanliang Xiaoxiaosheng para emprender la indagación acerca del tratamiento de la vida de la gente común en las obras de distintas tradiciones literarias y culturales. La edición italiana a que nos remitimos es encabezada por Enrico Bianchi<sup>39</sup>; el texto traducido al español que utilizamos es la versión de María Hernández Esteban.<sup>40</sup> Por la parte del *Jin Ping Mei*, elegimos la edición de Yan Zhaodian, Wang Rumei, Sun Yancheng y Zhao Bingnan<sup>41</sup> [en chino tradicional] como corpus de análisis; la versión traducida que tomamos como referencia es en inglés, por Clement Egerton<sup>42</sup>, el trabajo del que recibió la ayuda del novelista chino Laoshe [1899-1966].

---

<sup>33</sup> (de Troyes, *Œuvres complètes, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre*, 1994)

<sup>34</sup> (de Troyes, *Obras completas*, C. Alvar (ed.), 2013)

<sup>35</sup> (Wu C. , *西游记* [Viaje al Oeste], 2015)

<sup>36</sup> (Wu C. , *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono. Colección Tiempo de Clásicos 18. Prólogo Jesús Ferrero, traducción directa del chino Enrique P. Gatón, Imelda Huang Wuang.*, 2009)

<sup>37</sup> (Wu C. , *Journey to the West*, 4Vols., Anthony, C. Yu, ed., 2012)

<sup>38</sup> (Wu, *Journey to the West*, 2005)

<sup>39</sup> (Boccaccio, "Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta", a cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno - *La letteratura italiana. Storia e testi. Vol. 8*, 1952)

<sup>40</sup> (Boccaccio, *Decamerón*, edición de María Hernández Esteban, 2011)

<sup>41</sup> (Lanling Xiaoxiao Sheng, *Jin Ping Mei*, editado por Yan Zhaodian, Wang Rumei, Sun Yancheng, Zhao Bingnan [金瓶梅, 会校本. 重订版, 校点: 闫昭典, 王汝梅, 孙言诚, 赵炳南], 2014)

<sup>42</sup> (Lanling Xiaoxiao Sheng, *The golden lotus; a translation, from the Chinese original, of the novel Chin ping mei*, by Clement Egerton. 4 Vols, 1953)

### 1.3.1 El mito de la salida hacia la aventura

¿Cómo se define la identidad de los héroes? En *A Short History of Myth*, Karen Armstrong interpreta así el nacimiento de un héroe en el mito paleolítico,

The hunter, the shaman and the neophyte all had to turn their backs on the familiar and endure fearsome trials. They all had to face the prospect of violent death before returning with gifts to nourish the community. All cultures have developed a similar mythology about the heroic quest. The hero feels that there is something missing in his own life or in his society. The old ideas that have nourished his community for generations no longer speak to him. So he leaves home and endures death-defying adventures. He fights monsters, climbs inaccessible mountains, traverses dark forests and, in the process, dies to his old self, and gains a new insight or skill, which he brings back to his people. (Armstrong, 2004, pág. 37)

Los héroes salen de la sociedad que les integra hacia un espacio repleto de desafíos donde tiene lugar la aventura. Las salidas son necesarias a fin de llegar a afectar su comunidad original; al mismo tiempo, los héroes también llevan a cabo su propia transformación a través de la confrontación con el mundo de aventuras. Este es un mito heroico que ha perdurado a lo largo del tiempo, para convertirse en un tema continuamente interpretado por los autores de diferentes épocas y culturas.

Al remontarnos al ámbito cultural chino, vemos que el primer texto que parece reclamar nuestra atención es *Viaje al oeste*, obra que ha tenido un gran éxito entre sus lectores. Publicada en el siglo XVI, esta creación literaria trata de un viaje al Paraíso Occidental, en el que los protagonistas comentan ochenta y un aventuras con el fin de conseguir las Escrituras Sagradas. Curiosamente, aunque es una narración mitológica, tiene su fundamento en una historia real: el peregrinaje del monje budista Xuanzang [602-664] de China a India.

En 644, el emperador Taizong<sup>43</sup> [598-649] recibió una carta enviada desde el

---

<sup>43</sup> El segundo emperador de la dinastía Tang de China.

Reino de Jotán. En esa carta, el monje Xuanzang le contaba su viaje a la India, la cuna de la religión budista. Decía que, a fin de estudiar las fuentes originales del budismo, en 629 él había infringido la prohibición de viajar al extranjero. Había salido a escondidas por las fronteras en Liangzhou<sup>44</sup> y se había dirigido a la India a lo largo de la Ruta de la Seda. Durante este viaje al oeste, lleno de peripecias, se había dedicado dieciséis años a sumergirse en un profundo estudio de la doctrina del budismo. El mensaje era una petición de perdón: Xuanzang solicitaba al emperador el indulto por haber abandonado ilegalmente el imperio y el permiso para regresar al país. Emocionado por las dificultades y adversidades que el monje Xuanzang narraba sobre sus experiencias viajando y estudiando en más de ciento treinta países de las Regiones del Oeste<sup>45</sup>, el emperador decidió contestar personalmente a la carta, expresando su alegría por el retorno de Xuanzang, y ordenó a todos los funcionarios por el camino que le ayudaran para facilitar el regreso de éste a Chang'an<sup>46</sup>. En la primavera del año siguiente, Xuanzang llegó a la capital del imperio, se entrevistó con el emperador y expresó su deseo de traducir los seiscientos cincuenta y seis textos budistas que había traído consigo. Mientras tanto, el monje comprendió los motivos políticos que podían interesar al emperador<sup>47</sup>, en este sentido, le prometió que elaboraría un libro registrando sus experiencias de este viaje al oeste. De esta forma, en el año 646 compuso la obra *Registros del Viaje en las Regiones Occidentales en la Época de la Gran Tang*<sup>48</sup> [大唐西域记], texto narrado oralmente por el monje Xuanzang y compilado por su discípulo Bianji. El emperador quedó muy contento con este cuaderno de viaje. Porque Xuanzang había hecho una presentación práctica sobre la situación geográfica, política, cultural y económica de las Regiones Occidentales. Sin embargo, se consideraba una obra

---

<sup>44</sup> Hoy en día, es la ciudad Wuwei en la provincia de Gansu.

<sup>45</sup> En Chino 西域[pinyin: Xiyu]. También se traduce como Regiones Occidentales. Fue un nombre histórico específico empleado en las crónicas chinas entre el siglo III a. C. y el siglo VIII d. C., y que se refería tanto a las regiones localizadas al oeste de la Puerta de Jade, como más a menudo a Asia central o, a veces, más específicamente, incluso a la parte más oriental de la misma, aunque a veces se utilizaba de manera más general para referirse a otras regiones en el oeste de China, así como al subcontinente indio.

<sup>46</sup> La capital de la dinastía Tang, en el emplazamiento de la actual Xi'an.

<sup>47</sup> En esta época, eran muy limitados los conocimientos sobre el territorio a que Xuanzang había viajado, y por causas políticas, el emperador de la dinastía Tang tenía ganas de saber la situación de esta región.

<sup>48</sup> Mi traducción, referencia a la traducción en inglés, *The Great Tang Dynasty Record of the Western Regions* (Li, 1996)

demasiado sería para la gente común que tenía interés por saber las experiencias extraordinarias vinculadas a este viaje a las tierras alejadas. Por consiguiente, se publicó en 688 *Historia de la Vida de Xuanzang y de Sus Viajes en India desde 629 hasta 645*<sup>49</sup> [大慈恩寺三藏法師傳], una creación que pone énfasis en narrar la vida y las aventuras fascinantes de este monje legendario. Redactada por Huili y Yancong, los dos discípulos de Xuanzang, este libro se compone de diez capítulos, que relatan desde el nacimiento de Xuanzang, los primeros años de formación como monje, su peregrinaje al oeste, su regreso a la patria, la tarea ingente de traducir los textos búdicos, hasta su muerte en el palacio Yuhua.

Comparado con *Registros del Viaje en las Regiones Occidentales en la Época de la Gran Tang*, esta biografía profusamente detallada vino a colmar el vacío suscitado por la curiosidad del público. Envolviendo la historia de Xuanzang en una atmósfera encantada, esta obra sentó un precedente al interpretar su tema de una manera mitológica, en la cual se vislumbraban los gérmenes del *Viaje al Oeste*. Como decíamos anteriormente, con respecto a la narración de historias, el *xushi* chino tiene como punto de partida un vínculo estrecho con la realidad. Al considerarse como un informe al emperador o una obra conforme con la estética de los letrados en aquella época, *Registros del Viaje en las Regiones Occidentales en la Época de la Gran Tang* otorga mucha importancia a dejar constancia de los hechos, es decir, todos los archivos habían sido consultados por Xuanzang, e incluso se constata la preocupación por señalar el origen de algunas leyendas; por su lado, con el objetivo de conmemorar el maestro Xuanzang y propagar el budismo, *Historia de la Vida de Xuanzang y de Sus Viajes en India desde 629 hasta 645* toma la vida de Xuanzang como el hilo principal y la consagra mitológicamente.

Partiendo de su origen marcado por la esfera de la religión budista, la historia de este viaje al oeste se hizo gradualmente más complicada y viva. *Viaje al Oeste* constituye la recreación literaria más emblemática del mito de Xuanzang. El argumento de esta obra ya no es la narración del peregrinaje hacia las Regiones Occidentales, sino

---

<sup>49</sup> Mi traducción, referencia a la traducción en francés: *Histoire de la vie de Hiouen-thsang et de ses voyages dans l'Inde depuis l'année 629 jusqu'en 645* (Julien, 1853).

ochenta y un aventuras preparadas para Tangseng<sup>50</sup> [唐僧] y sus tres discípulos en el camino al Paraíso Occidental. Normalmente, se suele asociar este *xiaoshuo* chino con la novela española *Don Quijote* por la popularidad universal de los personajes que se plasman, las tramas burlescas y la influencia significativa que ejerce en sus respectivos campos de estudio. Sin embargo, en la presente tesis preferimos elegir los *romans* dedicados a la materia de Bretaña, compuestos por Chrétien de Troyes, como corpus de estudio comparativo, en consideración de un común denominador: la presencia, y su función narrativa, de un elemento constituido por las aventuras extraordinarias situadas en un espacio simbólico. Más específicamente, en ambas obras los protagonistas elegidos salen de la comunidad a la que pertenecen, se adentran en un espacio de incertidumbre y repleto de signos, donde las aventuras les esperan, y finalmente experimentan determinadas transformaciones cumpliendo al mismo tiempo sus compromisos colectivos e individuales.

*Viaje al Oeste* empieza con una anécdota maravillosa: en la Montaña de los Flores y Frutas [花果山] una roca inmortal dio a luz a un huevo de piedra. Por efecto de una corriente del viento éste se convirtió en un mono. Él llevó una vida feliz en esta montaña, con otros monos. Un día, ellos encontraron el curso desconocido de un torrente, y tomaron la decisión de reconocer como rey a quien se atreviera a cruzar esa cortina de agua. Así, el mono de piedra tuvo su primera oportunidad de aventura. Se lanzó a la cascada y descubrió un natural palacio paradisiaco, donde se hallaban muebles hechos en piedra y una inscripción de piedra que decía: “Ésta es la tierra sagrada de la Montaña de los Flores y Frutos, la Caverna Celeste que esconde la Cortina de Agua” (Wu, 2009, pág. 60). El éxito en la empresa le hizo ser reconocido como el “Hermoso Rey de los Monos” [美猴王] de la Montaña de los Flores y Frutas. Con el transcurso del tiempo, la preocupación de la muerte le turbaba. Un día en el banquete, rodeado de los monos, él se mostró triste y explicó:

Es verdad que no estamos sujetos a las disposiciones humanas ni somos los esclavos de ningún animal y que ni siquiera la vejez tiene poder alguno sobre nosotros -admitió el Rey de los

---

<sup>50</sup> Este nombre significa “el monje que proviene del imperio Tang”.

Monos-. Pero eso no quiere decir que hayamos escapado a la influencia de Yama<sup>51</sup>, el Rey de Ultratumba. ¿De qué nos habrá servido vivir tanto tiempo, si, a la postre, hemos de morir? ¿No comprendéis que, a pesar de nuestra paradisiaca existencia, no nos contamos entre el número de los inmortales? (Wu, 2009, pág. 63)

今日虽不归人王法律，不惧禽兽威严，将来年老血衰，暗中有阎王老子管着，一旦身亡，可不枉生世界之中，不得久注天人之内？ (Wu C. , 2015, pág. 9)

Así, de repente, el miedo de la muerte se extendió por toda la comunidad de los monos. Inspirado por un subordinado, el rey de los monos decidió salir de la montaña y partir en busca de los budas, los inmortales y los sabios, los cuales eran capaces de escapar de la muerte. De esta manera, empezó su aventura en búsqueda del secreto de la inmortalidad. Le costó ochenta y nueve años de andanzas recorriendo pueblos y ciudades sin indicación clara.

Después de una navegación penosa en una balsa construida por sí mismo, finalmente llegó a un continente que se encontraba en el extremo occidental del mundo. Allí, el mono valiente subió a la cima de una montaña impresionante. Mientras estaba contemplando los paisajes pintorescos, de pronto oyó cantar a alguien “[...] Mi vida se ha aliado con la sobriedad, siguiendo el camino trazado por los inmortales y los respetables maestros taoístas, que explican *La corte amarilla*<sup>52</sup> sentados plácidamente en el suelo” (Wu C. , 2009, pág. 69).<sup>53</sup> Sorprendido por la letra de la canción, el rey de los monos penetró aún más en el bosque con rapidez y vio a un leñador. En realidad, se había confundido: aquel hombre no era el inmortal que estaba buscando. Sin embargo, éste le indicó el camino hacia la cueva de las Tres Estrellas y la Luna Menguante [斜月三星洞] en la Montaña del Corazón y la Mente [灵台方寸山<sup>54</sup>], donde vivía el inmortal verdadero, nombrado venerable Subodhi [须菩提祖师<sup>55</sup>]. Siguiendo la indicación del

---

<sup>51</sup> Yama [阎王 Yan Wang], el concepto de la muerte como entidad antropomórfica en la cultura china. Yama es la divinidad que reina el infierno. Este nombre tiene su origen en el budismo y el taoísmo.

<sup>52</sup> Nota del traductor: La Corte amarilla es uno de los textos canónicos del taoísmo clásico.

<sup>53</sup> Texto original en chino: 不会机谋巧算，没荣辱，恬淡延生。相逢处，非仙即道，静坐讲《黄庭》。(Wu C. , 西游记 [Viaje al Oeste], 2015, pág. 12)

<sup>54</sup> El nombre de la cueva y la montaña implica el significado de corazón [rì].

<sup>55</sup> Subodhi es un personaje que mezcla las religiones budista y taoísta. Es el discípulo de Buda Gautama que sabe bien los conocimientos del vacío [空理]. Por eso, en el *Viaje al Oeste* él denominó al mono “Wukong” que significa “consciente del vacío”.

leñador, el Rey de los Monos encontró la entrada del palacio de este inmortal. Se entrevistó con Subodhi y le reconoció como maestro. Este patriarca también le dio el apellido y el nombre de Sun Wukong [孙悟空], la identidad en la sociedad humana. Durante los diez años que iba a pasar aquí, aprobó la prueba del maestro y aprendió “setenta y dos transformaciones” [七十二变], el más versátil y difícil conjunto de habilidades que le permitían transformarse en cualquier forma de existencia.

Luego volvió a la Montaña de los Flores y Frutas y emprendió su tercera aventura: en el Palacio del Dragón del Océano Oriental<sup>56</sup> [东海龙宫] obtuvo su arma emblemática “la complaciente barra de las puntas de oro” [如意金箍棒]; en su sueño paseando por la Región de la Oscuridad<sup>57</sup> [幽冥界] consiguió la vida eterna al borrar su nombre de los libros en el que son anotados los nacimientos y las defunciones.

Alarmado por la desproporción de dichas noticias reportadas por el Rey Dragón del Océano Oriental y los Reyes del Infierno, el Emperador de Jade [玉帝]<sup>58</sup> decidió invitar a Wukong al Palacio Celeste y le recibió como funcionario, con la ocupación de cuidar los caballos. Menospreciado por la corte celestial, Wukong entorpeció el Gran Festival de los Melocotones Inmortales, por consiguiente, empezó la rebelión contra el Cielo. Al final, el Rey de los Monos fue atrapado por Tathagata<sup>59</sup> [如来] bajo la Montaña de las Cinco Fases [五行山 o 五指山]. Aquí termina la cuarta aventura de Wukong.

Curiosamente, cuando comparamos esta historia del mono de piedra con la novela artúrica de Chrétien de Troyes, podríamos descubrir muchos aspectos similares que definen la relación entre los protagonistas heroicos y el espacio maravilloso de la aventura. Tomemos el primer *roman* de Chrétien de Troyes, *Erec et Enid*, como ejemplo. Durante la caza del Ciervo Blanco, Erec, hijo del rey Lac y el caballero de la Mesa

---

<sup>56</sup> Cabe mencionar que el dragón [龙] no se considera como un monstruo en la cultura china. Aquí, es el Dios Dragón del mar que domina las tormentas y los mares. En la mitología de China, el palacio del Dios Dragón es reconocido como el centro del mar y el lugar misterioso en que se conservan muchos tesoros.

<sup>57</sup> La Región de la Oscuridad se refiere al infierno.

<sup>58</sup> El Emperador de Jade es el gobernante del cielo y uno de los más importantes dioses del panteón taoísta.

<sup>59</sup> Tathagata [如来] es un término que la tradición del budismo que se refiere al propio Buda Gautama. Pero nótese que éste también tiene el sentido “el que ha alcanzado la verdad” [由真理而来, 如实而来], por eso no solamente indica al Buda sino también un conjunto de la divinidad y los sabios que conocen todas las verdades del universo.

Redonda, estaba acompañando a la reina Ginebra y su doncella. En el bosque se encontraron con un caballero desconocido, el enano felón, el cual golpeó a la doncella y a Erec. Aquí tiene inicio la primera aventura del protagonista de la narración. La ruptura del estado ideal que irrumpe inesperadamente se considera como el factor fundamental que impulsa la salida de los héroes, tal como la afrenta que Erec padeció de improviso, el desconocido curso de corriente que descubrieron los monos por casualidad, y el miedo de la muerte que invadió repentinamente al rey de los monos. Tales salidas de la comunidad, en las palabras de V. Cirlot, tienen “por función el restablecimiento del orden perdido”, que “se consigue mediante la aventura”, (Cirlot, 1995, pág. 57). Frente a los incidentes, los protagonistas siempre se ponen en marcha sin dudar, y lo que les espera es el mundo de incertidumbre que se distingue del espacio de su propia comunidad.

Como no llevaba ningún arma, salvo su espada, Erec decidió perseguir al caballero armado para vengar su vergüenza cuando pudiera conseguir armas por el camino. Afortunadamente, al llegar a un castillo, un caballero pobre pero cortés le dio alojamiento y le prestó armas buenas y bellas. Al mismo tiempo, se enamoró de la hija de su huésped, Enid. Con todo preparado, Erec desafió al caballero a fin de vengarse de la afrenta. Combatiendo así con aquel caballero descortés, conquistó un gavilán para Enid. Volvió con el valvasor y pidió a Enid como esposa. Rechazando los vestidos que el conde quería ofrecer a su sobrina Enid, Erec retornó a la corte del rey Arturo con su doncella vestida tal como estaba. Cuando ellos llegaron, la reina le vistió con sus propias ropas, bellas y recientes. De esta forma, finalizó la aventura del Ciervo Blanco, con el beso a la más hermosa de la corte, que es Enid la hija del valvasor. Se celebraron después las bodas de Erec y Enid.

¿Cómo es la construcción de un héroe? En la primera aparición de Erec, Chrétien ya nos presentó que él “pertenecía a la Mesa Redonda” y “tenía gran fama”, “hermoso, valiente y gentil y aún no tenía veinticinco años; nunca ningún hombre de su edad tuvo tan nobles cualidades” (de Troyes, 2013, pág. 6). No resulta convincente juzgar las cualidades cortesananas de este joven solamente por una descripción sencilla de su linaje

y características. “¿Para qué hablar de su bondad?” (de Troyes, 2013, pág. 6), preguntó el autor, y la narración empieza, en la que Erec comprobó enseguida sus poderes destacados, lanzándose a la aventura. En el relato de su primera prueba, Erec nos presenta una imagen paradigmática del caballero en aventuras. El enano que le insultó queda impune porque Erec estaba desarmado en aquel entonces. Sin embargo, es su obligación defender su honor, por ello, siguió al caballero descortés y al enano felón, dispuesto a vengarse cuando encontrara las armas. Además, el caballero cortés combatió por la fama y el amor. Enamorado de la hija de su huésped, Erec derrotó al caballero Yder, por vergüenza, y conquistó el gavilán para su doncella hermosa. Y finalmente celebró la boda en la corte del rey Arturo. Todas las acciones que Erec realizó en la aventura completan la construcción de esta imagen ideal, un caballero de alto linaje que posee la fuerza y las armas adecuadas, combate con valor en las aventuras y consigue su fama y matrimonio. Análogamente, en el *Viaje al Oeste*, el mono que nació de la piedra se reconoce como la criatura extraordinaria. Por eso se atrevió a saltar a la cascada, en contraste con sus compañeros carentes de coraje. Cuando el miedo de la muerte les preocupó, él se arriesgó a explorar en el mundo exterior y nunca renunció a su búsqueda. Fue el más inteligente de los discípulos de Subudhi, por consiguiente, adquirió las setenta y dos transformaciones, el más versátil y difícil conjunto de habilidades. Se aventuró a explorar el Palacio del Dragón del Océano Oriental, donde consiguió su arma peculiar y emblemática. Legendario, valiente, inteligente, perseverante y armado con “la complaciente barra de las puntas de oro”, el héroe es plasmado como una imagen vívida del héroe mediante la narración de la historia de las aventuras del rey de los monos.

Como se observa, los héroes siempre se ponen en marcha sin dudar para confrontarse con los encuentros imprevisibles que rompen la tranquilidad de su mundo original; dicha ruptura les abre el camino hacia el espacio de aventuras donde actúan y se realizan; tales acontecimientos y sus acciones ponen en manifiesto la construcción de la imagen de los héroes.

Sin embargo, la historia todavía no ha terminado. Si bien es cierto que

reconocemos que estos personajes poseen las características que requiere la imagen ideal y ejemplar, en su cultura respectiva, apenas está comenzando la crisis, que le transforma como un héroe verdadero. En el caso de Erec, una vez llevado a cabo el matrimonio, la pareja recién casada volvió a la corte del rey Lac. Aquí, Erec se entregó al amor con Enid, olvidándose de las obligaciones y deberes como caballero. Una noche oyó por casualidad que su esposa lloraba por los rumores de su abandono de la caballería. Al enterarse de tales críticas, Erec decidió emprender de nuevo las aventuras, llevando con él a su esposa Enid. Por su parte, cuando el rey de los monos ha conseguido todo lo que ambicionaba, rompe las relaciones con la corte celeste por no haber sido invitado al Gran Festival de los Melocotones Inmortales. Al final, fue atrapado bajo la Montaña de las Cinco Fases. Por el abandono de la caballería, Erec se ha encerrado en un dilema. Debido a la presunción, el rey de los monos cayó en el castigo. Para ambos, la búsqueda de aventuras es la única solución.

En el caso de Erec, tal como V. Cirlot explica en “Tres versos expresan con exactitud la nueva situación” (Cirlot, 1995, pág. 39):

Departi sont a mout grant poinne.  
Erec s’an va, sa fame an moinne,  
Ne set ou, mes en aventure. (de Troyes, 1994, pág. 69)

Se marcha con gran pena. Erec se va, se lleva a su mujer, no sabe a dónde, sino a la aventura.  
(de Troyes, 2013, pág. 48)

¿Qué significa la aventura para los caballeros?

[...] la aventura caballeresca instaura un diálogo entre la interioridad del individuo, que empieza a ser atisbada, y el mundo exterior transfigurado en signo viviente, al tiempo que acepta la vida como el riesgo constante al que se somete el individuo repleto de fe. (Cirlot, 1995, pág. 40)

Si las primeras aventuras nos plasmaban la imagen y los comportamientos ideales que los héroes deberían presentar, lo que enfrentarán en las siguientes proezas serán las interrogantes más profundas.

Volvemos al *Viaje al Oeste*, en el que la trama principal se inicia cuando termina

la crisis del mono de piedra. Después de volver del Gran Festival de los Melocotones Inmortales, Tathagata envió a Guanyin<sup>60</sup> [观音] a buscar en las Tierras del Este<sup>61</sup> un creyente auténtico que fuera capaz de venir a recoger las Escrituras Sagradas, con el objetivo de propagar los verdaderos dictámenes del budismo a ese territorio y persuadir a la gente de tener una vida de virtud. Mientras tanto, en Chang'an, tras recorrer el infierno durante el sueño, el emperador Taizong decidió dar instrucciones a un monje a fin de buscar los textos del Gran Vehículo en el Paraíso Occidental. Por consiguiente, en la celebración de la gran fiesta de los difuntos, Xuanzang llegó a ser el budista devoto elegido por Guanyin y el mensajero del emperador del imperio Tang.

En el registro de los documentos oficiales, Xuanzang viajó solamente a las Regiones Occidentales. En el *Viaje al Oeste*, antes de encontrar a este creyente auténtico, Guanyin había arreglado una patrulla para un peregrinaje por el Paraíso Occidental: le preparó tres discípulos y un caballo blanco. El primero es el rey de los monos, Sun Wukong, apresado bajo la Montaña de las Cinco Fases; luego, el cerdo Zhu Wuneng, quien había sido anteriormente el Dios del Agua de los Juncales Celestes [天蓬元帅] y fue desterrado de la corte celeste por haber intentado seducir a la diosa de la luna Chang'er; el tercer discípulo es Sha Wujing, que antes sirvió de mariscal en el Salón de la Niebla Divina [卷帘大将] y fue exiliado por haber roto la copa de cristal; en último lugar, el dragón blanco, hijo del Rey Dragón del Océano Occidental, quien había quemado las perlas valiosas en el palacio y había sido acusado de desobediencia grave por su padre ante el Emperador de Jade. Guanyin le mandó vivir en un torrente esperando al peregrino.

Marcado con el tono religioso y maravilloso, Xuanzang salió de la capital a su viaje al oeste. A diferencia de su fuente primera, *Viaje al Oeste* ya no es un registro de viajes, sino un *xiaoshuo* dotado del contenido espectacular y la estructura alegórica que le ha dado el autor de la dinastía Ming.

Basado en la historia real de Xuanzang, el objetivo de su viaje a la India es

---

<sup>60</sup> Guanyin [观音] es el nombre dado en China a Avalokiteśvara bodhisattva. Cabe mencionar que, en el ámbito cultural chino, este bodhisattva se encarna en una figura femenina que observa todas las cosas humanas y demuestra la compasión a todo el mundo.

<sup>61</sup> Las Tierras del Este [东土大唐] indican el territorio del imperio Tang.

aprender la doctrina de Mahāyāna [大乘佛教], el Gran Vehículo que todavía no se había extendido por la China de la dinastía Tang. Esta historia de peregrinaje recibe un nuevo significado en *Viaje al Oeste*. En el capítulo XIII, cuando los monjes se encuentran discutiendo las dificultades e impedimentos potenciales durante este viaje al Paraíso Occidental en busca de las escrituras sagradas<sup>62</sup>:

Some pointed out that the waters were wide and the mountains very high; others mentioned that the roads were crowded with tigers and leopards; still others maintained that the precipitous peaks were difficult to scale; and another group insisted that the vicious monsters were hard to subdue. (Wu C. , 2012, pág. 293)

有的说水远山高，有的说路多虎豹；有的说峻岭陡崖难度，有的说毒魔恶怪难降。（Wu C. , 2015, pág. 189)

Mientras, “Tripitaka, however, kept his mouth shut tightly, but he pointed with his finger to his own heart and nodded his head several times”<sup>63</sup> (Wu C. , 2012, pág. 293).

Los monjes no le entendieron y le preguntaron. Tripitaka les dijo:

“When the mind is active,” Tripitaka replied, “all kinds of māra<sup>64</sup> come into existence; when the mind is extinguished, all kinds of māra will be extinguished. This disciple has already made an important vow before Buddha in the Temple of Transformation, and he has no alternative but to fulfill it with his whole heart. If I go, I shall not turn aside until I have reached the Western Heaven, seen Buddha, and acquired the scriptures so that the Wheel of the Law will be turned to us and the kingdom of our lord will be secured forever”. (Wu C. , 2012, pág. 294)

三藏答曰：“心生，种种魔生；心灭，种种魔灭。我弟子曾在化生寺对佛说下洪誓大愿，不由我不尽此心。这一去，定要到西天，见佛求经，使我们法轮回转，愿圣主皇图永固。” (Wu C. , 2015, pág. 189)

La repuesta de Xuanzang define justamente el significado simbólico de su salida.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Los párrafos citados aquí son de la traducción de Anthony, C. Yu, porque no parece muy precisa la traducción en castellano.

<sup>63</sup> 三藏籍口不言，但以手指自心，点头几度。（Wu C. , 2015, pág. 189)

<sup>64</sup> Véase la explicación de “mara” en la próxima nota al pie.

<sup>65</sup> Cabe mencionar, “When the mind is active, all kinds of māra come into existence; when the mind is extinguished, all kinds of māra will be extinguished.”[心生，种种魔生；心灭，种种魔灭], esta frase deriva de una obra budista china el *Tanjing* 坛经 [fue redactado durante s. VIII- s. XIII]. Además, esa idea se corresponde a la ideología del conocimiento innato [心学] que se considera como los pensamientos principales de la dinastía Ming. Esta idea destaca la importancia de la mente y cree que la mente da forma a los objetos.

Este viaje al oeste parece corresponder más a la confrontación espiritual interior que a las peripecias exteriores. Más específicamente, el capítulo XIX: en la Montaña de la Pagoda [浮屠山] Tangseng pidió indicaciones al maestro Zen del Nido del Cuervo [鸟巢禅师]. Este maestro Zeng le respondió:

Está muy lejos de aquí -repitió el maestro Zen -. Pero no os preocupéis por eso, porque, tarde o temprano, llegaréis a él. Lo peor, no obstante, es que son muy difíciles de superar los obstáculos que los maras<sup>66</sup> os irán poniendo a lo largo del camino. Tened, sin embargo, la seguridad de que no podrán nada contra vos. Precisamente tengo aquí el Sutra del Corazón, un escrito que, como supongo sabéis, contiene cincuenta y cuatro renglones y un total de doscientos setenta caracteres. Cuando os topéis con las dificultades que, sin duda alguna, os enviarán los maras, recitaldo con devoción y no sufriréis el menor daño. (Wu C. , 2009, pág. 464)

路途虽远，终须有到之日，却只是魔瘴难消。我有《多心经》一卷，凡五十四句，共计二百七十字。若遇魔瘴之处，但念此经，自无伤害。 (Wu C. , 2015, pág. 280)

En el largo camino hacia al Paraíso Occidental, cuando se enfrentó con el peligro, el monje lo recitó y tuvo el efecto pretendido. El funcionamiento del Sutra del Corazón había puesto una vez más de manifiesto que las aventuras juegan realmente el papel de establecer la relación entre lo interior de los individuos y el mundo exterior.

De todas maneras, el espacio de aventuras separa al héroe de la comunidad y le obliga a buscarlas. Ya sean caballeros o peregrinos, los protagonistas salen libremente a las aventuras que les interpelan a un nivel moral y espiritual. Se ven obligados a tomar decisiones y a actuar. Finalmente llevan a cabo su transformación y reintegración a través de la superación de los desafíos de las aventuras.

En este sentido, en primer lugar, podemos observar que tanto en la novela artúrica como en *Viaje al Oeste* las narraciones tienen lugar en un mundo encantado. Tal como la corte de Arturo se considera como un lugar de *joie* y el destino de los peregrinos se denomina el Paraíso Occidental. Es decir, “un camino a la derecha” que Calogrenant encontró y la distancia de “ciento ocho mil millas”<sup>67</sup> [十万八千里] que los peregrinos

---

<sup>66</sup> Mará es el espíritu tentador, personificación del mal [la nota del traductor]. Además, también tiene el sentido de los impedimentos.

<sup>67</sup> Esta milla es Li, que es una unidad de longitud tradicional china, equivalente a quinientos metros. Actualmente, la distancia de Chang'an a India no es ciento ocho mil millas, sino aproximadamente cincuenta mil millas. Por la diferencia lingüística de la norma y uso de los números, en chino el “ciento ocho mil” es diez

recorrieron aluden semejantemente a una “reducción de lo geográfico a lo ético” (Cirlot, 2007, pág. 42).

De esta manera, no es difícil darse cuenta del significado simbólico que implican las aventuras. Las aventuras preparadas están esperando al protagonista del relato, donde se sitúa el núcleo de toda la narración. Más concretamente, en *Viaje al Oeste*, tal como hemos hablado, todos los peregrinos fueron elegidos por Guanyin; mientras, las ochenta y una aventuras [九九八十一难] de este peregrinaje ya estaban determinadas en una lista. Curiosamente, en el capítulo XCIX, después de revisar su folleto de aventuras, Guanyin descubrió que le faltaba una y preparó apresuradamente una prueba más para ellos.<sup>68</sup> En cuanto a la novela artúrica, las aventuras también están reservadas solamente para el único caballero. Por ejemplo, todos los caballeros habían fracasado en la aventura de la “alegría de la corte”, excepto Erec. Además, en el *Caballero del León*, Calogrenant también es un caballero elegido, pero según E. Auerbach, “existen muchos grados entre los elegidos, ya que él no es capaz de salir airoso de la aventura e Yvain sí” (Auerbach, 1996, pág. 132). De todas formas, en ambas partes, las aventuras determinadas sirven solamente para poner a prueba y legitimar a los protagonistas del relato, porque ellos son los héroes verdaderos de las narraciones.

Por último, la imagen de los héroes de aventuras se ha convertido en un símbolo que remite a las reflexiones de los autores. En el *Viaje al Oeste*, cada personaje de la patrulla de peregrinaje se identifica con una representación simbólica, en el que se bifurcan las contradicciones de toda la novela. El mono Wukong está armado típicamente con el bastón de hierro complaciente [如意金箍棒], el cual cambia de tamaño y forma de acuerdo al deseo de su dueño. Mientras, durante todo el viaje, lleva

---

mil, ocho mil [十万八千]. Por tanto, generalmente, la interpretación de este “ciento ochenta mil millas” se refiere al sentido de la idea budista diez males y ocho infectos [mi traducción, 十恶八邪]. Conforme a los pensamientos budistas [en el *Tanjing*], la gente común siempre es atrapada por este “diez males y ocho infectos”, esto es, la distancia a la Tierra Pura.

<sup>68</sup> Actualmente, como se observa, en el *Viaje al Oeste* sólo se narran unas cuarenta historias de aventuras, y no ha alcanzado ochenta y un relatos completos de aventuras. La lista de las proezas al final de la obra realmente divide un relato en dos o tres aventuras. Algunos estudios lo consideran como un testigo de que el *Viaje al Oeste* es un compendio de las materias antecedentes. Porque los relatos del peregrinaje de Xuanzang aumentan con el tiempo, nueve es un número especial y nueve multiplicado por nueve significa mucho. En este sentido, el autor del *Viaje al Oeste* también toma este número aplicándolo en su obra. A mi entender, de cierta manera, esto también implica la estructura del texto.

una escama en la cabeza que de cierta manera limita su libertad. Si Tangseng recita el conjuro correspondiente, el mono sentirá un dolor muy fuerte que le hará estallar el cerebro. Este personaje interpreta la genialidad innata. Sin embargo, él no posee la inteligencia ni la capacidad para hacer un buen uso de sus habilidades naturales. Por ello había ocasionado tantos conflictos en sus aventuras anteriores. En el capítulo VII, cuando Tathagata aceptó la súplica del Emperador de Jade, dijo a los bodhisattvas: “Mi obligación es ir a hacer frente a ese demonio y así salvar al emperador”<sup>69</sup> (Wu C. , 2009, pág. 199). Y finalmente, Tathagata “turned his five fingers into a mountain chain belonging to the elements Metal, Wood, Water, Fire, and Earth, renamed them the Five Elements Mountain, and gently held him down”<sup>70</sup> (Wu C. , 2005, pág. 93). Se reconoce que la imagen de este mono de piedra se compara a la inocencia, la que está limpia de culpa, pero siempre se comporta de forma temeraria y se mete constantemente en errores por ignorancia, como lo que podemos observar en los niños. ¿Cuál es la actitud del autor hacia esta inocencia? Obviamente él la aprecia mucho. Al mismo tiempo, se mantiene alerta ante el peligro potencial originado de esta inocencia. En este sentido, después de una serie de disturbios provocados por el mono en la corte celeste, Tathagata va a “hacer frente” a este demonio [no utiliza verbos como castigar, penalizar, etc.]. Tathagata no había hecho ningún daño a Wukong y le demostró la mayor piedad: transformó su propia mano en una montaña a fin de aprisionar a este mono [nótese la descripción del autor: “gently held him down” 轻轻地把他压住]. Después de quinientos años atrapado bajo la montaña, Tathagata le dio una oportunidad de embarcarse en las aventuras, de manera que el mono de piedra pudiera conseguir su propia salvación.

El cerdo Wuneng que también se denomina Bajie [八戒, se abstiene con firmeza de las cinco comidas prohibidas y de los tres alimentos desaconsejados<sup>71</sup>] implica el

---

<sup>69</sup> Texto original en chino: 待我炼魔救驾去来。 (Wu C. , 2015, pág. 96)

<sup>70</sup> Texto original en chino: 被佛祖翻掌一扑,把这猴王推出西天门外,将五指化作金、木、水、火、土五座联山,唤名“五行山”,轻轻地把他压住。 (Wu C. , 2015, pág. 99) Aquí utilizamos la traducción en inglés para explicar mejor los movimientos de Tathagata. [La traducción en castellano no es completamente igual que el texto original en chino]

<sup>71</sup> Los ocho preceptos [八戒] es un término budista. Se refiere a la lista de preceptos que los creyentes budistas deben guardar.

instinto impulsado por los deseos naturales. Debido a la excesiva pasión sexual, el mariscal fue castigado por la corte celestial y se convirtió en un monstruo en forma de cerdo. Cabe mencionar que Wuneng es un personaje muy popular entre los lectores. Su desmedida afición a la comida y a las mujeres, su simpleza y torpeza, son características que le han dotado un tono humorístico. Cuando leemos las tramas divertidas que relatan sus debilidades, reímos sin prejuicio, porque somos indulgentes con la imperfección de la naturaleza humana. La prueba que este personaje busca en la aventura alude a intentos de enfrentarse con los defectos comunes.

El monje Wujing es el medianero de este grupo. Se considera como la combinación de divinidad y demonio. Lleva un mala [un collar de la tradición budista] que realmente es un collar de calaveras de los nueve peregrinos comidos por él. Expulsado de los Cielos, este mariscal celestial se convirtió en una bestia. Además, cada siete días el Emperador de Jade mandaba una espada voladora que le atravesara el pecho más de cien veces. Sufriendo dolor y hambre, empezó a devorar con frecuencia a los caminantes, incluso los nueve peregrinos que pasaron por allí. Con el propósito de recomenzar una vida virtuosa, Wujing se ofreció voluntariamente para servir como discípulo de Tangseng. Se reconoce el personaje más laborioso y fiable durante este viaje de peregrinaje. La aventura le crea una oportunidad de liberarse de la vida repleta de torturas.

Por la otra parte, en los *romans* de Chrétien de Troyes, el destino de los héroes es visible o auditivo. De acuerdo con la explicación de V. Cirlot en *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*:

Chrétien de Troyes creó insuperables escenas de destino. El carácter icónico de la novela artúrica insiste en la visibilidad del destino a través de la figura, pero entre los octosílabos pareados de ciertos pasajes es posible también oír ese silencio que resuena en el espacio cóncavo, del mismo modo que todo verdadero cuento entraña un final seguido de una “página en blanco” como decía Isak Dinesen, el espacio necesario para que retumbe la paradoja contenida en el relato. Erec, Lancelot, o Yvain, son todos ellos personajes cuyas historias tienen como objetivo fundamental enfrentarlos, a ellos y a sus lectores, a los emblemas que de pronto se forman ante sus miradas, en los que se contiene la orientación futura de su andadura vital: la imagen de un leopardo, una carreta, el combate entre un león y una serpiente, aparecen en momentos de una gran densidad para marcar una cesura, una pausa, un intervalo. A través del signo que

repentinamente les ofrece la vida, estos personajes adquieren conciencia de su ser y, por tanto, de su trayectoria. En el relato se hace el silencio para dar entrada a la voz del destino, que a veces, como en el caso de Perceval, no se petrifica en imagen, sino en la palabra, que es el propio nombre del protagonista, ignorado hasta aquel preciso instante. (Cirlot, 2007, págs. 17-18)

En las novelas artúricas, la figura del destino intensifica la aventura decisiva de toda la narración. La figura del leopardo obliga a Erec a ponerse de nuevo en movimiento; Lancelot monta en la carreta que se reconoce como símbolo infamante para salvar a la reina. Cuando Yvain ve el combate entre un león y una serpiente, la decisión que tomó para salvar el león formaba parte de su identidad; mediante las palabras de su prima, Perceval adivina su propio nombre y revela su identidad. Una vez que los protagonistas del relato se encuentran con la figura del destino que el autor les designa por la visualización o por la audición, se abre el camino a las aventuras significantes que les transforman como héroes verdaderos. Entonces, cabe reflexionar, ¿podríamos asemejarlo también al inicio del viaje del peregrinaje?

Los símbolos que los dos escritores ponen en juego son emblemáticos y alegóricos en sus respectivos contextos culturales. En el mito de la salida hacia las aventuras maravillosas, todas las narraciones parecen ser un acertijo del autor, el que interroga tanto a los protagonistas del relato como a los lectores:

How can the good and its normative consequences be so obvious to each of us and yet so often fail to rule the world? Why are principles of loyalty and generosity so compelling and yet so frequently violated? (Pavel, 2015, pág. 36)

Situado en un mundo encantado, los héroes plasmados por los autores se ponen en marcha, salen a un espacio de incertidumbre y lo enfrentan mediante aventuras maravillosas.

### 1.3.2 La historia de narraciones en el jardín

A diferencia del mundo encantado que requiere a los protagonistas para que estos héroes actúen positivamente en las aventuras extraordinarias confrontándose a todas sus imperfecciones, el espacio donde se sitúan el *Decamerón* y el *Jin Ping Mei* se asimila a las escenas y situaciones de la vida cotidiana, en el que los protagonistas también tropiezan con dilemas, pero se comportan de forma más espontánea, con menos resistencia. Si la prueba caballeresca y las ochenta y una aventuras extraordinarias han fascinado a los lectores, los autores que plasman la vida de la gente común conceden más compasión hacia las miserias de la realidad cotidiana.

If I can stop one heart from breaking,  
I shall not live in vain;  
If I can ease one life the aching,  
Or cool one pain,  
Or help one fainting robin  
Unto his nest again,  
I shall not live in vain. (Dickinson, 1960, pág. 433)

Este poema de Emily Dickinson se corresponde justamente al intento de consolar la angustia y aflicción de los lectores en las creaciones literarias que vamos a referir.

En el *Decamerón*, al principio del proemio escribió Boccaccio,

Umana cosa è aver compassione agli afflitti; e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richesto, li quali già hanno di conforto avuto mestiere, e hannol trovato in altrui; tra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno, o gli fu caro, o già ne ricevette piacere, io sono uno di queglii. (Boccaccio, 1952, pág. 3)

Humana cosa es tener compasión de los afligidos; y aunque les conviene a todos sentirla, se les exige especialmente a aquellos que en algún tiempo tuvieron menester de consuelo y lo encontraron en los demás; y si alguien hubo alguna vez necesitado de él o le fue grato o logró obtener sus beneficios, yo soy uno de éstos. (Boccaccio, 2011, pág. 105)

Esto, como se ve, nos ilustra sencillamente el motivo y el tema principal de esta obra. Es una “compasión de los afligidos”, es decir, un “consuelo [conforto]” otorgado con algo “grato[caro]” a las personas que lo necesiten. Por consiguiente, ¿cuáles son estas aflicciones? El autor lo explica contando su caso,

[...] per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito; il quale, per ciò che a niuno convenevol termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesso volte sentir mi facea. (Boccaccio, 1952, pág. 3)

[...] por el excesivo fuego que el desordenado apetito concibió en mi mente; el cual, como en ningún razonable límite me dejaba estar satisfecho, muchas veces me hacía sentir más dolor del que era necesario. (Boccaccio, 2011, págs. 105-106)

Aquí, lo que se requiere consolar, como se observa, se refiere a un dolor mental que proviene de un sentimiento llevado por una emoción natural que no puede contenerse a sí mismo ni expresarse al público. Boccaccio concreta afirmando que desde su temprana juventud hasta ese momento, había sentido siempre este dolor que consiste en un “estado sobremanera encendido de elevadísimo y noble amor, acaso mucho más de lo que a mi baja condición parecía convenirle”<sup>72</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 105).

Como persona que había experimentado este dolor, Boccaccio creía que eran “las bellas señoras” que tenían una extrema necesidad de este auxilio porque

Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provato e provano; e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono di versi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. (Boccaccio, 1952, pág. 4)

Ellas, en sus delicados pechos, por temor o por vergüenza, tienen las amorosas llamas ocultas, que quienes las han probado saben cuán mayor fuerza poseen que las visibles; y además, obligadas por los deseos, los gustos, los mandatos de sus padres, de sus madres, de sus hermanos y de sus maridos, pasan la mayor parte del tiempo encerradas en el pequeño recinto de sus alcobas, sentadas y ociosas, queriendo y a la vez no queriendo, y cavilando sobre diversos pensamientos que no siempre pueden ser alegres. (Boccaccio, 2011, págs. 106-107)

Siguiendo esta descripción, en la época de Boccaccio la norma convencional siempre dificultaba severamente la libertad de que las mujeres consiguieran la satisfacción de sus deseos naturales que provienen de “las amorosas llamas ocultas [l'amorose fiamme

---

<sup>72</sup> Texto original en italiano: modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe.

nascose]”. Aún más, “si a causa de éstos les invade la mente alguna tristeza provocada por un ardiente deseo, con gran dolor debe permanecer en ella si no la desplazan nuevos pensamientos”<sup>73</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 107). Sin embargo, en contraste con los hombres, ellas no tenían muchos medios de encontrar alivio o de olvidar sus emociones y sentimientos inconsolables. Según Boccaccio, las mujeres de su época llevaban una existencia limitada por un círculo determinado que les quitaba también casi todos los recursos para gozar, de ahí que cayeran a menudo en la tristeza.

En consecuencia, dada la situación triste en la que las amables mujeres se veían sometidas, pero sin posibilidad de salir, empleando las siguientes cien “*novelle, o favole o parabole o istorie*”<sup>74</sup> [“cuentos o fábulas o parábolas o historias”<sup>75</sup>] en el *Decamerón*, Boccaccio, el hombre que había recibido el beneficio de “las gratas consideraciones” otorgadas por sus amigos, intentó ofrecer a estas señoras delicadas “deleite de las cosas placenteras” y aconsejarles cómo “distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir”<sup>76</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 108), de manera que ellas pudieran consolar sus corazones doloridos.

Asimismo, según este proemio, en beneficio de los lectores, o mejor dicho, las lectoras, el *Decamerón* se inclina a ofrecerles un espacio literario para huir, para divertirse; al mismo tiempo, para expresar y reflexionar sobre los sentimientos que son naturales, pero comprometidos en la realidad cotidiana, tal y como él subrayó en la conclusión del autor,

Le quali, chenti che elle si sieno, e nuocere e giovar possono, sì come possono tutte l'altre cose, avendo riguardo allo ascoltatore. (Boccaccio, 1952, pág. 761)

Y estas, sean las que sean, pueden tanto hacer daño como beneficiar, como pueden hacerlo todas las demás cosas, según quien escuche. (Boccaccio, 2011, pág. 1143)

---

<sup>73</sup> Texto original en italiano: se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disp, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa (Boccaccio, 1952, pág. 5).

<sup>74</sup> (Boccaccio, 1952, pág. 5)

<sup>75</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 108)

<sup>76</sup> Texto original en italiano: “diletto delle sollazzevoli cose”, y “cognoscere quello che sia da fuggire, e che sia similmente da seguitare” (Boccaccio, 1952, pág. 5).

Mientras, el autor chino empezó su narración con un poema que describe la inconstancia de las cosas mundanas.

When the wealth has taken wing, the streets seem desolate.  
The strains of flute and stringed zither are heard no more.  
The brave long sword has lost its terror; its splendor is tarnished.  
The precious lute is broken, fated its golden star.  
The marble stairs are deserted; only the autumn dew visits them now.  
The moon shines lonely where once were dancing feet and merry songs.  
The dancers are departed: the singers have gone elsewhere.  
They return no more.  
Today they are but ashes in the Western Tombs<sup>77</sup>. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 1)

豪華去後行人絕，簫箏不響歌喉咽。雄劍無威光彩沉，寶琴零落金星滅。  
玉階寂寞墜秋露，月照當時歌舞處。當時歌舞人不回，化為今日西陵灰。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 1)

¿Qué ha motivado esta situación desierta? La explicación se extiende en otro poema:

Beautiful is this maiden; her tender form gives promise of sweet womanhood,  
But a two-edged sword lurks between her thighs, whereby destruction comes to foolish men.  
No head falls to that sword: its work is done in secret.  
Yet it drains the very marrow from men's bones. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 1)

A continuación, el escritor atribuye las miserias de la humanidad a “the Seven Feelings and the Six Desires”<sup>78</sup>[七情六欲] y sobre todo, la tentación de la riqueza y del deseo sexual que se origina de dicha emoción natural. Se exponen diversos ejemplos para ilustrar que la pobreza debilita el ánimo, el exceso de riqueza corrompe al alma, y la

---

<sup>77</sup> Cabe mencionar que este poema fue adaptado de un *yuefu* [un tipo de poesía que tiene su origen en las canciones populares.] Se trata de las variaciones del paisaje de Tongquetai [铜雀台], un monumento emblemático construido por Cao Cao [115-220] y también es un tema [o decir un símbolo histórico] que muchos literatos chinos habían citado en sus obras. Aquí, el autor chino describió las escenas de destrucción de este lugar para denotar la vanidad de las prosperidades antecedentes. Curiosamente, se dice que Cao Cao esperaba que sus familias pudieran vivir juntos en el Tongquetai, cuando él muriera. Pero sus esperanzas no habían realizado. Esto se asemeja al destino de Ximen Qing que también deseaba lo mismo, pero sus familias se dispersaron después de su muerte.

<sup>78</sup> The Seven Feelings and the Six Desires es una expresión del contexto chino para referirse a la emoción y deseo natural de los seres humanos. Normalmente, se reconoce que Seven Feelings: alegría, ira, tristeza, miedo, amor, asco, deseo; Six Desires: visión, audición, olfato, gusto, tacto, sentimiento.

lujuria suele hacer a la gente culminar en la muerte. Entonces, ¿cuál es la actitud del autor hacia las desgracias provocadas por la emoción natural? Primero, se destaca una vez más la constancia de cosas humanas con la descripción detallada:

It is easy to talk thus of women<sup>79</sup> and of wealth, yet there is none who is forever free of these plagues. If, in all the world, there be one who appreciates the truth, he will tell us that all our piles of gold and silver, all the jade we treasure, can never follow us beyond the grave. They are but refuse, no more worth than dust and slime. Our wealth may be so great that nothing can contain it, our rice so plentiful that it may rot because we cannot consume it: to our dead bodies it will be of no avail; all will become corruption and decay. Our lofty palaces and spacious halls will bring no joy to us when we are in the grave. Our silken gowns and our embroidered skirts, our robes of fur and wraps of stable, what are they but worthless rags, for all the pride our bones will take in them?

Those charming dainty maidens who serve our lusts so well, whose skill in self-adornment is so exquisite: when once the veil is torn aside, what shall we find in them but falseness? Are they not like a general who, when the signal is given for battle, can only manifest his valor by the noise he makes?

Those scarlet lips, those white and glistening teeth, that flashing of eyes and dallying with sleeve: if true understanding were vouchsafed us, we should know them for the loathsome grimaces of the powers of Hell within the palace of the Prince of Hades.

The silken hose, the tiny feet are like the pick and shovel that dig our graves. Soft dalliance upon the pillow, the sport of love upon the bed, are but the forerunners of an eternity wherein, within the Fifth Abode of Hades, we shall be boiled in boiling oil. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, págs. 3-4)

說便如此說，這財色二字，從來只沒有看得破的。若有那看得破的，便見得堆金積玉，是棺材內帶不去的瓦礫泥沙；貫朽粟紅，是皮囊內裝不盡的臭淤糞土。高堂廣廈，玉宇瓊樓，是墳山上起不得的享堂；錦衣繡襖，狐服貂裘，是骷髏上裹不了的敗絮。即如那妖姬艷女，獻媚工妍，看得破的，卻如交鋒陣上將軍叱吒獻威風；硃唇皓齒，掩袖回眸，懂得來時，便是閻羅殿前鬼判夜叉增惡態。羅襪一彎，金蓮三寸，是砌墳時破土的鍬鋤；枕上綢繆，被中恩愛，是五殿下油鍋中生活。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 3)

Enseguida, emplea una frase del *Sutra del Diamante* para revelar la esencia del mundo, la vanidad:

Well does the Diamond Sutra speak of this foolish life “as dream and as illusion; as lightening and as dew.” For though at the end of life all things are vain, during life men cannot bear the

---

<sup>79</sup> La traducción no parece precisa. El texto original en chino es 色 [色], y sería mejor traducirlo como el deseo sexual. Incluso en esta obra, el autor no sólo se refiere al deseo sexual de los hombres a las mujeres, sino también el de las mujeres a los hombres, sobre todo Jinlian, la mujer que murió por el excesivo deseo sexual.

loss even of a trifle. We may be so strong that, unaided, we can lift a cauldron or tow a ship, but, when the end draws near, our bones will lose their strength and our sinews their power. Though our wealth may give us mountains of bronze and valleys of gold, they will melt like snow when the last moment comes. Though our beauty outshines the moon, and the flowers dare not raise their heads to look on us, the day will come when we shall be nothing but corruption, and men will hold their noses as they pass us by. Though we have the cunning of Lu Jia and Sui He, it will avail us nothing when our lips are cold, and no word may issue from our mouths. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 4)

只有那金剛經上兩句說得好，他說道：“如夢幻泡影，如電復如露。”見得人生在世，一件也少不得，到了那結束時，一件也用不著。隨著你舉鼎蕩舟的神力，到頭來少不得骨軟筋麻；由著你銅山金谷的奢華，正好時卻又要冰消雪散。假饒你閉月羞花的容貌，一到了垂眉落眼，人皆掩鼻而過之；比如你陸賈隋何的機鋒，若遇著齒冷唇寒，吾未如之何也已。

(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 3)

Por último, él ofrece una solución extrema para los lectores:

Let us then purify our senses, and put upon us the garment of repentance<sup>80</sup>, that so, contemplating the emptiness and illusion of this world, we may free ourselves from the gate of birth and death, and, falling not into the straits of adversity, advance towards perfection. Thus, only may we enjoy leisure and good living and still escape the fires of Hell. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 4)

到不如削去六根清淨，披上一領袈裟，參透了空色世界，打磨穿生滅機關，直超無上乘，不落是非窠，倒得個清閒自在，不向火坑中翻筋斗也。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 3)

Porque el autor tiene la convicción de que “todo puede hundirse por la inconstancia que sucede instantáneamente” [一日无常万事休]<sup>81</sup>. Según la explicación de Xiaofei Tian en *Qiushuitang lun Jinpingmei*, el autor del *Jin Ping Mei* “intenta despertar a los lectores de la conciencia de la esencia de la naturaleza, más específicamente, cosas humanas que están rodeadas por la ‘inconstancia’”<sup>82</sup>.

En suma, en el caso del *Decamerón*, Boccaccio se propuso prestar un auxilio literario y divertido a las personas honestas que estuvieran en un dilema físico-moral;

<sup>80</sup> El texto original: 披上一領袈裟 . Esta frase alude el significado de hacerse monje o monja.

<sup>81</sup> Mi traducción, por la falta de este poema en la edición traducida por Clement Egerton.

<sup>82</sup> Mi traducción. Texto original en chino: 意在唤醒读者对生命本体的自觉，给读者看到包围了，环绕着人生万事的“无常”。(Tian, 2016, pág. 8)

mientras, en el *Jin Ping Mei*, a su vez, recomendó a todo el mundo que abandonara la vida de ilusiones porque la esencia de las cosas humanas era la vanidad. A ninguno de los dos autores le pasa por la cabeza criticar a la gente que sufre las desgracias originadas de la emoción natural. Se atribuyen las miserias a la paradoja de que la contradicción entre el interior de cada individuo y su entorno exterior es inherente. En definitiva, la compasión se encuentra en los cimientos de estas dos creaciones literarias. Con el objetivo de encontrar una solución adecuada a una determinada situación, los autores de diferentes sistemas culturales coinciden en la necesidad de apartarse de la realidad imperfecta. Aun así, a través de la comparación de nuestro corpus de estudio, podríamos descubrir dos alternativas distintas para resolver esta situación infeliz.

Volvemos a la primera jornada del *Decamerón*, a la Florencia penosa y triste del año 1348, en que la reverenda autoridad de las leyes fue destruida por la epidemia de peste negra, en consecuencia, toda la ciudad se vio sumida en una situación desordenada:

[...] casi toda abatida y destrozada por sus ministros y por sus ejecutores que, igual que los demás, todos estaban muertos o enfermos o se habían quedado tan faltos de servidumbre que no podían desempeñar oficio alguno, por lo que a todos les era lícito hacer lo que les venía en gana. (Boccaccio, 2011, pág. 116)

[...] quasi caduta e dissoluta tutta, per li ministri ed esecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sì di famigli rimasi stremi, che uficio alcuno non potean fare; per la qual cosa era a ciascuno licito quanto a grado gli era d'adoperare. (Boccaccio, 1952, pág. 9)

Debido a esta mortífera peste, los vínculos que habían estructurado a la sociedad empezaron a disgregarse. Las actividades colectivas que jugaban un papel importante en la época medieval, tal como las procesiones, las ejecuciones, las predicaciones de los misioneros, el sacramento para un nacimiento, el duelo oficial a muerte, etc., todas fracasaron en su intento de calmar al público. Frente a la amenaza de muerte que se cernía sobre todo el mundo, santas y ordinarias, ricos y pobres, mujeres y hombres, jóvenes y ancianos, todos los ciudadanos florentinos estaban experimentando la misma situación llena de miseria sin norma social, perdiendo la seguridad y el consuelo que las actividades religiosas les ofrecen de ordinario.

Por consiguiente, por el deseo de conservar la vida, algunos, separados de todos los demás, vivían moderadamente con “la música y los placeres que podían”<sup>83</sup>, ignorando las desgracias fuera de sus propias casas; algunos “afirmaban que el beber mucho y el gozar y el ir por ahí cantando y disfrutando y el satisfacer el apetito con todo lo que se pudiese y reírse y burlarse de lo que ocurría, que esa era la medicina más eficaz para tanto mal”<sup>84</sup>, y ellos se comportaban desenfrenadamente a su gusto y placer; otros eligieron “una vía intermedia”. Entre ellos, unos “iban de un lado a otro, llevando en la mano unas flores, otras hierbas aromáticas y otros diversos tipos de especias, y se las llevaban con frecuencia a la nariz creyendo que era muy bueno tonificar el cerebro con esos olores, por la razón de que todo el aire parecía impregnando y maloliente por el hedor de los cuerpos muertos y de las enfermedades y de las medicinas”<sup>85</sup>. Otros abandonaron su tierra rigurosamente para conservar su vida y huir de esta ciudad castigada por Dios.

De todas formas, el instinto de conservación siempre juega un papel esencial para todos los seres humanos en todas las épocas. Al mismo tiempo, casi todos tienen la necesidad del placer y la diversión. Más aún, cada vez más las situaciones desgraciadas estimulan el deseo de ganarse placeres en un mundo más bello. Según Huizinga, en todo tiempo, por la nostalgia de una vida más bella, existen tres caminos que nos dirigen hacia la meta lejana:

El primero ha conducido por lo regular fuera del mundo: es el camino de la negación de éste. La vida más bella sólo parece ser asequible en el más allá, sólo puede ser un desprendimiento de todo lo terrenal; todo interés prodigado en este mundo no hace sino retrasar la verdadera salvación.

[...]

En segundo camino es el que conduce al mejoramiento y perfeccionamiento del mundo. La Edad Media apenas ha conocido esta aspiración. El mundo era para ella tan bueno y tan malo como podía ser.

[...]

El tercer camino que se dirige hacia un mundo más bello conduce a través del país de los sueños. Es el camino más cómodo; pero marchando por él, se permanece siempre a la misma distancia

---

<sup>83</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 115)

<sup>84</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 115)

<sup>85</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 116)

de la meta. (Huizinga, 1982, págs. 53-55)

En todo caso, cuando no somos capaces de cambiar la desgraciada realidad, el único camino es intentar huir física o espiritualmente de la miseria. Recurriendo al camino literario hacia el mundo ideal, por poner las novelas del siglo XVI como un ejemplo, en la lectura de un libro de caballerías, “el mundo de la prueba caballeresca” fascina a sus lectores, o preferimos relajarnos en los poemas de una novela pastoril que presentan una vida idílica.<sup>86</sup> Estas imaginaciones literarias nos dan la oportunidad de huir de la miseria en la actualidad, como si la cara infeliz nunca hubiera existido en la vida real. Real o literariamente, parece que la huida de la realidad imperfecta siempre era el medio artificial, pero perfecto, por el anhelo instintivo de una vida bella.

En este sentido, al principio del *Decamerón*, el martes de mañana en la venerable iglesia de Santa María Novella en Florencia, Pampinea, una de los diez protagonistas, dijo a sus compañeras,

Mis queridas señoras, vosotras, lo mismo que yo, habéis podido oír muchas veces que a nadie ofende quien honestamente hace uso de su derecho. Es natural tendencia de todo el que nace tratar de conservar y defender su vida cuanto pueda; y esto se acepta tanto que alguna vez ha sucedido que, para defenderla, sin culpa alguna se ha matado a hombres [...] pero sí me asombra advertir que casa una de nosotras, teniendo sentimiento femeninos, no adoptemos algún remedio a lo que cada una de nosotras fundadamente teme [...] Por lo que aquí y fuera de aquí, y en casa, me encuentro a disgusto, y mucho más porque me parece que nadie que tenga alguna posibilidad y adonde poder ir, como tenemos nosotras, se ha quedado, salvo nosotras. Y varias veces he visto y oído que si ha quedado alguien, sin hacer distinción alguna entre las cosas honestas y las que no lo son, sólo con que el apetito se lo pida, tanto solos como acompañados, de día y de noche, hacen lo que más deleite les produce; y no sólo las personas libres, sino incluso las recluidas en los monasterios, llegan a creerse que está bien en ellas y sólo está mal en los demás, y rompiendo las leyes de la obediencia, entregándose a los placeres carnales, creyendo así salvarse, se han vuelto lascivas y disolutas. Y si es así, como manifiestamente se ve, ¿qué hacemos nosotras aquí? ¿A qué esperamos? ¿Con qué soñamos? ¿Por qué somos más lentas y perezosas para salvarnos que el resto de los ciudadanos? ¿Nos consideramos menos valiosas que todas las demás? ¿O creemos que nuestra vida está atada a nuestro cuerpo con cadenas más fuertes que las de los demás, y que por lo tanto no debemos ocuparnos de nada que tenga el poder de perjudicarla? (Boccaccio, 2011, págs. 125-126)

---

<sup>86</sup> Nos referimos al análisis de T. Pavel en el *The Novel In Search Of Itself: A Historical Morphology* (Moretti, 2006, págs. 3-14).

Donne mie care, voi potete, così come io, molte volte avere udito che a niuna persona fa ingiuria chi onestamente usa la sua ragione. Natural ragione è di ciascuno che ci nasce, la sua vita, quanto può, aiutare e conservare e difendere. E concedesi questo tanto, che alcuna volta è già addivenuto che, per guardar quella, senza colpa alcuna si sono uccisi degli uomini. [...] ma maravigliomi forte (avvedendomi ciascuna di noi aver sentimento di donna) non prendersi per noi a quello di che ciascuna meritamente teme alcun compenso.[...] Per le quali cose, e qui e fuor di qui e in casa mi sembra star male; e tanto più ancora quanto egli mi pare che niuna persona, la quale abbia alcun polso e dove possa andare, come noi abbiamo, ci sia rimasa, altri che noi. E ho sentito e udito più volte (se pure alcune ce ne sono) quegli cotali, senza fare distinzione alcuna dalle cose oneste a quelle che oneste non sono, solo che l'appetito le cheggia, e soli e accompagnati, e di di e di notte, quelle fare che più di diletto loro porgono. E non che le solute persone, ma ancora le racchiuse ne' monisteri, faccendosi a credere che quello a lor si convenga e non si disdica che all'altre, rotte della obediencia le leggi, datesi a' dilette carnali, in tal guisa avvisando scampare, son divenute lascive e dissolute. E, se così è (che esser manifestamente si vede), che facciam noi qui? che attendiamo? che sognamo? perché più pigre e lente alla nostra salute, che tutto il rimanente de' cittadini, siamo? Reputiamci noi men care che tutte l'altre? o crediam la nostra vita con più forte catena esser legata al nostro corpo che quella degli altri sia, e così di niuna cosa curar dobbiamo, la quale abbia forza d'offenderla? (Boccaccio, 1952, pág. 17)

Combinando el deseo natural de mantenerse sanas y salvas, y el de vivir honestamente, aprovechando la ocasión que requería a todas las señoras unidas en la iglesia, Pampinea intentaba convencer a las demás compañeras de abandonar la Florencia trastornada, de manera que ellas pudieran huir tanto de la muerte como del ambiente que generaba la peste negra. Además, las siete señoras también invitaron a tres jóvenes a participar en este viaje, al considerar que “los hombres son guías para las mujeres y sin su mando pocas veces alguna obra nuestra logra un loable final”<sup>87</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 129). [gli uomini sono delle femine capo, e senza l'ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine (Boccaccio, 1952, pág. 19)]

Después de llegar a un acuerdo satisfactorio para todos, los diez jóvenes salieron al campo y se reunieron en la villa. A fin de llevar una vida con orden y placer, decidieron elegir un rey o una reina por un día que se encargase de organizar todas las actividades durante su señorío. Curiosamente, en el primer día, cuando ellos tenían dos opciones, jugar al ajedrez o novelar, ellos decidieron narrar cuentos cada día. Porque creían que la anterior era una actividad que podía causar conflictos. Como bien señala

---

<sup>87</sup> Cabe mencionar que este tema se desarrolla también en la novena jornada.

Huizinga, “probablemente es difícil para nosotros representarnos un juego más pacífico y sosegado que el ajedrez. Pues bien, la Marche dice que en el ajedrez surgen discusiones *et que le plus saige y pert patience*” (Huizinga, 1982, pág. 21). En el ambiente de la compañía de jóvenes, parece que cualquier cosa podría provocar disputas. En consecuencia, frente al juego al tablero de ajedrez, la costumbre de narrar diez historias cada día se muestra como la solución ideal para la función de aquietar los ánimos para pasar todas las tardes calurosas.

En este sentido, en el *Decamerón* hay que entender el comienzo de la narración de las historias como otra huida: la de los ánimos inquietos. Sin embargo, comparado con las novelas de caballerías y las de pastoriles que totalmente abandonan la realidad con imaginaciones, en el *Decamerón*, dispuesto a emplear literatura como un medio para huir de la miseria realidad y ganarse el placer, Boccaccio enfoca la cuestión desde un punto de vista relativamente práctico.

Las historias son narradas en las voces de los diez jóvenes como si hubieran sucedido auténticamente. En este espacio literario del *Decamerón*, los personajes ficticios pero reales, las escenas familiares, las tramas razonables, como se observa, todos los elementos se pueden encontrar en el mundo real, excepto las órdenes restablecidas por Boccaccio con su narrativa. En la narración de historias del *Decamerón*, el tono de la vida pierde “el color de la leyenda”, del “ardoroso apasionamiento” y de una “fantasía pueril”<sup>88</sup> que de cierta manera seguían ejerciendo el dominio de la ideología principal del público durante casi toda la Edad Media.

Recorriendo toda la obra, precisamente, en primer lugar, el *Decamerón* presta a sus lectoras un espacio literario para huir de la vida infeliz con las historias de manera que ellas puedan tener “deleite de las cosas placenteras” [diletto delle sollazzevoli cose], mientras, les da “útil consejo” de manera que en el mundo real ellas pudieran “distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir” (Boccaccio, 2011, pág. 108); [cognoscere quello che sia da fuggire, e che sia similmente da seguitare (Boccaccio, 1952, pág. 5)] luego, dentro del diálogo con sus lectoras, Boccaccio inventa una trama

---

<sup>88</sup> Las palabras que Huizinga utilizó en el primer capítulo del *El otoño de la Edad Media* para describir el tono de la vida en la Edad Media. Referencia a (Huizinga, 1982, págs. 22-45).

para la huida de la situación desordenada en Florencia, por la conservación y por una vida honesta. Sin embargo, a proposición del reino Pánfilo, los diez jóvenes finalmente decidieron volver a Florencia, a la realidad. Durante los diez días, la narración de las historias que se inició para huir de los ánimos inquietos realmente trae la felicidad y el buen sentido de los mortales a los diez jóvenes. De esta manera, durante la estancia en la villa de la pequeña montaña, gracias a estos cien cuentos, los protagonistas han conseguido evitar los problemas innecesarios y obtener la tranquilidad para volver a enfrentarse con los desórdenes de su ciudad. Así, se cierra la narración de cien historias en el jardín. En la conclusión del autor, Boccaccio defiende la práctica de *le cento novelle*, completa su reflexión teórica y termina su trabajo:

[...] como esas tales hablan con hostilidad, quiero que lo que he dicho sea suficiente como repuesta.

Y dejando, pues, que cada una diga y crea lo que le parezca, es el momento de ponerle fin a las palabras, agradeciéndole humildemente a Dios que tras tan largo esfuerzo con su ayuda nos ha llevado al fin deseado. Y vosotras, agradables señoras, quedaos en paz con su gracia, y acordaos de mí si tal vez os ayuda a alguna en algo el haberlas leído. (Boccaccio, 2011, pág. 1147)

[...] che animosamente ragonan quelle cotali, voglio che quello che è detto basti lor per risposta. E lasciando ornai a ciascheduna e dire e credere come le pare, tempo è da por fine alle parole, Colui umilmente ringraziando che dopo sì lunga fatica col suo aiuto n'ha al desiderato fine condotto. E voi, piacevoli donne, con la sua grazia in pace vi rimanete, di me ricordandovi, se ad alcuna forse alcuna cosa giova l'averle lette. (Boccaccio, 1952, pág. 764)

En consecuencia, la huida temporal en el espacio literario es la repuesta del autor italiano. Los diez jóvenes salen de la Florencia del año 1348 para escapar no sólo de la muerte, sino del ambiente que ésta genera. La narración de historias en el prado de hierba les da la valentía y la tranquilidad de enfrentarse con la desgraciada realidad. Al mismo tiempo, toda la obra también es el consuelo literario para las lectoras sometidas a una situación triste, sin posibilidad de salir.

En lo que respecta a la otra narración que nos ocupa, la historia del *Jin Ping Mei* se sitúa en la China de la Era Zhenghe<sup>89</sup> [1111—1118]. Un día de otoño, Ximen Qing,

---

<sup>89</sup> Este es el nombre de era determinado por el emperador, que se utilizaba en la China de la sociedad feudal.

el protagonista del relato, se encuentra descansando en casa charlando con Wu Yueniang, una de sus esposas, quien se encargaba de los asuntos domésticos; le dice a su mujer:

It is the twenty- fifth day of the ninth month, and on the third of next month, I am supposed to be meeting my friends. I think I will entertain them there, and engage a couple of singing girls, so that we can have our amusement at home without needing to go elsewhere. Will you make the necessary arrangements? (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 8)

如今是九月廿五日了，出月初三日，卻是我兄弟們的會期。到那日也少不的要整兩席齊整的酒席，叫兩個唱的姐兒，自恁在咱家與兄弟們好生玩耍一日。你與我料理料理。  
(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 6)

Aunque Yueniang cree que era una pérdida de tiempo y de dinero organizar tales actividades, Ximen Qing no está de acuerdo. Al contrario, él aprecia mucho dichas fiestas, divirtiéndose con sus compañeros, y le parece que es necesario tener todas las cosas bien preparadas. El día del encuentro entre este grupo de hombres, se habla de una curiosa noticia, según la cual un hombre desarmado había matado un tigre. Este hombre se llamaba Wu Song y tenía un hermano. En comparación con Wu Song, que era fuerte y gallardo, su hermano mayor, Wu Da, parecía bajo, feo y débil. Curiosamente, Wu Da se casó con una mujer muy hermosa, Pan Jinlian. Así pues, aparecieron sucesivamente Ximen Qing y Pan Jinlian, los dos personajes importantes que tenían su origen en *A la orilla del agua*<sup>90</sup>.

En los primeros diez capítulos, con más detalles se interpreta de nuevo la trama tomada de *A la orilla del agua*. Ximen Qing, un mercante bien parecido y rico, cometió adulterio con Pan Jinlian, una mujer bella y casada. Luego, ellos tramaron un accidente para asesinar a Wu Da, el esposo pobre y débil. El desenlace de esta intriga diverge en las dos obras. En la original, Wu Song consiguió vengarse de su hermano mayor. En el *Jin Ping Mei*, él fracasó y fue desterrado. Y por fin, Ximen Qing tomó Jinlian como su quinta esposa. En los primeros diez capítulos se desarrolla en líneas generales el

---

<sup>90</sup> *A la orilla del agua* [水浒传] es una obra emblemática de la literatura china. Fue publicada en el siglo XIV. Relata la historias de ciento y ocho hombres que luchan contra la ley de su época y se reúnen en el Monte Liang.

argumento de *A la orilla del agua*. Además, Ximen Qing comete adulterio con Li Pinger, la mujer de su amigo. Después de la muerte del esposo de Pinger, ella se casa con Ximen Qing. Enseguida, desde el capítulo veinte al treinta, Ximen Qing acumula rápidamente su riqueza, se procura un honroso cargo en el gobierno, y tiene un hijo con Pinger. Seguidamente, el autor dedica los siguientes diez capítulos a describir detalladamente los hechos ilícitos del protagonista del relato. A partir del capítulo cuarenta, la riqueza sigue aumentando, pero el problema surge en la familia de Ximen Qing. Sus dos esposas Jinlian y Ping'er empiezan a odiarse. Además, el hijo de Ping'er cae enfermo.

Pese a todo, Ximen Qing siempre se sumerge en el deseo sexual desbordado. En el capítulo cuarenta y nueve acepta el afrodisiaco de un monje procedente de India, por el que se apasiona arrebatadamente por la sexualidad. Hasta el capítulo cincuenta y nueve, Ximen Qing conoce a una nueva prostituta que le satisface la pasión, y poco después su hijo Guang'er muere en casa<sup>91</sup>. Desde el capítulo sesenta, debido a la tristeza de perder su hijo, la salud física y mental de Ping'er comienza a deteriorarse. En poco tiempo, muere después del festival del Doble Nueve<sup>92</sup>. Ximen Qing llora desconsoladamente por la muerte de Ping'er, sin embargo, nunca había interrumpido sus relaciones sexuales con las mujeres. Por fin, en el capítulo setenta y nueve, Ximen Qing muere súbitamente por el abuso del sexo.

Tras la muerte fulminante del protagonista del relato, su familia se disgrega, todos los parientes empiezan a salir de la residencia de Ximen a buscar la suerte. Llegamos a las últimas escenas de esta obra. Se produce la crisis sociopolítica que se gestaba desde

---

<sup>91</sup> Guang'er es el hijo de Li Ping'er y Ximen Qing. Este niño de mala salud se asustó por el gato de Pan Jinlian y después murió. De cierta manera, Pan asesinó indirectamente al hijo de Ping'er.

<sup>92</sup> Festival del Doble Nueve es una festividad de la tradición china. En el capítulo LXI, esta festividad era la última celebración que Ping'er asistió. La descripción de este capítulo parece irónica y al mismo tiempo movió a compasión. Por un lado, Ping'er estaba muriendo; por el otro, frente a la muerte venidera de la mujer a la que él quería espiritualmente, Ximen Qing no había podido oponer resistencia a la pasión sexual que le provocó. Por tanto, siguió sosteniendo relaciones sexuales con otras mujeres en lugar de acompañar a Ping'er en los últimos momentos. Demuestra la compasión del autor hacia los dos personajes: la decepción de Ping'er en las relaciones con Ximen Qing; la debilidad de Ximen Qing que siempre se cedía irresistiblemente a la pasión sexual.

el principio de la narración<sup>93</sup>. El incidente de Jingkang<sup>94</sup> tiene lugar:

So China was without an emperor and the empire was completely disrupted. Soldiers and war were everywhere, and men and women wandered over the face of the land. The common people cried as though they were drowning in mud, as if they were hung up by their legs” (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 363).

中原無主，四下荒亂。兵戈匝地，人民逃竄。黎庶有塗炭之哭，百姓有倒懸之苦。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 1413)

En este escenario complejo, Han Aijie, la hija de un criado de la familia Ximen, junto con su hermana, comienza el viaje a Huzhou en busca de sus padres. El imperio declina y los familiares se separan, de esta manera, el destino tanto del país como de los individuos converge en el último capítulo.

La historia de la familia Ximen termina envuelta en un ambiente misterioso y religioso: en el templo Yongfu, el maestro Pujing quiere adoptar al hijo de Ximen Qing y Wu Yueniang como discípulo [el capítulo LXXXIV]. Finalmente, Pujing “the old monk had vanished and become a pure vapour. He took Hiso Ko<sup>95</sup> with him” (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 374). El autor chino concluye toda la obra también con un poema, en el que se concluye el destino de los personajes principales:

The record of this house must take us sad.  
Who can deny that Heaven’s principle  
Goes on unceasingly?  
Hsi-men was mighty and a lawless man  
He could not maintain the issue of his house.  
Ching-chi was wild and dissolute  
And met a violent death in consequence.  
Moon Lady and Tower of Jade lived long  
And ended their days in peace.  
Plum Blossom and the Lady of the Vase were wanton

---

<sup>93</sup> Nótese que la narración de esta obra empezó desde el otoño de la era Zhenghe, los ocho años de tranquilidad y felicidad en el gobierno del emperador Huizong. En el otoño de 1125, las fuerzas armadas de Jin empezaron a preparar el ataque a la capital de la dinastía Song.

<sup>94</sup> En 1126, las fuerzas armadas de Jin tomaron rehenes a los dos emperadores de la dinastía Song y ocupó la capital. Las guerras entre las fuerzas armadas de Jin y las de la dinastía Song se denomina “el incidente de Jingkang” [1126-1127].

<sup>95</sup> Nombre del hijo de Ximen Qing.

And soon made their way to Hell.  
It is not strange, therefore,  
That Golden Lotus reaped the reward of evil,  
Leaving a foul reputation to be spoken of  
A thousand years. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 375)

閱閱遺書思惘然，誰知天道有循環。  
西門豪橫難存嗣，敬濟顛狂定被殲。  
樓月善良終有壽，瓶梅淫佚早歸泉。  
可怪金蓮遭惡報，遺臭千年作話傳。 (Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 1422)

En definitiva, *Jin Ping Mei* gira alrededor de la familia de Ximen Qing, narrando todas las menudencias que estaban pasando entre los miembros relacionados. La residencia agradable, el hombre rico, las mujeres hermosas... esta historia empieza con todo lujo, el cual corresponde justamente “during life men cannot bear the loss even of a trifle”, incluso una fiesta ordinaria entre los amigos debe ser bien organizada. Al final, todo desaparece con una brisa, de esta manera, el autor comprueba la idea “For though at the end of life all things are vain”. La narración de historias sobre la familia grande de Ximen Qing ha dibujado exactamente la frase tomada del *Sutra del diamante* “as dream and as illusion; as lightning and as dew”<sup>96</sup>. ¿Son tan venerables las normas y las ideologías que dominan a todo el pueblo? ¿Merece la pena dedicarse toda la vida a procurar las cosas que satisfagan solamente los goces materiales y los deseos instintivos? La solución de hacerse monje o monja parece ser excesivamente extrema, sin embargo, obviamente el autor espera que sus lectores puedan vivir de forma honesta, sin molestarse en procurar demasiado lujo innecesario.

Llama la atención, cuando comparamos las dos alternativas ofrecidas por los autores de diferentes sistemas culturales, que queda de manifiesto que la estructura narrativa adoptada se remite específicamente a los pensamientos de sus escritores respectivos. En el *Decamerón*, Boccaccio nos presenta *le cento novelle* dentro de una estructura completa y cerrada: al principio, con el objetivo de consolar a “graziosissime donne” el escritor empieza a relatar una historia, en que diez jóvenes cortesanos

---

<sup>96</sup> Estas tres frases son del discurso en el principio de la obra (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 4). Hemos citado todo el párrafo anteriormente.

abandonan su ciudad tanto para huir de la peste como para vivir honestamente; dentro de esta historia, de acuerdo con el tema propuesto por el reino o la reina, los cien cuentos son narrados por los diez jóvenes durante diez días; dentro de las diez jornadas, los diez relatos de cada día también son retóricamente organizados.

Comparado con el absoluto control retórico de Boccaccio en el *Decamerón*, Lanling Xiaoxiao Sheng<sup>97</sup> pone en juego numerosas escenas vívidas para trazar una historia completa. Dentro de los cien capítulos, al comienzo, el autor cita un poema que narra la inconstancia de las cosas humanas y revela que la esencia del mundo es la vanidad. De inicio, las narraciones se sitúan en una familia rica y casi todos los personajes emplean cualesquiera medios a su alcance para que sus deseos sean satisfechos. Con el paso del tiempo, los relatos suceden uno tras otro en las escenas que plasman detalladamente la vida diaria de la familia Ximen Qing. Andrew. Plaks considera, al considerar la estructura de la obra, “the complex use of the principle of recurrence to build up a rich narrative texture. This intricate use of chains of recurrent narrative elements applies to textual units of various orders of magnitude, from specific motifs to extended patterns of action, as well as to the framing of individual characters” (Plaks A. , 2015, pág. 95).

Al final del *Decamerón*, los diez jóvenes vuelven a la Florencia del año 1348 con tranquilidad y seguridad; a través de los cuentos narrados por ellos, el autor espera que las lectoras afligidas puedan conseguir tanto el consuelo como los consejos útiles en este espacio literario. *Le cento novelle* de Boccaccio ha mencionado casi todas las situaciones que podría encontrarse en la época del autor, ¿cómo las trata este autor italiano en el *Decamerón*? Si esta obra se considera como experimento en el mundo textual, ¿cómo podríamos reflexionar en este espacio literario? Mientras, en el *Jin Ping Mei*, al final todo lujo desaparece. Esta conclusión nos conduce al primer escenario del poema citado. ¿Volvemos a un nuevo punto de partida? ¿De qué manera nos emocionan las escenas minuciosamente plasmadas en el *Jin Ping Mei*? ¿Cuál podría ser nuestra opción afrontando la situación que se presente?

---

<sup>97</sup> Un claro pseudónimo.

La narración de historias se inicia en la residencia privada, sea la villa en la colina, o sean los floridos patios de la familia rica, donde la gente común libra las emociones naturales escondiéndose de la autoridad de las normas y reglas. Sin embargo, la huida es temporal y casi no es posible que nos separemos siempre de la sociedad que vivimos. Cada individuo debe enfrentarse con la contradicción inherente entre lo interior y el entorno exterior. Respecto a esta paradoja perpetua, podríamos encontrar diferentes actitudes y maneras de responder a los casos variables de la vida cotidiana en los espacios literarios construidos por los dos autores de distintos ámbitos culturales. De forma analógica, se manifiestan la misma compasión y afirmación de vida en la narración de historias alrededor de personajes de diferentes situaciones.

#### 1.4 La Edad Media y la dinastía Ming

En último punto es necesario abordar lo referente a los parámetros generales de nuestro planteamiento. Es oportuno en efecto detenerse, aunque sea muy brevemente en los aspectos metodológicos relacionados con la particular cronología de las obras y las posibles condicionantes que pueden incidir en nuestra tarea de comparación. En la presente tesis, no tomamos en consideración la simultaneidad de las creaciones como un factor imprescindible para la comparación literaria entre las obras emblemáticas de los dos sistemas culturales. Como se observa, los libros que hemos elegido como corpus objeto de estudio fueron redactados en diferentes períodos del tiempo: las novelas artúricas de Chrétien fueron creadas sucesivamente desde alrededores de 1170 a 1190<sup>98</sup>; el *Viaje al Oeste* fue publicado por primera vez en 1592<sup>99</sup>; el *Decamerón* fue escrito entre 1349 y 1351<sup>100</sup>; la aparición del *Jin Ping Mei* del período Chongzhen<sup>101</sup> oscila

---

<sup>98</sup> Queda discutible la fecha del primer roman de Chrétien, podría oscilar entre 1150-1170. Véase en la presentación del C. Alvar (de Troyes, 2013, pág. XV).

<sup>99</sup> Véase la investigación en (Cai T. , 2007, pág. 327)

<sup>100</sup> Véase en la introducción de M. H. Esteban (Boccaccio, 2011, pág. 33).

<sup>101</sup> El *Jin Ping Mei* tiene dos versiones principales. Vamos a hacer un análisis concreto sobre las ediciones del *Jin Ping Mei* en la tercera parte de la tesis.

entre 1628 y 1644<sup>102</sup>. ¿En qué medida es factible la comparación literaria entre las creaciones literarias de épocas distintas? ¿Cómo deberíamos tratar la relación entre las obras y sus contextos en nuestra investigación comparativa?

De acuerdo con las reflexiones de Jauss en el *Historia del arte e historia general*,

Fechas, autores, tendencias y épocas de las obras se consideran ‘datos objetivos’ de la historia de la literatura. [...] Cuando la historia de la literatura adoptó el paradigma de la historia positivista y redujo el conjunto de experiencias de la literatura a relaciones causales entre obras o autores, desapareció la mediación histórica entre autor, obra, y público tras una sucesión hipostasiada de monografías que no tiene de historia nada más que el nombre. (Jauss, 2000, págs. 202-203)

Las correlaciones establecidas entre las obras literarias no consisten en el registro de las creaciones literarias como acontecimientos históricos. Lo mismo pasa en las investigaciones comparativas. No sería conveniente escoger un tiempo determinado y hacer una comparación entre las obras creadas durante este mismo período, sobre todo en cuanto al análisis de piezas literarias entre dos sistemas culturales independientes. Con el objetivo de conseguir una mejor comprensión tanto de la otra literatura como de una cultura distinta, creemos que el objetivo de nuestros esfuerzos residiría en indagar más profundamente los caracteres de las literaturas desde la perspectiva comparativa. En este sentido, no consideramos la simultaneidad de las creaciones como la norma esencial. Sin embargo, no vamos a despreciar el contexto sociocultural de las obras narrativas que hemos elegido como corpus objeto de estudio, puesto que éste sirve para examinar los textos literarios de la manera más completa.

De todas maneras, deberíamos tener en cuenta la complejidad de los dos campos de estudio, la literatura china y la europea. Dentro de sus límites respectivos existe indudablemente también una gran variedad de fenómenos. En este sentido, en la presente tesis preferimos tomar dos conceptos históricos: la “Edad Media” y la “dinastía Ming”, como contexto de referencia para esta comparación literaria intercultural, por el gran potencial de análisis que a nuestro entender encierra, a pesar de no ser un ámbito

---

<sup>102</sup> Véase en (Wang R. , 2015, pág. 151).

privilegiado en los estudios al uso.

Conforme a la idea propuesta por Giuseppe Sergi en *La idea de Edad Media*, “‘periodizar’ es una operación cultural orientada a la comprensión de la historia”:

La periodización que ha dado lugar a la idea europea de Edad Media está tan condicionada por la negatividad de su parte final que, para confirmar un largo tiempo totalmente negativo, se fue a buscar un inicio también “oscuro”: el siglo V, la caída del Imperio romano, la crisis de readaptación vivida entonces por Europa, no encuadrada ya en un gran dominio de tipo estatal, y no preparada todavía a funcionar a través de localismos, de integraciones étnicas, de nuevas formas de organización. (Sergi, 2001, pág. 28)

El término de Edad Media, tal como G. Sergi nos advierte, “tiene su origen en las reflexiones de los humanistas de los siglos XV y XIV, animados por la esperanza de un nueva de renacimiento cultural y de recuperación general” (Sergi, 2001, pág. 19).

¿Habría una Edad Media en la historia china? Curiosamente, en China, sobre todo por lo que se refiere a la China antigua, la periodización está más bien supeditada a la historia política. Existe siempre un poder centralista; en este sentido, estamos acostumbrados a una periodización orientada al cambio de la familia cortesana que perpetúa dicho poder estatal. Siguiendo esta periodización, publicados alrededor del siglo XVI, los dos clásicos chinos objeto de nuestro análisis pertenecen a la dinastía Ming. Los años de sus publicaciones se sitúan en el período final de esta dinastía [1587-1644], lo cual se considera generalmente como años de cambios<sup>103</sup>. Como es en cierto modo lógico, la sociedad de los años finales de tal dinastía también presentaba un sinfín de problemas. La autoridad del poder imperial estaba debilitada; el público dejó de obedecer a los ritos de la sociedad y la cultura tradicional perdió su control absoluto de instruir al público. Los modelos ejemplares Hai Jui, Qi Jiguang, Lizhi son mencionados por R. Huang en *1587, A year of no significance: The Ming dynasty in decline* para señalar a tales fenómenos históricos. Por poner un ejemplo, así Huang comenta la vida de Hai Jui,

---

<sup>103</sup> Aquí referimos la idea de Ray Huang en el *1587, A year of no significance: The Ming dynasty in decline*. Huang localiza el punto de la declinación de la dinastía Ming en el 1587. Señala: la autoridad del emperador Wanli fue debilitada cuando él hizo continuamente compromisos en una serie de las cuestiones de menudencia.

Hai Jui's convictions and temperament dictated that he would be both a highly regarded and a lonely man. During a quarter of a century he often found himself fighting a one-man battle for one cause or another. Although he was widely admired, no one followed him in practice. He had thus simultaneously personified the best and the worst features of government by moral principle. His life demonstrated what contribution a cultivated gentleman could render to society through selfless spiritual sublimation. Yet the utilitarian value of his virtue was limited. More resembling that of a popular hero onstage, Hai's commitment to simplicity enable him to arouse the emotions of a large audience. When the way in which he conducted his office was under scrutiny, however, opinions differed widely and violently. What could be readily concluded was that his approach could not be institutionally adopted as a standard. (Huang R. , 1981, pág. 130)

Obviamente, la Edad Media y la dinastía Ming denotan dos distintos conceptos de la comprensión de la historia de los dos sistemas culturales independientes que no comparten la misma ideología histórica. Sin embargo, los dos periodos que tomamos como referencia se encuentran en una similar situación, plagada de contradicciones, que pone a los individuos en la condición de duda, debatiéndose entre determinadas alternativas. Esta paradoja se desarrolla de formas diferentes en las creaciones literarias y la referencia al contexto histórico se atribuye al análisis de los textos literarios.

Por una parte, confluye el sentido semejante de la búsqueda espiritual sublime en las novelas artúricas y en el *Viaje al Oeste*, al tratarse en términos comparables de las aspiraciones ideales de los seres humanos. La construcción literaria de imágenes de héroes está relacionada con las imaginaciones de los autores y sus respectivos contextos históricos. Para utilizar la expresión de J.E. Ruiz Doménec en *El laberinto cortesano de la caballería*, la aparición de “caballería” se considera como “una realidad histórica” y la literatura es “una fuente histórica difícil”:

La caballería tal y como la conocemos hoy es una creación eclesiástica. Más exactamente, de la nueva moral que la reforma cisterciense desarrolló en el suelo europeo en las décadas centrales del siglo XII. (Domenec, 1981, pág. 16)

Mientras, en *A brief history of chinese fiction* bien ha señalado Lu Xun los pensamientos que se presentan en el *Viaje al Oeste*:

Because the autor was influenced by China's three religions, he put in a little of them all: Buddaha, Kuanyin<sup>104</sup>, the Taoist supreme deity, Nature and so on and so forth. Thus Confucians, Buddhists or Taoists could read what they wanted into it. If we insist that the novel has a moral, the explanation given by the Ming dynasty scholar Hsieh Chao-chih is quite adequate: "Monkey represents the mind, and Pigsy the will. At first Monkey ran wild, ascending to heaven or descending to the earth just as he pleased. Then one incantation controlled him, and made him obedient and steadfast. This is simply a parable of the control of the mind." (Lu, 1959, págs. 405-406)

Por la otra parte, en el *Decamerón* y el *Jin Ping Mei* se pone analógicamente de manifiesto la confirmación de vida y la compasión hacia las debilidades de los seres humanos. Ambos autores han girado en torno a plasmar a la gente en situaciones variables, en lugar de un grupo de personas determinadas. De cierta manera, el contexto histórico del autor también influye en sus creaciones literarias. Tal como V. Branca menciona en *Boccaccio y su época*,

La nueva evocación de la civilización italiana en el otoño de la Edad Media, que en el *Decamerón* ha aparecido grandiosa y sugestivamente, se concentra sobre todo, con tonos vivaces y fascinantes, en la serie de ágiles y azarosos frescos en los que se refleja la riquísima vida mercantil existente entre el Doscientos y el Trescientos. Por primera vez en la literatura europea se consagra solemnemente este movimiento, que fue decisivo para nuestra historia [...] (Branca, 1975, pág. 115)

Análogamente, en *El Jin Ping Mei y la época de su publicación*<sup>105</sup>, Wu Han también nos explica que, debido a la cultura próspera de la vida mercantil, el comerciante Ximen Qing aparece como protagonista en una obra narrativa china. Además, aunque estaba ambientada durante la dinastía Song, la descripción en el *Jin Ping Mei* se relaciona con la situación de la Ming tardía.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Kuanyin equivale al "Guanyin".

<sup>105</sup> Mi traducción, título original en chino: 金瓶梅的创作时代及其社会背景

<sup>106</sup> Véase en (Wu H. , 1984, págs. 334-370).

## **II. LA BÚSQUEDA:**

**los héroes ideales y las aventuras extraordinarias**

Esta parte será consagrada a las investigaciones comparativas entre las novelas artúricas de Chrétien de Troyes y el *Viaje al Oeste* de Wu Cheng'en. A pesar de situar su interés primordial en la Materia de Bretaña, este escritor del siglo XII confirmó a las fuentes existentes las características propias de su dimensión. Publicado en el año 1592, el *Viaje al Oeste* interpretó de nuevo la historia del monje Xuanzang desde la perspectiva del literato de la fase final de la dinastía Ming. Es decir, de forma análoga, ambos autores tomaron las materias antecedentes como punto de partida y emprendieron la redacción en lengua vernácula<sup>107</sup>. ¿De qué manera se presentan las imágenes de los héroes en estas obras emblemáticas? ¿Cómo son los tratamientos de las historias de aventuras de distintas tradiciones literarias? ¿Qué realidad histórica nos han revelado los textos literarios?

## 2.1 Las novelas artúricas y el *Viaje al Oeste*

En términos generales consideramos aquí como héroes a los caballeros de la corte de Arturo y la patrulla de peregrinaje, retratados respectivamente en las novelas artúricas de Chrétien y en el *Viaje al Oeste*. Pero no héroes que respondan a circunstancias idénticas. Tal como nos advierte Curtius, “La jerarquía ontológica de los tipos axiológicos de persona no es sino un esquema conceptual” (Curtius, 1995, pág. 242), la construcción de los héroes no se puede desligar del contexto sociocultural. La imposibilidad de intercambiar hipotéticamente los papeles en esta perspectiva es la prueba más evidente de este hecho. En la época de Chrétien de Troyes, no es posible que un caballero errante demuestre el deseo de ir a las aventuras a fin de conseguir las

---

<sup>107</sup> Nótese que aquí “lengua vernácula” se refiere a dos tipos de lengua vernácula. La lengua vernácula que Chrétien utiliza es el francés de su época, opuesta al latín. Mientras, el chino vernáculo se denomina “baihua” [白话], opuesto al chino clásico [wenyan, 文言]. En la China antigua, el chino clásico estandariza la forma escrita de los literatos. Y el chino vernáculo es otra forma escrita que tiene su base en la expresión oral. Más concretamente, en la China antigua, varían los dialectos de diferentes zonas geográficas, pero todos los literatos redactan los textos conforme a las normas del chino clásico. En un sentido diferente, los textos en chino vernáculo conservan las características orales. Como hemos hablado en el 1.2, la utilización del chino vernáculo es un rasgo peculiar del *zhanghui xiaoshuo*, porque tiene su origen en las actividades *shuohua*.

escrituras sagradas budistas; mientras, en las obras narrativas de la dinastía Ming, no se consideran, como motivaciones de héroes chinos, el conseguir la fama y el amor por medio una aventura como prueba.

Por lo que se refiere a la relación entre la realidad histórica y el mundo ficcional de los héroes en los *romans* cortesanos de Chrétien y en el *Viaje al Oeste*, tales afirmaciones podrían ser más discutibles. Aunque la creación literaria está de cierto modo relacionada con el contexto sociocultural de los escritores, ambas obras no se dedican a registrar o representar minuciosamente la sociedad de su época, sino que ilustran las aspiraciones elevadas desde la óptica de los intelectuales.

Las novelas artúricas y el *Viaje al Oeste* se extienden respectivamente en consideraciones acerca de dos personajes: el rey Arturo, que representa la imagen de un soberano feudal y cortesano, y el monje Xuanzang, que ha registrado personalmente sus experiencias extraordinarias de su viaje a la India. Como parte del ideal humano, el legendario rey y el distinguido monje aparecen en las obras emblemáticas de su propia tradición literaria, y al mismo tiempo la Materia de Bretaña y las historias de peregrinaje también son accesibles para las composiciones de los dos autores. Por un lado, los registros históricos antecedentes legitiman las creaciones literarias de los dos autores. Es lógico dar por sentado que estos dos personajes habrían parecido reales para el público receptor del texto dentro de su propio ámbito cultural; por el otro lado, la expansión de la ficción se presenta tanto en la transformación de la imagen de estos dos personajes como en la redacción de los dos autores. Tal como T. Albaladejo define,

El texto ficcional pone en pie un mundo imaginario, lo instauro como realidad aparente que, como consecuencia de la plasmación lingüística, adquiere la condición de plena realidad en su configuración artística. (Albaladejo, 1992, pág. 70)

De una manera mitológica, las historias acerca de Arturo y Xuanzang son interpretadas de generación en generación y han conseguido incorporarse en la construcción de la imagen de ellos dos. Los dos autores emprenden sus propias composiciones literarias al abordar las fuentes precedentes desde el punto de vista de su propia época. De esta

manera, a partir de una historia remota de dos héroes, el mundo establecido por los dos escritores encierra de modo parecido una realidad configurada tanto por las imaginaciones de su tradición cultural como por las preocupaciones de su respectivo contexto sociocultural.

Los protagonistas del relato de Chrétien son los caballeros de la Tabla Redonda, los que deben ir en busca de las aventuras partiendo de un lugar inequívoco, la corte del rey Arturo. Persiguen el honor y el amor en las experiencias peculiares. Cada vez que actúan, ponen a prueba sus cualidades extraordinarias en cuanto caballeros cortesianos. De esta manera, el concepto de la caballería se instala en las novelas artúricas de este escritor de la Champaña. Mientras, el autor chino Wu Cheng'en escoge la historia del monje Xuanzang como la intriga principal de su creación literaria. El *Viaje al Oeste* se trata de la narración de la expedición de una patrulla de monjes budistas en peregrinación al Paraíso Occidental, en la búsqueda de las escrituras sagradas. Análogamente, estos peregrinos también se ponen a sí mismos en una serie de aventuras que tendrán un efecto transformador. De un modo semejante, situados en un mundo imperfecto, generado por un ambiente feérico, tanto los caballeros como los peregrinos se embarcan en aventuras con el objetivo de realizarse y de alcanzar el sublime ideal.

La ficción se considera en cierta manera como la base de la expresión literaria. Requiere también una evidencia de autenticidad a fin de que el sentido de las obras literarias pueda ser vehiculado. Sumergidos en el espacio maravilloso, destinado a las aventuras de los caballeros, los cuentos narrados también indican “una verdad que exige comprensión” y son escritos por la “necesidad que la vida tiene de expresarse.” Más exactamente, a través del análisis del episodio en que Calogrenante narró sus aventuras de la fuente mágica ante los caballeros de la corte de Arturo, V. Cirlot distingue las novelas artúricas de Chrétien entre las fuentes antecedentes (fabula, mentira, Materia de Bretaña). El relato narrado por Calogrenante trata de una experiencia verdadera atestiguada por sí mismo, y reclama comprensión (Calogrenante y también el escritor), aunque está plagado de maravillas; además, la confesión de Calogrenante (por la

humillación del fracaso) y también la novela de Chrétien se definen “como expresiones de vida”<sup>108</sup>. Teniendo en cuenta la veracidad de la historia de Xuanzang, la peregrinación en sí misma representa las aspiraciones por los ideales que le han motivado a adentrarse a profundidad en los conocimientos budistas. Ampliamente aceptada en el ámbito cultural chino, esta historia también ha dejado un espacio libre para las creaciones literarias, tanto del círculo culto como del público laico<sup>109</sup>.

En el mundo maravilloso, la crisis empuja a los héroes a perseguir la vida ideal y la intriga espectacular de las aventuras maravillosas fascinan a los lectores. Al mismo tiempo, les interroga e ilustra ininterrumpidamente acerca de la cuestión de las aspiraciones más sublimes de los seres humanos.

## 2.2 La historia de un pasado remoto

Partiendo de la elaboración cronística en torno al rey Arturo, Chrétien de Troyes consiguió dotar a la Materia de Bretaña del nuevo contenido y forma en que se despliega en sus obras. Semejantemente, como el monje budista más conocido del ámbito cultural chino, Xuanzang y su historia de peregrinación fueron interpretados de generación en generación. La creación literaria de Wu Cheng'en se distinguió entre todos los relatos que le habían precedido. ¿Por qué los dos escritores han elegido la historia de estos dos personajes como las materias originales? ¿Cómo son los tratamientos del rey Arturo y del monje Xuanzang en los *romans* de Chrétien y en el *Viaje al Oeste*?

---

<sup>108</sup> Véase en (Cirlot, 2005, págs. 193-202).

<sup>109</sup> Cai Tieying ha señalado tres motivos esenciales para explicar por qué la historia de la peregrinación de Xuanzang había convertido en los cuentos de peregrinajes interpretados de generación en generación. En primer lugar, consiste en que la realización de las aspiraciones ideales ha acreditado su imagen ejemplar. Además, el contexto sociocultural le ha dotado un significado más complejo. Por último, los elementos religiosos y exóticos han dejado un gran espacio de imaginación para las creaciones literarias. Véase en (Cai, 2007, págs. 6-9).

### 2.2.1 Las imágenes simbólicas: el rey Arturo y el monje Xuanzang

El estudio de los *romans* de Chrétien de Troyes deberá inevitablemente ligarse a un personaje destacado, el rey Arturo, la imagen del cual en la expresión de Erich Köhler “es de una grandeza estática en la que se manifiesta, por encima de todas las variaciones, la orientación permanente de la narrativa cortés” (Köhler, 1990, págs. 16-17). Originándose en la literatura céltica, los rasgos principales de la leyenda del rey Arturo, un líder en las batallas, se configuraron en la *Historia Regum Britanniae* [1130-1136]. El escritor clérigo Geoffrey de Monmouth, quien redactó su historia en prosa latina, “hace de Arturo un soberano universal, gloria de los siglos oscuros de la protohistoria celta del país y sostén de las pretensiones de sus sucesores al trono de Inglaterra” (Köhler, 1990, pág. 17). Casi veinte años después, el clérigo anglonormando Wace presentó el *roman de Brut*. Este libro era traducción al francés de la obra de Geoffrey y contribuyó a la difusión de la leyenda artúrica, al dedicar una atención particular a la figura de Arturo. Tal como advierte V. Cirlot, tanto la creación original como la traducción “situaron a Arturo en el plano de la veracidad histórica” (Cirlot, 1995, pág. 31). Comparado con la historia de la isla de Bretaña en que Geoffrey registró cronológicamente las vidas de los reyes de los britanos, el *roman* de Wace, como traducción, “necesariamente tuvo que ser no sólo artúrica, sino además cortesana” (Cirlot, 1995, pág. 30). De esta manera, dotada de los significados de “feudal” y “cortés” en estas dos obras, la imagen del rey Arturo “se encuentra totalmente al servicio de una imponente construcción histórica destinada a la gloria de la casa real de Inglaterra” (Köhler, 1990, pág. 18).

Hacia el año 1170<sup>110</sup> apareció el primer *roman* de Chrétien de Troyes, el *Erec y Enide*, y en él de alguna forma la imagen del rey Arturo “pierde contenido concreto” (Köhler, 1990, pág. 18). Para ser más concretos: por lo que se refiere a los episodios heroicos que implican a Arturo, el trabajo de los dos cronistas había conseguido

---

<sup>110</sup> Véase en (Cirlot, 1995, pág. 50).

identificar el mundo artúrico con lo feudal y lo cortés; a diferencia de estos dos cronistas anteriores, que se preocupaban también por ordenar en unas coordenadas cronológicas la tradición artúrica, Chrétien de Troyes va a tomar como punto de partida y como marco de referencia la construcción histórico-política que encontraba en ellos para abordar otra esfera de preocupaciones.

Consecuentemente, en primer lugar, en el análisis de la imagen del rey Arturo representada en el *Erec*, como ha señalado E. Köhler, el discurso “Je sui rois” de Arturo se entiende como “autoafirmación del mundo feudal a través de un vértice monárquico que obedece a sus propias leyes” (Köhler, 1990, pág. 19). También, él nos advierte que en los *romans* de Chrétien bien poco se encuentran “formulaciones explícitas y enérgicas de las reivindicaciones feudales frente a la monarquía” ni la representación de la realidad política:

El reino de Arturo constituye un universo en el que prácticamente sólo existe una caballería que identifica sus aspiraciones políticas, a través de una continua moralización de los conceptos jurídico- feudales y estamentales, con los principios de la más noble aspiración moral humana. (Köhler, 1990, pág. 20)

Cabe poca duda de que la finalidad de las novelas artúricas de Chrétien no consiste en representar la sociedad feudal con detalles, sino que con la imagen ideal y cortesana alrededor de la corte de Arturo se dejan sentadas las leyes de la caballería que conducen todas sus creaciones al nivel moral.

Lógicamente, Chrétien intensificó la relación entre el mundo artúrico y la cortesía “al describir el ambiente de la corte”:

“Nunca fue vista corte más hermosa, llena de buenos caballeros, valientes, audaces y fieros, y llena también de ricas damas y doncellas, hija de reyes, gentiles y hermosas”. Una imagen ideal de la corte, espejo del espacio donde el propio escritor escribía su *roman*. Un inicio semejante construye el principio de *El Caballero de la Carreta* y de *El Caballero del León*: de nuevo, la Corte de Arturo, un día de Pascuas, justamente la época en que la caballería renovaba la casta mediante los ritos de investidura. En estos tres *romans* Chrétien configura una imagen perfecta de la Corte Arturo formada siempre por la conjunción de tres elementos: el rey, la reina con sus doncellas y los caballeros. Una imagen ternaria que reproduce el modelo cortesano de la segunda mitad. (Cirlot, 1995, pág. 55)

Además, a unos personajes fijos, tal como Gauvain, Keu, etc., Chrétien también les concedió características diferentes. De esta manera, según la explicación de V. Cirlot, la Corte de Arturo se hace reconocible como colectividad, una imagen estática que se remite específicamente a la presentación de la vida paradigmática de los caballeros ideales. Por tanto, cuando la ruptura de la estática idealidad cortesana aparece por un conflicto inmediato, el mismo rey Arturo, que ocupa el lugar central de la corte, no es el encargado de afrontarlo, sino los caballeros de la corte:

Siendo el primero entre la élite caballeresca, Arturo ha de ser el máximo portador de una imagen de la humanidad representada por su círculo. Pero esta cualidad de primero, de rey, le condena a ser al mismo tiempo un personaje débil, expuesto imprevistamente y sin defensa a los ultrajes de sus enemigos, si su séquito de escogidos caballeros no estuviera siempre presto al combate para salvaguardar el poder y el honor de su corte. Lo cual significa que la tarea que incumbe a este rey, la que fundamenta su realeza, consiste en tener la habilidad de retener en su corte un centro donde los más prestigiosos representantes de la élite caballeresca puedan hacer realidad, en una atmósfera propicia, una humanidad perfecta. (Köhler, 1990, pág. 37)

No es difícil darse cuenta del significado simbólico que tiene la imagen del rey Arturo en las novelas de Chrétien de Troyes, el que asocia la sociedad feudal-estamental con el mundo caballeresco y feérico.

De forma semejante, en el *Viaje al Oeste*, la imagen del monje Xuanzang tiende igualmente a un tratamiento simbólico. Como hemos expuesto anteriormente, la materia original de esta obra deriva de una historia inscrita en *Registros del Viaje en las Regiones Occidentales en la Época de la Gran Tang* [大唐西域记], sirviendo de un informe al emperador y un documento oficial. Este cuaderno de viaje observaba concretamente la tradición del *xushi* chino que intentó transmitir con veracidad todas las experiencias de Xuanzang durante los diecisiete años desde la patria hasta la India. En realidad, además de ser un viajero valiente, Xuanzang se reconoció más bien como budista y erudito de importancia en su época. Esta condición social logró motivar la creación de *Historia de la Vida de Xuanzang y de Sus Viajes en India desde 629 hasta 645* [大慈恩寺三藏法師傳], que tenía el objetivo principal de propagar el budismo

en la China de la dinastía Tang [618- 907]. Así que en esta recreación de la historia de Xuanzang, las narraciones tomaron un tono religioso y mítico que en mayor o menor medida contenían muchos elementos maravillosos<sup>111</sup>. Como es sabido, aunque existen efectivamente numerosos argumentos ficticios en las obras narrativas chinas, la ideología literaria de la tradición *xushi* siempre deja al margen el concepto de la ficción. Sin embargo, como Peng Yafei lo ha señalado, lo ficcional satisface siempre la curiosidad del público. En su ensayo *El Estudio de la Concepción de Ficción en La Tradición Narrativa China*<sup>112</sup>, él emplea la crítica a la ficción de Wang Chong<sup>113</sup> [27-97] “la redacción de lo extraño [奇] tiene por finalidad atraer la atención de la gente”<sup>114</sup> (es decir, no es por su valor literario), lo cual demuestra de manera negativa que la ficción estimula tanto la creación literaria como la lectura. Según la explicación de Peng,

Lo extraño [奇] se refiere a lo extraordinario y lo contrario al orden de la vida ordinaria, el texto repite tres veces el deseo, la preferencia, y la afición de los seres humanos hacia lo supernatural. Esto emociona al público de tales textos que pueda tomar las cosas irreales como si haya existido realmente<sup>115</sup>. (Peng, 2019, pág. 187)

De todas maneras, por un lado, el tema de la historia de la peregrinación del monje Xuanzang circula siempre entre los intelectuales. Porque la obra que registra sus experiencias [*Registros del Viaje en las Regiones Occidentales en la Época de la Gran Tang*] cumple los requisitos de la estética ortodoxa de la literatura china, tanto por la estilística de su forma de narrar como por el registro verosímil que justifica la autenticidad de las narraciones; por el otro lado, para el público de aquel entonces, esta historia está relacionada con la religión budista (una esfera sobrenatural) y una región desconocida y remota. Todos estos factores atraen la atención del público y logran

---

<sup>111</sup> Cai Tiejing se ha remontado al origen de los aspectos históricos y religiosos de las materias que han atribuido a la creación del *Viaje al Oeste*. Véase en (Cai, 2007, págs. 2-47).

<sup>112</sup> *El Estudio de la concepción de ficción en la tradición narrativa china* [mi traducción, título original en chino 中国叙事文学传统中虚构观念的形成].

<sup>113</sup> Wang Chong es un filósofo chino del materialismo antiguo. La frase que citamos a continuación proviene del *Lunheng*, [论衡], la obra más importante de él. Publicado aproximadamente entre los años 80-83, el *Lunheng* se recoge los ensayos críticos que se tratan de la ciencia natural, la mitología china, la filosofía china, y la literatura. Cabe mencionar, el ateísmo es un tema esencial de esta obra.

<sup>114</sup> Mi traducción, texto original en chino:不奇, 言不用也.

<sup>115</sup> Mi traducción, texto original en chino: 所谓奇者, 即不一样, 非常态, 将人们潜在的意愿、向往、渴望以超人的方式, 高度强化的“真实可信地”展现出来, 刺激人们想象性地认可某种现实中不可能存在的事物。

estimular constantemente el atractivo de la historia de la peregrinación de Xuanzang. El *Viaje al Oeste* se considera como la recreación literaria de más éxito, y al mismo tiempo, un compendio de todas las materias interpretadas sobre este tema.

Obviamente, el *Viaje al Oeste* ya ha dejado de ser solamente la narración de peregrinación y la imagen de Xuanzang se ha transformado. Primero, este viajero solitario se convirtió en el peregrino devoto elegido por la bodhisattva Guanyin. Al contrario de la historia real, en esta novela Xuanzang obtuvo un grado suficiente de apoyo del emperador de la dinastía Tang. Antes de la partida de Chang'an, Taizong<sup>116</sup> [太宗] le confirió con el título Tripitaka [三藏 pinyin chino: Sanzang]<sup>117</sup> y le condecoró con una posición social elevada, el hermano de sangre del rey. De esta manera, el personaje Xuanzang consiguió una nueva identidad, asociando lo religioso con la sociedad feudal-monarquía. Esta transformación también se refleja en el cambio del nombre. En el capítulo XII, el monje Xuanzang pasó la prueba de la bodhisattva Guanyin y recibió la orden del emperador de ir al Paraíso Occidental en busca de las escrituras sagradas. A partir de aquí, en los párrafos siguientes el tratamiento del monje Xuanzang se convirtió en Tripitaka (la identidad budista) y Tang seng (significa el monje de la Gran Tang, la identidad social). Cabe mencionar que la llegada del pensamiento budista ha jugado un papel importante en la conciencia de la ficción del ámbito cultural chino, tal como demuestran las investigaciones de Victor H. Mair, que definen el significado de *bian*<sup>118</sup> como la transformación mágica<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> Taizong[598-649] fue el segundo emperador de la dinastía Tang de China.

<sup>117</sup> La Tripitaka [Sanzang] es un término tradicional de las escrituras budistas. En el *Viaje al Oeste*, el emperador le confirió con este título para referirse a las tres colecciones de escrituras preparadas para el peregrino que la bodhisattva Guanyin mencionó anteriormente en el capítulo XII. En la historia real, el monje Xuanzang consiguió este título después de su regreso de la India a la patria. Realmente, este tratamiento también se refiere a los maestros budistas que dominan con absoluto las escrituras budistas. Por tanto, Xuanzang consiguió este título cuando volvió de la India.

<sup>118</sup> *Bian wen* [变文], según el sistema antiguo del pinyin, es *pien wen* que Mair utilizó en sus libros. "Bian" es un adjetivo y verbo, se suele traducir como transformar; "wen" significa el texto. Es una forma narrativa importante de la literatura vernácula en la historia literaria china.

<sup>119</sup> Las investigaciones de Victor H. Mair se remontan a los orígenes del *bianwen* [变文 Tang Transformation Texts] en el budismo. Mair ha empleado el "shen-pien" del budismo chino para dar la explicación del "pien": Basically, it is a miraculous transformation (that is, appearance or manifestation) performed by a Buddha or Bodhisattva for the edification of sentient beings. Not only is the transformation in and of itself an impressive display of the abilities of the enlightened one who performs it and hence an effective device to encourage those who witness it to be receptive to his teachings, but, for those whose wisdom is sufficiently advanced, it is also a none-too-subtle affirmation of the illusory nature of all existence. (Mair, 1989, pág. 49)

Además, el autor del *Viaje al Oeste* inventa una intriga curiosa:

Sin embargo, como muy bien afirma el proverbio, “no hay cumbre sin monstruo ni cima en la que no habite un demonio”. La que había escogido Tripitaka para descansar no era excepción a esa norma. Se trataba de un espíritu femenino, al que molestó seriamente la repentina partida del Gran Sabio. A lomos de un siniestro viento oscuro se asomó por encima de las nubes y, al ver al monje Tang sentado en el suelo, exclamó, incapaz de refrenar su alegría:

- ¡Qué suerte la mía! Durante años enteros mis parientes no han hecho más que hablar del viaje del monje Tang, una locura que le habría de llevar desde las Tierras del Este al Paraíso Occidental, donde piensa aprender la doctrina del Gran Medio. Lo asombroso, sin embargo, es que ese monje es, en realidad, la reencarnación de la Cigarra de Oro. Su cuerpo se ha purificado, pues, de tal manera durante sus diez últimas transmigraciones, que quien coma un trozo de su carne no sabrá lo que es la corrupción. ¡Es una suerte que haya venido a parar precisamente a mis dominios!

Cuando se disponía a saltar sobre Tripitaka, vio a dos guerreros a su lado y desistió de hacerlo por el momento. Los aguerridos protectores del monje no eran otros que Ba-Chie y el Bonzo Sha. Por muy inútiles y egoístas que pudieran parecer, ambos habían ocupado grandes puestos militares y su autoridad no había sufrido una merma irreparable. ¿Qué otra cosa podía esperarse de quienes en su día habían ostentado los títulos de Mariscal de los Juncales Celestes y Gran Capitán de la Cortina Imperial? El monstruo estaba enterado de su pasado y no se atrevió a acercarse a ellos. (Wu C. , 2009, pág. 616)

卻說常言有云：“山高必有怪，嶺峻卻生精。”果然這山上有一個妖精，孫大聖去時，驚動那怪。他在雲端裡踏著陰風，看見長老坐在地下，就不勝歡喜道：“造化，造化。幾年家人都講東土的唐和尚取大乘，他本是金蟬子化身，十世修行的原體，有人吃他一塊肉，長壽長生。真個今日到了”。那妖精上前就要拿他，只見長老左右手下有兩員大將護持，不敢攏身。他說兩員大將是誰？說是八戒、沙僧。八戒、沙僧雖沒甚麼大本事，然八戒是天蓬元帥，沙僧是捲簾大將，他的威氣尚不曾泄，故不敢攏身。(Wu C. , 2015, pág. 375)

Desde el capítulo XXVII, aparece en boca de un demonio el rumor de que comer un pedazo de la carne de Xuanzang podría permitir la inmortalidad. Por tanto, a lo largo de esta peregrinación al Paraíso Occidental, el monje es tanto el objeto de tentación para los monstruos como el protegido de todos los discípulos. Por una parte, esta trama explica racionalmente por qué surgieron sucesivamente los monstruos que obstaculizaron el paso de Xuanzang y sus discípulos. Por la otra, este monje debería ser el personaje débil en la patrulla del peregrinaje. A diferencia de la historia original en el que Xuanzang tenía que enfrentarse por sí mismo a todas las peripecias desconocidas

en su viaje a la India, en esta recreación literaria él se encuentra bajo la protección de sus discípulos. El mono Wukong es el componente de mucha capacidad, mientras Bajie y Bonzo Sha actúan de ayudantes. El relato siempre avanza así: la patrulla estaba en el camino al Paraíso Occidental; la ruptura surge cuando llega el encuentro con el monstruo que les espera con la intención de comer la carne de Xuanzang. Este demonio se lleva al monje y los discípulos utilizan todos los métodos a su alcance para salvar a su maestro. Superada esta crisis, se ponen nuevamente en camino. Sirviendo como el budista devoto, el mensajero del emperador de la dinastía Tang y el centro de la patrulla de la peregrinación, el monje Xuanzang no construye el héroe que permita resolver la crisis, sino que es el símbolo religioso, la representación de su sociedad y el hilo de toda la novela.

Evidentemente, no es un azar que los dos escritores de diferentes sistemas culturales hayan elegido el rey Arturo y el monje Xuanzang de su respectiva tradición cultural con fin de situarse sus propias creaciones en el umbral de una historia remota. La historia del rey Arturo inventada por los cronistas consigue configurar con éxito este personaje legendario en la tradición literaria europea, aunque queda pendiente comprobar la autenticidad de dichas narraciones. Mientras, el monje Xuanzang es una figura histórica y venerada que ha conferido al círculo literario chino la materia de numerosas posibilidades ficcionales en la esfera de las experiencias extraordinarias, la identidad religiosa y la condición social de importancia.

Teniendo en cuenta la diferencia que existe en las tradiciones literarias, los dos autores tienen sus propios motivos para haber seleccionado las narraciones sobre Arturo y Xuanzang para legitimar sus propias creaciones literarias. Como es lógico, debido a la disimilitud de los aspectos históricos y culturales, la construcción simbólica del rey y del monje es totalmente diferente. Sin embargo, en ambas obras, de un modo parecido, mediante la incorporación de la historia de dichos personajes emblemáticos, los autores logran establecer un mundo tanto verídico como mitológico, de manera que todas las narraciones de los héroes se perciban como una historia que hubiera sucedido realmente.

Entonces, cabe preguntar, ¿cómo se define la relación entre el rey Arturo y sus

caballeros, el monje Xuanzang y sus discípulos? ¿De qué manera aplican los dos autores sus propios motivos en las creaciones literarias?

### 2.2.2 La Tabla Redonda y la patrulla de la peregrinación

Tanto en los *romans* de Chrétien de Troyes como en el *Viaje al Oeste*, se sitúa en el centro la imagen de un personaje emblemático utilizada para el vínculo entre el espacio maravilloso y el mundo real. Con todo lo dicho, hemos hecho hincapié con claridad, sin dejar lugar a dudas, en la función simbólica que el rey Arturo y el monje Xuanzang aportan para la configuración del espacio literario de nuestro corpus de estudio. A partir de dicha imagen ideal que vertebra el contexto del relato, la trama se despliega cuando la ruptura aparece y los héroes se ponen a actuar. De esta manera, los caballeros de la corte de Arturo y los discípulos de Xuanzang se han convertido en los protagonistas destacados en dichas narraciones. ¿Cómo se presentan estos personajes en las narraciones? ¿Cómo se define la relación entre el rey Arturo y los caballeros o el monje Xuanzang y sus discípulos?

En el primer *roman* se trata del “cuento trata de Erec, hijo de Lac” (de Troyes, 2013, pág. 5), después de una introducción del contexto de esta narración, Chrétien presentó al protagonista del relato a los lectores:

Tras ellas iba espoleando un caballero, que se llamaba Erec; pertenecía a la Mesa Redonda, y en la corte tenía gran fama; (de Troyes, 2013, pág. 6)

Aprés les siust a esperon  
Uns chevaliers, Erec a non.  
De la Table Reonde estoit,  
An la corc mout grant los avoier. (de Troyes, 1994, pág. 5)

Como se ve, no tenemos ninguna información sobre la formación de este joven atractivo, sin embargo, es miembro de la Tabla Redonda en la Corte Arturo; esta identidad es prueba suficiente de que él es un hombre con nobles cualidades. También, esta

concepción de la Tabla Redonda es fiel reflejo de la relación ideal entre el rey y sus barones.

Como es sabido, el tema de la Tabla Redonda podría tener un origen en la tradición céltica, tal como sostenía R.S. Loomis en el *Arthurian Tradition and Chrétien De Troyes*<sup>120</sup>, y en última instancia podría remitir a la imagen de Jesucristo y los doce apóstoles sentados a la mesa en la Última Cena. A pesar de todo, preferimos la idea de que “el lazo entre la Tabla Redonda y la leyenda artúrica había sido establecido por Wace” (Köhler, 1990, pág. 26). Esta es claro en la explicación de M. Delbouille:

A trois reprises, Wace évoque la Table Ronde en des vers bien connus :

Pur les nobles baruns qu'il out,  
Dunt chescuns mielldre estre quidout,  
Chescuns se teneit al meillur,  
Ne nuls n'en saveit le peiur,  
Fist Artur la Roünde Table  
Dunt Bretun dient mainte fable.  
Illuec seeient li vassal  
Tuit chevalment e tuit egal;  
A la table egalment seeient  
E egalment servi esteient ;  
Nul d'els ne se poeit vanter  
Qu'il seist plus hait de sun per,  
Tuit esteient assis meain,  
Ne n'i aveit nul de forain. (9747-9760.)  
De cels ki en la curt serveient  
Ki des privez le rei esteient,  
Ki sunt de la Roünde Table,  
Ne vuïl jo mie faire fable. (10283-10286.)  
Dunc peri la bele juvente  
Que Arthur aveit grant nurrie  
E de plusurs terres cuiilie,  
E cil de la Table Roünde  
Dunt tel los ert par tut le monde. (13266-13270.)  
Ce sont là, de l'avis unanime, les témoignages les plus anciens sur la Table Ronde d'Arthur.  
(Delbouille, 1953, pág. 186)

Según M. Delbouille, la Tabla Redonda de Arturo apareció originalmente en el *Roman*

---

<sup>120</sup> Véase en (Loomis, 1949, págs. 61-68).

*de Brut* de Wace. Aquí la Tabla Redonda había sido construida por el rey Arturo para los caballeros sobresalientes de su corte con el fin de que todos ellos pudieran reunirse con igualdad. Conforme a la suposición de M. Delbouille, el tema de la Tabla Redonda podría haber surgido en una historia más antigua, en la que se observaría la asociación de tres ideas “de la « table ronde » de la Cène, des douze pairs de Charlemagne assimilés aux douze apôtres et de la nécessité d’éviter les conflits de préséance à table entre les chevaliers d’un grand roi” (Delbouille, 1953, pág. 192). Inspirada en el texto del *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, la traducción de Wace conservó la Tabla Redonda de manera que el rey Arturo pudiera mantener un ambiente de tranquilidad sin contradicciones entre los grandes barones de su corte. Wace consiguió relacionar la concepción de la Tabla Redonda con la construcción de la imagen de la corte de Arturo, lo que al mismo tiempo había aportado un elemento esencial al círculo bretón<sup>121</sup>.

Siguiendo el trabajo de Wace, la concepción de la Tabla Redonda que Chrétien adoptaba en sus novelas artúricas logró definir la relación entre el rey Arturo y los caballeros de su corte, y al mismo tiempo destacó la idealidad de la imagen de la corte de Arturo, tal como en *el Cuento del Grial* cuando la señora del palacio había preguntado al señor Galván si él era “de los de la Mesa Redonda, de los mejores caballeros del mundo” (de Troyes, 2013, pág. 586). La función de la Tabla Redonda, como ha señalado E. Köhler, “perfila la posibilidad de una relación ideal entre el rey y los grandes vasallos desde la perspectiva de la sociedad feudal y una igualdad de rango paradigmática entre esos vasallos—aun si nunca es plenamente realizable” (Köhler, 1990, pág. 27). Mediante la institución de la Tabla Redonda, por un lado, la ficción literaria ha idealizado la relación entre soberano y vasallos, dotándola al mismo tiempo un sentido moral; por el otro, coloca su marco de referencia en la realidad del estado feudal.

Por lo que respecta al *Viaje al Oeste*, en el capítulo veintidós, cuando el monje Xuanzang incluye el último discípulo Wujing en la patrulla de peregrinación, el autor

---

<sup>121</sup> Referencia al (Delbouille, 1953, págs. 186-192).

concluye la configuración del equipo con un poema<sup>122</sup>:

The Five Phases<sup>123</sup> well matched as Heaven's truth,  
His former master he can recognize.  
Refine the self as base for wondrous use;  
Good and bad discerned will reveal the cause.  
Metal returns to nature-- the same kind are both.  
Wood begs for favor: they'll all be redeemed.  
Two-Earths completes merit to reach the void:  
Water and fire blended, dustless and clean. (Wu C. , 2012, pág. 432)

五行匹配合天真，认得从前旧主人。  
炼己立基为妙用，辨明邪正见原因。  
金来归性还同类，木去求情共复沦。  
二土全功成寂寞，调和水火没纤尘。 (Wu C. , 2015, págs. 316-317)

Este verso tiene por objetivo aclarar que cuando todos los miembros se juntaron, las cinco fases (o elementos) se reunieron en la patrulla de peregrinación. Entonces, cabe preguntar, ¿cuáles son los cinco elementos [五行]? ¿Cómo el autor interpretó la relación entre el monje Xuanzang y sus discípulos empleando esta concepción taoísta?

Por lo que se refiere a los cinco elementos, se indica generalmente madera [木], fuego [火], tierra [土], metal [金], agua [水]. Según la explicación en el *Cihai*<sup>124</sup> [辞海], la filosofía china tradicional considera que la substancia del universo está formada por estos cinco elementos. Por un lado, esta teoría explica el origen de todas las cosas mediante la clasificación de los fenómenos naturales; por el otro, revela la diversidad y uniformidad del universo a través del análisis dialéctico de la interrelación entre estos cinco elementos<sup>125</sup>. Realmente, en el *Viaje al Oeste*, la alusión que el autor quiere hacer a la relación entre la teoría de los cinco elementos y los protagonistas del relato ha tenido como consecuencia que, a lo largo del tiempo, la cuestión de dicha correspondencia ha sido el objeto de intensas especulaciones. En esta perspectiva, en otros pasajes de la obra podríamos descubrir muchos testimonios evidentes, tal como

---

<sup>122</sup> Utilizamos aquí también la traducción en inglés, porque es más parecida a la versión original en chino.

<sup>123</sup> El Wuxing[五行] es un término taoísta. Se traduce generalmente como "cinco fases" o "cinco elementos".

<sup>124</sup> El *Cihai* es el diccionario a gran escala y enciclopedia conforme a la estándar del chino mandarín.

<sup>125</sup> Referencia al [http://www.dacihai.com.cn/search\\_index.html?\\_st=1&keyWord=%E4%BA%94%E8%A1%8C](http://www.dacihai.com.cn/search_index.html?_st=1&keyWord=%E4%BA%94%E8%A1%8C)

el título del capítulo ochenta y nueve *El León Amarillo Trata De Celebrar La Fiesta Del Rapto. El Oro, La Madera Y La Tierra Sumen En La Confusión La Montaña De La Cabeza Del Leopardo*. [黄狮精虚设钉钯宴, 金土木计闹豹头山], dando a entender que el oro, la madera y la tierra se corresponden respectivamente a los tres discípulos Wukong, Wuneng, Wujing. Por tanto, ¿sería lógico asociar el monje Xuanzang y el caballo blanco al fuego y al agua? Parecería una interpretación endeble.

A pesar de todas las ideas hipotéticas que intentaban explicar cómo cada elemento le correspondía a un personaje, citamos aquí las consideraciones de Liu Yiming [1734-1821]<sup>126</sup> en el *Xiyou Yuanzhi*<sup>127</sup>:

En el *Viaje al Oeste*, Sanzang significa el cuerpo del Taiji<sup>128</sup>, y sus tres discípulos consisten en trasladar el sentido del Qi [气]<sup>129</sup> de los cinco elementos. Sanzang les ha tomado como sus discípulos, y esto quiere decir que el Taiji domina los cinco elementos; mientras, los tres discípulos cooperan con Sanzang, indicando que cuando los cinco elementos se reúnen, el Taiji toma cuerpo. Si sabemos esta idea del taoísmo, podríamos comprender bien el *Viaje al Oeste*. [mi traducción]

《西游》三藏喻太极之体，三徒喻五行之气。三藏收三徒，太极而统五行也；三徒归三藏，五行而成太极也。知此者，方可读《西游》。(Liu, 2020, pág. 31)

La explicación de Liu no pretendió indagar las correspondencias directas entre los cinco elementos y los protagonistas del relato, sino que él empleó los pensamientos del taoísmo ilustrando perfectamente la relación entre Xuanzang y sus tres discípulos. De acuerdo con esta suposición, el monje se representa la existencia substancial del propio peregrino y los tres discípulos le han dotado de la vitalidad. El caballo blanco no está incluido, solamente se lo considera como el vehículo.

Como se observa, en el espacio establecido por las creaciones literarias, tanto el rey Arturo como el monje Xuanzang ocupan el mismo lugar central y dominante, desde donde los caballeros y los discípulos se despliegan en sus aventuras. Sin embargo, se

---

<sup>126</sup> Liu Yiming [刘一明] es un taoísta representante.

<sup>127</sup> El *Xiyou Yuanzhi* [西游原旨] es una obra crítica. El autor empleó una serie de doctrinas taoístas a fin de interpretar el *Viaje al Oeste*.

<sup>128</sup> El Taiji [太极] se considera como el principio generador de todas las cosas remitiéndose a la filosofía taoísta.

<sup>129</sup> El Qi se refiere a la fuerza vital, o decir, el flujo de energía vital.

han puesto de manifiesto divergencias en el tratamiento de narrar las historias de las salidas de héroes.

En el caso de la Tabla Redonda, esta concepción institucional evoluciona con la necesidad de la asociación al estado de la sociedad feudal; al mismo tiempo el significado de la Tabla Redonda se transforma en virtud de los motivos que los autores querían aplicar a las obras. En las novelas artúricas, la institución de la Tabla Redonda define en primer lugar la relación entre el rey y sus caballeros como “*primus inter pares*”, “un soberano cuyo poder está estrechamente circunscrito por el derecho feudal y sometido a las mismas categorías morales políticas que sus vasallos” (Köhler, 1990, pág. 27). La corte de Arturo, “esta comunidad de grandes constituye a la vez el centro del ideal que necesitaba para reorientar de forma caballeresca y cortés, estética y ética, las fuerzas anárquicas y particulares” (Köhler, 1990, pág. 27). En este sentido, no es difícil de entender que los caballeros se ven obligados a salir de la corte para llevar a cabo su transformación en el espacio salvaje. El foco de interés se ha ampliado. A través de las aventuras simbólicas destinadas a los héroes determinados, el autor instaló las aspiraciones sublimes de este mundo cortesano.

En cuanto a la patrulla de peregrinación, como es sabido, la creación del *Viaje al Oeste* se reconoce como el resultado de mayor éxito que logró combinar perfectamente el relato de la peregrinación de Xuanzang con los cuentos populares. Al principio, el registro de las experiencias de Xuanzang solamente fue un cuaderno de viaje. Con el tiempo, la literatura popular enriqueció continuamente el contenido de esta narración, y finalmente lo que nos presenta en el *Viaje al Oeste* es mucho más que una historia de peregrinación. La abundancia de materiales folklóricos y la convergencia de la ideología confucianista, budista y taoísta posibilitan la extensión de esta narración. Al respecto, cabe mencionar la suposición de Li Tianfei a propósito de la metáfora de la patrulla que el autor formuló en el *Viaje al Oeste*. Según Li, en la realidad histórica, el monje Xuanzang era el único peregrino a la India. Después, apareció en las materias posteriores la figura del mono inteligente, quien jugaba el papel de describir claramente la mentalidad de Xuanzang. A continuación, con el objetivo de narrar vívidamente esta

historia, el cerdo y el monje Sha se incorporaron al relato. A través de dichos personajes, el autor podría extenderse en la consideración acerca de la transformación espiritual de un individuo<sup>130</sup>. Hay que reconocer que la patrulla de peregrinación originalmente es una metáfora de un individuo. En la obra, la aventura es la manera más eficaz para que Tathagata ponga a prueba la sinceridad de los peregrinos; desde la perspectiva alegórica, a un nivel espiritual y moral, se considera también un viaje de aventuras simbólico para todos los individuos.

De igual manera situadas en el mundo maravilloso, las novelas artúricas y el *Viaje al Oeste* han presentado dos tipos de narraciones acerca de los héroes. En los *romans* de Chrétien de Troyes, empleando las leyendas artúricas procedentes de la Materia de Bretaña, el autor consiguió plasmar tanto la imagen de una vida cortesana como las aspiraciones ideales, tal como advierte Auerbach en *Mimesis*:

La atmósfera de encantamiento es el soplo vital propiamente dicho del *roman courtois*, que pretende dar la expresión no sólo a las formas de vida exteriores de la sociedad feudal de fines del siglo XII, sino también, y sobre todo, a sus concepciones ideales. (Auerbach, 1996, págs. 129-130)

Por lo que se refiere al *Viaje al Oeste*, aprovechando la metáfora que alude los pensamientos del taoísmo, el escritor logró desarrollar la narración de peregrinación a la India desde una perspectiva espiritual, cosa que ha señalado Ji Yu [1272-1348] en el prefacio<sup>131</sup>:

What is said refers to Hsuan-tsang<sup>132</sup>, but what is meant is actually not about Hsuan-tsang. What is recorded refers to the fetching of scriptures, but what is intended is not about the fetching of scriptures. It just deliberately borrows this to allegorize the great Tao.

所言者在玄奘而意实不在玄奘。所记者在取经，而意实不在取经，特假此以喻大道耳。  
(Plaks A. , 2015, pág. 225)

---

<sup>130</sup> Referencia: (Li, 2016, págs. 522-526).

<sup>131</sup> El párrafo citado del comentario de Ji Yu está tomada de su obra el *The Four Masterworks of the Ming Novel: Ssu ta ch'i-shu* de A.H.Plaks. Plaks empleó las palabras de Ji Yu para demostrar la función esencial de la alegoría del *Viaje al Oeste*.

<sup>132</sup> Hsuan-tsang equivale a Xuanzang, el primer utiliza el antiguo sistema de transcripción del chino.

En todo caso, aunque el rey Arturo y el monje Xuanzang son dos personajes que contrastan entre sí, nos hemos dado cuenta de que la base de su similitud es la función del significado tanto histórico como mítico a las creaciones literarias. Por un lado, la imagen del rey Arturo está representada como un monarca histórico en las obras de los cronistas Geoffrey de Monmouth y Wace; mientras, el libro en que Xuanzang registró sus propias experiencias de viajes se reconoce en principio como un documento histórico. Dentro de sus ámbitos culturales respectivos, dichos textos cronológicos habían contribuido a la construcción de la imagen de Arturo y Xuanzang en un plano de la veracidad histórica. De esta manera, la perspectiva histórica legitima las creaciones literarias de ambos escritores. Por el otro lado, si tomamos en consideración las características legendarias y religiosas del rey Arturo y del monje Xuanzang, caben pocas dudas de que las abundantes fuentes existentes habían inspirado la elaboración literaria de los dos autores. Nótese que los dos personajes mencionados no se consideran ficticios (aunque de origen las historias acerca de Arturo provienen de los folclores célticos, y la autenticidad del libro de Geoffrey Monmouth era discutible incluso en su propia época.) Sin embargo, en las novelas artúricas de Chrétien y el *Viaje al Oeste*, el tratamiento de estas dos celebridades históricas no tiene como objeto la representación de sus experiencias extraordinarias, sino la explotación del significado histórico y mitológico que ellos poseen dentro de sus respectivas tradiciones.

### 2.3 La apertura al espacio de la ficción

Como es sabido, las narraciones en torno al rey Arturo y al monje Xuanzang no proceden de la propia imaginación de Chrétien de Troyes o de Wu Cheng'en, sino de historias ampliamente difundidas en sus ámbitos culturales respectivos. Por la parte de este escritor de la Champaña, excepto el *Caballero de León*, en el prólogo de los otros cuatro *romans*, Chrétien declaró claramente las materias que se habían tomado como referencia, tal como ha advertido V. Cirlot, su originalidad radicó en “la novedosa

organización de una historia conocida” (Cirlot, 1995, pág. 53). Mientras, a lo largo del tiempo, la historia conocida de la peregrinación del monje Xuanzang siempre había sido un tema importante en el ámbito literario chino. Recurriendo a la tradición literaria china, el erudito Zheng Zhenduo ha destacado el lugar relevante que posee el *Viaje al Oeste* hablando de su extraordinaria forma de narrar, de interpretar y de adaptar los materiales históricos reales<sup>133</sup>. ¿Por qué se distinguen las creaciones literarias de estos dos escritores entre las obras antecedentes?

### 2.3.1 La transformación de las fuentes existentes en las creaciones literarias

De un modo similar, las narraciones de ambas obras guardan parecido con la estructura habitual de los relatos de mitos y leyendas: los protagonistas del relato salen de un determinado colectivo o sociedad que le integra hacia las aventuras extraordinarias con el objetivo tanto de realizar sus propias transformaciones como de nutrir la comunidad original. Sin embargo, existen variaciones evidentes entre las materias mitológicas y las obras que hemos elegido como objeto de estudio.

En general, el mito se considera como un cuento que comprende las convicciones de sus partidarios. El estudio de los mitos ha sido llevado a cabo desde múltiples perspectivas. Las exploraciones se concentran comúnmente en tres cuestiones principales sobre el mito: el origen, la función y el tema. Más específicamente, girando en torno al mito, una pregunta siempre presente es la cuestión acerca de por qué y cómo el mito podría surgir y persistir. También, ¿qué es la referencia en los mitos? ¿Sea literariamente refiriéndose a algo determinado o sea un significado simbólico que pueda

---

<sup>133</sup> En el *Wenxue Dagang* [文学大纲], comentó Zheng: La creación del *xiaoshuo* que se trata de una historia verdadera no resulta fácil. Las narraciones remitiéndose a la veracidad histórica, tal como el *Dongzhou lieguo* [东周列国] y el *Liangjin yanyi* [两晋演义], aburren a sus lectores. Sin embargo, el *Yangjiajiang* [杨家将] o el *Xuejiajiang* [薛家将], los relatos que exageran la realidad parecen ser las burlerías. Además, en aquel entonces la mayoría de los escritores no sabía hacer buen uso de estas fuentes existentes. Por tanto, en este periodo, aunque se habían producido muchas obras interpretando las materias históricas, no surgieron muchas obras literarias extraordinarias. Entre ellas, el *Viaje al Oeste* [西游记] y el *Jin Ping Mei* [金瓶梅] se consideran como dos obras de alto valor literario. (Zheng, 1998, pág. 253) [mi traducción]

aludir cualquiera cosa?<sup>134</sup> Normalmente, se considera que los mitos están relacionados con los fenómenos psicológicos y sociales. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche aprovecha el significado simbolizado de Apolo y Dionisos para develar las dos fuerzas fundamentales de la naturaleza que impulsan a los seres humanos. Según la afirmación de Stierle, “les mythes sont les fictions officielles par excellence” (Stierle, 1979, pág. 318). Tal como en *The structural study of myth*, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss mantuvo que en todas las sociedades el propósito del mito “is to provide a logical model capable of overcoming a contradiction” (Lévi-Strauss, 1955, pág. 443). De todos modos, las narraciones mitológicas intervienen culturalmente en la realidad desde una perspectiva elevada, para utilizar las explicaciones de T. Pavel:

El paso de la realidad a la leyenda o mito, descrito en la anécdota anterior podría llamarse *mitificación*. Es un caso particular de una operación más general, a la que me refiero como *marco convencional*. Este término está pensado para abarcar un conjunto de mecanismos, tanto estilísticos como semánticos, que proyectan a los individuos y a los acontecimientos en cierto tipo de perspectiva, los colocan a una distancia cómoda, los elevan a un plano superior, de tal manera que puedan ser contemplados y entendidos con facilidad. En resumen, dada la estructuración en dos niveles de nuestra organización cultural, el marco convencional consiste en trasladar a individuos y acontecimientos del nivel real al nivel culturalmente mediado. (Pavel, 1997, pág. 175)

¿Por qué empezó a soplar el viento y llover cuando Yvain derramó el agua sobre la grada? ¿De qué manera las preguntas correctas de Perceval hubieran tenido la eficacia de curar el rey enfermo? ¿Cómo pudo nacer un mono de la piedra inmortal? ¿Quién había difundido el rumor de que comer un pedazo de la carne del peregrino Tansang permitía ser inmortal? Los protagonistas del relato actuaron positivamente remitiéndose a las aspiraciones sublimes en el mundo mitológico sin haber dudado de tales cuestiones. Curiosamente, en el proceso de la lectura de dichas narraciones, a los lectores tampoco les importan las explicaciones detalladas de estos fenómenos sobrenaturales e irrazonables ni el significado que se esconde detrás de las maravillas. Nótese que en las obras literarias el foco principal de atención ha cambiado. Más específicamente, en cuanto a las novelas artúricas de Chrétien de Troyes y al *Viaje al*

---

<sup>134</sup> Nos referimos a la presentación de las investigaciones de mitos en (Segal, 2004, págs. 1-6).

*Oeste*, aunque existen muchos elementos mitológicos, simbólicos y religiosos en ambas obras, en cierto modo, tales episodios maravillosos se han transformado en los paisajes llamativos que interesan al público y atraen la atención de lectura, o sirven para el desarrollo de la trama, perdiendo la función de interpretar la realidad objetiva desde la posición superior. En otras palabras, ya no nos encontramos sin más en un terreno mítico, sino en el de la ficción, cuyo sentido reside fundamentalmente en la autonomía de la obra.

Por lo que se refiere a nuestro corpus de estudio, los mitos y las leyendas juegan un papel imprescindible, al ofrecer las materias abundantes para las creaciones literarias; a partir de estas premisas, los dos autores han conseguido dotar a las fuentes existentes de sus propios sentidos. Pongamos por caso el discurso sobre la relación entre *matiere* y *san* mencionada en el Prólogo de *El Caballero de la Carreta*,

Del Chevalier de la Charrete  
Comance Crestiens son livre ;  
Matiere et san li cone et livre  
La contesse, et il s'antremet  
De panser, que gueres n'i met  
Fors sa painne et s'antancion. (de Troyes, 1994, págs. 507-508)

Empieza Chrétien su libro sobre El Caballero de la Carreta. Temática y sentido se los brinda y ofrece la condesa; y él cuida de exponerlos, que no pone otra cosa más que su trabajo y su atención. (de Troyes, 2013, pág. 337)

Al comienzo de su libro, el autor ha manifestado su función *painne* y *antancion* en tratar el *matiere* y *san* ofrecido por la condesa. *Matiere* alude a las fuentes a que el escritor se ha referido, las que podrían provenir originalmente de las leyendas célticas, de la tradición latina medieval y de los mitos antiguos en circulación. A saber, por ejemplo, la figura de Lancelot se puede relacionar a Llwch Lleminawg, el personaje que apareció originalmente en el *Mabinogion* y en el poema *Preiddeu Annwfn*. Sin embargo, las leyendas de este héroe se limitaban solamente a los relatos sobre unas hazañas con Gauvain<sup>135</sup>. Se cree que, en *El Caballero de la Carreta*, el Lancelot de una

---

<sup>135</sup> Referencia: (Matthews, 2011, pág. 64).

historia olvidada del pasado fue dotado de una identidad nueva. En otra ocasión, en el *Cligés*, Chrétien atribuye sus obras a “les comandanz d’Ovide” y menciona particularmente que ha encontrado un libro antiguo con el objetivo de legitimar su creación con la tradición literaria y con la perspectiva histórica:

Ceste estoire trovons escrite,  
Que conter vos vuel et retraire,  
En un des livres de l’aumaire  
Mon seignor saint Pere a Biauvez;  
De la fu li contes estrez  
Don cest romanz fist Crestiens.  
Li livres est molt anciens  
Qui tesmoigne l’estoire a voire  
Por ce fet ele mialz a croire. (de Troyes, 1994, pág. 173)

Esta historia que os quiero relatar y contar la encontramos escrita en uno de los libros de la librería de mi señor San Pedro de Beauvais. De ahí fueron tomados los cuentos que atestiguan la veracidad de la historia: por este hecho debe ser mejor creída. (de Troyes, 2013, pág. 117)

A pesar del matiz maravilloso que Chrétien imprimió a las novelas artúricas, este autor ha tratado de afirmar la autenticidad histórica de sus narraciones. Curiosamente, lo contrario ocurre con el tratamiento en el *Viaje al Oeste*. El autor empieza su obra con un poema:

En el principio sólo existía el Caos. El Cielo y la Tierra formaban una masa confusa, en la que el todo y la nada se entremezclaban como la suciedad en el agua. Por doquier reinaba una espesa niebla que jamás logró ver ojo humano y a la que Pan – Ku<sup>136</sup> consiguió dispersar con su portentosa fuerza. Lo puro quedó entonces separado de lo impuro y apareció la suprema bondad, que esparce sus bendiciones sobre toda criatura. Su mundo es el de la luz. Quien a él se acerca descubre el camino que conduce al reino del bien. Mas el que quiera penetrar en el secreto del principio de cuanto existe debe leer *La crónica de los orígenes*<sup>137</sup>. (Wu C. , 2009, pág. 53)

---

<sup>136</sup> Nota del traductor: Según la mitología china, Pan-Ku fue el primer ser humano. Surgido de la conjunción del yin y el yang, le cupo el honor de ser testigo de la formación del universo.

<sup>137</sup> *La crónica de los orígenes* [西游释厄传: Xiyou shi'e zhuan] se refiere al *Viaje al Oeste* [西游记: Xiyouji]. Es uno de los nombres del *Viaje al Oeste*. Nota del traductor: En otras ediciones, en vez de esta obra, se cita la *Crónica de la Liberación durante el Peregrinaje al Oeste*. Se trata probablemente de una versión reducida de las andanzas de Tripitaka compilada por Chou Ding-Chen y publicada en Fujian durante el reinado de Wan-Li.

混沌未分天地乱，茫茫渺渺无人见。  
自从盘古破鸿蒙，开辟从兹清浊辨。  
覆载群生仰至仁，发明万物皆成善。  
欲知造化会元功，须看西游释厄传。 (Wu C., 西游记[Viaje al Oeste], 2015, pág. 1)

Este poema ha determinado generalmente el tono de esta interpretación literaria de Wu Cheng'en. La referencia del mito chino de la creación determina el plano de la construcción mitológica para este libro, en lugar de la aspiración de la veracidad histórica que se considera como el elemento más esencial para las obras narrativas en la época de Wu Cheng'en. Sin embargo, el objetivo de este escritor no consiste en narrar un mito, sino en incorporar elementos maravillosos en su creación literaria. De esta manera, las leyendas del rey de los monos participan de la historia conocida de la peregrinación de Xuanzang. Recurriendo a la evolución en la historia de peregrinación, la imagen de Sun Wukong apareció por vez primera en el *Datang Sanzang qujing shihua* [大唐三藏取经诗话]:

A media tarde de un día, el monje y sus cinco compañeros se encontraron a un letrado vestido de blanco que provenía del este. Este letrado les saludó: “Encantado, encantado..... No otro, soy el valiente rey de los ochenta y cuatro mil macacos de la Cueva Ziyun en la Montaña de las Flores y la Fruta.” [mi traducción]

僧行六人，偶于一日午时，见一白衣秀才正从东而来，便揖和尚：‘万福，万福……我不是别人，我是花果山紫云八万四千铜头铁额猕猴王。 (Zhu & Liu, 2002, pág. 46)

El *Datang Sanzang qujing shihua* es un *huaben*<sup>138</sup> de relatar las historias budistas populares, el que fue oralmente transmitido entre los públicos de la dinastía Song [960-1279]. Este denominado Hou Xingzhe<sup>139</sup> [猴行者] es el embrión de la imagen del rey de los monos Su Wukong. No existían muchas descripciones detalladas sobre el rey de los monos en esta obra. Aunque este personaje Hou Xingzhe es un mono, él no tiene características incivilizadas como Sun Wukong en el *Viaje al Oeste*, sino que se perfila

---

<sup>138</sup> El *huaben* [话本] se refiere a los relatos cortos narrados en el chino vernáculo [baihu 白话: la forma de chino escrito basado en la expresión oral, en oposición al chino clásico.] Tal texto se asigna a la actividad de narrar las historias en el público. Cabe mencionar, las historias provenientes de los clásicos budistas se consideraban como un tema esencial para las obras del *huaben*.

<sup>139</sup> Hou [猴] significa el mono; Xingzhe [行者] es un término budista, el que se refiere generalmente a la gente que estudie el budismo.

como un letrado. Por un lado, Hou Xingzhe es el sabio que conoce el pasado. Según él, Xuanzang había muerto dos veces en su camino de peregrinaje e iba a enfrentar de nuevo los mismos peligros. Considerando el contexto cultural de las creaciones de dichas obras, esta trama también intenta explicar la idea Samsara, la tradición filosófica del budismo sobre el ciclo de nacimiento, vida, muerte y encarnación, de tal manera que los pensamientos abstractos del budismo puedan ser entendidos con facilidad. Por el otro, él posee grandes poderes para ayudar al peregrino a superar las dificultades. Como se observa, en esta versión de la dinastía Song, el papel que juega Hou Xingzhe tiene la función tanto de guiar a Xuanzang en su camino de peregrinación como de interpretar las ideas religiosas. La transformación de la figura del rey de los monos se inclina a destacar sus atributos naturales. Consecuentemente, en el *Viaje al Oeste*, la imagen del rey de los monos se ha convertido en un mono verdadero de apariencia y en la figura con características salvajes que tiene la valentía de desafiar a las autoridades y los valores morales convencionales.

No deja de ser curioso que, aunque podríamos descubrir la diferencia notable de las ideologías literarias que se manifiestan en las dos obras que estamos analizando, es posible encontrar similitudes llamativas entre ellas, al comparar el tratamiento de la construcción del mundo maravilloso y de las reconstrucciones de las imágenes de los héroes.

En primer aspecto, el mundo maravilloso está situado en la zona de confluencia entre lo histórico y lo mitológico. Empero, considerándose las divergencias que existen en la tradición literaria de sus respectivos ámbitos culturales, los dos autores han organizado sus obras de maneras diferentes. En el caso de Chrétien de Troyes, teniendo en cuenta que las materias mitológicas requieren una verificación externa, este escritor de la Champaña declaró haber tomado la referencia de los libros antiguos para legitimar sus propias creaciones literarias. Respecto a la parte china, en el ámbito literario que estimaba la transmisión de la realidad, recogiendo las leyendas populares del rey de los monos, Wu Cheng'en cedió a la perspectiva mitológica a fin de interpretar de nuevo la conocida historia de peregrinación. Del mismo modo, los dos autores han conseguido

dar las imágenes emblemáticas a los personajes legendarios, basando sus reconstrucciones en las materias antecedentes, tal como hemos mencionado, Lancelot, el amante de la reina; o Sun Wukong, el mono incivilizado que posee fuerzas superiores.

Esto nos conduce a la cuestión sobre el por qué los dos autores redefinieron el contexto de su obra y las imágenes de los personajes del relato. ¿En qué consisten la novedad de sus propuestas como escritores? ¿De qué manera consiguieron situar las narraciones en un mundo tanto mitológico como verídico?

La historia del *Caballero del León* empieza con una narración de aventura. Un día, en la corte del rey Arturo, un caballero de la Tabla Redonda, Calogrenante, relató sus propias experiencias de la aventura de la fuente encantada. Hace más de siete años, después de pasar un camino lleno de arbustos y de espinas, él llegó a Brocelandia. Allí el valvasor de la fortaleza le obsequió con la exquisita hospitalidad, como si hubiera conocido de antemano su llegada. Despidiendo al huésped y su hija, Calogrenante se puso en marcha. Luego, encontró a un hombre feo, cuyo trabajo era guardar las bestias del bosque. Este señor de las bestias le contó la maravilla de la fuente cercana y le enseñó el camino. Como es lógico, el caballero corrió sin tardanza hacia la aventura. Atestiguó todos los asuntos prodigiosos, superó la prueba de la tormenta, pero en última instancia fracasó en esta aventura de la fuente. Porque cuando amainó el viento y la lluvia, seguidamente apareció un caballero reprochándole por los daños que hizo la tempestad en sus propiedades y le venció. Finalmente, Calogrenante volvió a la casa de su huésped a fin de cumplir la promesa. El valvasor y su hija le recibieron de nuevo y le comentaron que él era el primer caballero que había escapado de esta aventura.

Las experiencias de Calogrenante suscitaron especial interés para los caballeros de la corte. Enterado de todo esto, el rey Arturo decidió ir el mismo con todos los caballeros que quisieran acompañarlo. Entre ellos, el protagonista del relato, Yvain, tenía ganas de ir solo. Sin reunirse con nadie, adelantó su salida a la aventura de la fuente mágica. Experimentó otra vez lo que Calogrenante narró, pero venció y mató al caballero de la fuente. Además, consiguió el amor de Laudine, la viuda de éste. Por fin, los dos se casaron. De esta manera, Yvain se convirtió en el nuevo señor del castillo,

sustituyendo al fallecido. Así, termina la primera parte del *Caballero del León*.

La narración que Calogrenante había contado detalladamente entre sus compañeros ha descrito justamente la forma de vida de los caballeros cortesianos según el ideal definido por la novela artúrica. Como es costumbre, de forma voluntaria un caballero sale solamente de la comunidad al mundo de aventuras:

Il m'avint plus a de set anz  
Que je, seus come paï sanz,  
Aloie querant aventures,  
Armez de totes armezures  
Si come chevaliers doit estre;  
Et tornai mon chemin a destre  
Parmi une forest espesse.  
Mout i ot voie felenesse,  
De ronces et d'espines plainne ;  
A quelqu'enui, a quelque painne,  
Ting cele voie et ce santier.  
A bien pres tot le jor antier  
M'en al ai chevalchant issi,  
Tant que de la foreSt issi,  
Et ce fu an Broceliande. (de Troyes, 1994, pág. 343)

Me ocurrió hace más de siete años cuando yo, solo como va el campesino, iba buscando aventuras, armado con todo el arnés como corresponde a un caballero, y encontré un camino a la derecha a través de un espeso bosque. El camino era muy malo, lleno de arbustos y de espinas, y con dificultad y trabajo puede seguir el sendero. Así fui cabalgando durante todo un día hasta que salí del bosque; y esto pasaba en Brocelandia. (de Troyes, 2013, pág. 228)

En apariencia, el caballero está completamente armado. El mundo donde los caballeros se embarcan en aventuras está construido por motivos simbólicos y sentidos morales, puesto que “un camino derecho”, conforme a la explicación de Auerbach, este “extraño determinación de lugar” implica el camino escabroso y correcto que le conduce al lugar donde la aventura va a suceder. El destino designado es la Brocelandia, “en Armórica, en el continente, es uno de los más famosos países de hadas de la leyenda bretona, con fuente encantada y bosque legendario” (Auerbach, 1996, pág. 125).

Antes de meterse en la aventura, primero el caballero llegó al albergue ofrecido

por una fortaleza, donde el valvasor le había estado esperando con mucha amabilidad.

Ne l'oi mie bien salüé,  
Quant il me vint a l'estrié prendre,  
Si me comanda a descendre.  
Je descendi, qu'il n'i ot el,  
Car mestier avoie d'ostel;  
Et il me dist tot maintenant  
Plus de set foiz en un tenant,  
Que beneoite fust la voie  
Par ou leanz entrez estoie. (de Troyes, 1994, pág. 344)

No había acabado aún de saludarle cuando se acercó a tomarme el estribo y me invitó a descender. Bajé, pues no había otra cosa que hacer, ya que tenía necesidad de albergarme. El me dijo enseguida y más de cien veces que bendito era el camino que me había conducido hasta allí. (de Troyes, 2013, pág. 228)

Aquí, la fortaleza tiene la función de ofrecer un alojamiento cómodo que satisfaga la necesidad esencial de nuestro caballero en ese momento.

Después de un buen descanso, el caballero continuó la marcha y encontró al pastor de las bestias salvajes. El diálogo entre Calogrenante y este pastor gigante nos define específicamente la relación entre los caballeros y las aventuras.

Et tu me redevroies dire  
Quiex hom tu iés, et que tu quiers.  
- Je sui, ce voiz, uns chevaliers  
Qui quier ce que trover ne puis ;  
Assez ai quis, et rien ne truis.  
- Et que voldroies tu trover  
- Avanture, por esprover  
Ma proesce et mon hardemant.  
Or te pri et quier et demant,  
Se tu sez, que tu me consoille  
Ou d'aventure ou de mervoille  
- A ce, fet il, faudras tu bien :  
D'aventure ne sai je rien,  
N'onques mes n'en oï parler.  
Mes se tu voloies aler  
Ci pres jusqu' a une fontainne,  
N'en revandroies pas sanz painne,

Se tu li randoies son droit. (de Troyes, 1994, págs. 347-348)

Y ahora tú me deberías decir quién eres y qué buscas.

- Yo soy, ya lo ves, un caballero, que busca lo que no puede encontrar, mucho he buscado y nada he encontrado.

- ¿Y qué querrías encontrar?

- Aventuras, para poner a prueba mi valentía y mi arrojo. Ahora te ruego y suplico que me informes, si sabes, acerca de alguna aventura o de alguna maravilla.

- No conseguirás nada de esto – me dijo-, pues no sé nada acerca de aventuras ni nunca oí hablar de ellas. Pero si tú quieres ir cerca de aquí hasta una fuente no volverás sino con gran dificultad, a menos que no le pagues su tributo. (de Troyes, 2013, págs. 230-231)

El caballero se vio obligado a buscar las aventuras por sí mismo, aunque el esfuerzo podría ser a menudo en vano. Las aventuras se consideran como la manera más eficaz para probar si ellos poseen las mejores cualidades requeridas. Además, las aventuras están reservadas solamente para el círculo de los caballeros. Si bien sabía detalladamente la maravilla de la fuente mágica cercana, el pastor nunca había intentado ponerse a sí mismo a prueba, puesto que él no servía como caballero ni tampoco sabía nada acerca de qué era la aventura. En este sentido, no podía comprender el sentido de la búsqueda de nuestro caballero. ¿Qué es la aventura? La aventura se debe ser maravilloso, sin embargo, en el fondo, también peligroso. Con el objetivo de describir y explicar al pastor qué estaba buscando, el sinónimo que Calogrenante empleó de “aventura” es la “maravilla”. La respuesta del pastor le relató una serie de los acontecimientos prodigiosos y al mismo tiempo advirtió también lo peligroso de la maravilla de esta fuente encantada.

La historia del *Caballero del León* parte de la corte del rey Arturo, que se considera como el centro cortesano de este mundo maravilloso. Allí, el relato narrado por Calogrenante a los caballeros de la Tabla Redonda plasma con detalles la imagen de un caballero en búsqueda de aventuras. El escritor ha elaborado un conjunto de elementos míticos que derivan de los mitos y folclores de la Materia de Bretaña a fin de construir este espacio de aventuras. Calogrenante era un caballero verdadero, por tanto, llegó al bosque encantado, tuvo la oportunidad de experimentar toda la maravilla y sobrevivió de la tempestad. Sin embargo, su fracaso en derrotar al caballero que guardaba el

territorio de la fuente implica que la aventura de la fuente mágica está designada únicamente para el caballero determinado. Por tanto, a continuación, salió el protagonista del relato Yvain a su aventura exclusiva. Al realizarse la aventura, por un lado, Yvain había puesto a prueba su capacidad como caballero. Por el otro, consiguió también la fama, el amor, el matrimonio con la señora cortés, y la promoción de la posición social. Como se observa, la veracidad de las circunstancias reales se oculta en el mundo caballeresco construido por Chrétien de Troyes. A cambio, la vida cortesana y la aventura maravillosa se han convertido en dos elementos esenciales que definen la forma de vivir de los caballeros de la Tabla Redonda.

Con respecto a la obra china, la historia del *Viaje al Oeste* se inició con un episodio maravilloso: un mono nació de una piedra mágica. Después de una discusión larga sobre la reflexión de la teoría cosmológica Yuan Hui Yun Shi<sup>140</sup> [元会运世] que propuso Shao Yong<sup>141</sup> [邵雍 1012–1077], el escritor empezó a relatar el nacimiento del mono<sup>142</sup>:

There was on top of that very mountain an immortal stone, which measured thirty-six feet and five inches in height and twenty-four feet in circumference. The height of thirty-six feet and five inches corresponded to the three hundred and sixty-five cyclical degrees, while the circumference of twenty-four feet corresponded to the twenty-four solar terms of the calendar. On the stone were also nine perforations and eight holes, which corresponded to the Palaces of the Nine Constellations and the Eight Trigrams. Though it lacked the shade of trees on all sides, it was set off by epidendrum on the left and right. Since the creation of the world, it had been nourished for a long period by the seeds of Heaven and Earth and by the essences of the sun and the moon, until, quickened by divine inspiration, it became pregnant with a divine embryo. One day, it split open, giving birth to a stone egg about the size of a playing ball. Exposed to the wind, it was transformed into a stone monkey endowed with fully developed features and limbs. Having learned at once to climb and run, this monkey also bowed to the four quarters, while two beams of golden light flashed from his eyes to reach even the Palace of the Polestar. The light disturbed the Great Benevolent Sage of Heaven, the Celestial Jade Emperor of the Most Venerable Deva, who, attended by his divine ministers, was sitting in the Cloud Palace of the Golden Arches, in the Treasure Hall of the Divine Mists. Upon seeing the glimmer of the golden beams, he ordered Thousand-Mile Eye and Fair-Wind Ear to open the South Heaven Gate and to look out. At this command the two captains went out to the gate, and, having looked

---

<sup>140</sup> Esta teoría intenta proponer una metodología para deducir los ciclos periódicos del proceso histórico. En suma, cree que el mundo y la historia de los seres humanos están dando vueltas. En este sentido, todo de la naturaleza se inventa de nada y al revés, concluye en nada.

<sup>141</sup> Shao Yong era un filósofo importante en China, cuya área de estudio tenía ramificaciones en diversos campos: la cosmología, la matemática, el confucianismo y el taoísmo.

<sup>142</sup> Aquí empleamos la traducción en inglés, porque la traducción es más precisa que la versión en castellano.

intently and listened clearly, they returned presently to report, “Your subjects, obeying your command to locate the beams, discovered that they came from the Flower-Fruit Mountain at the border of the small Aolai Country, which lies to the east of the East Purvavideha Continent. On this mountain is an immortal stone that has given birth to an egg. Exposed to the wind, it has been transformed into a monkey, who, when bowing to the four quarters, has flashed from his eyes those golden beams that reached the Palace of the Polestar. Now that he is taking some food and drink, the light is about to grow dim.” With compassionate mercy the Jade Emperor declared, “These creatures from the world below are born of the essences of Heaven and Earth, and they need not surprise us.” (Wu C. , 2012, pág. 102)

那座山正当顶上，有一块仙石。其石有三丈六尺五寸高，有二丈四尺围圆。三丈六尺五寸高，按周天三百六十五度；二丈四尺围圆，按政历二十四气。上有九窍八孔，按九宫八卦。四面更无树木遮阴，左右倒有芝兰相衬。盖自开辟以来，每受天真地秀，日精月华，感之既久，遂有灵通之意。内育仙胞。一日迸裂，产一石卵，似圆球样大。因见风，化作一个石猴。五官俱备，四肢皆全。便就学爬学走，拜了四方。目运两道金光，射冲斗府。惊动高天上圣大慈仁者玉皇大天尊玄穹高上帝，驾座金阙云宫灵霄宝殿，聚集仙卿，见有金光焰焰，即命千里眼、顺风耳开南天门观看。二将果奉旨出门外，看的真，听的明。须臾回报道：“臣奉旨观听金光之处，乃东胜神洲海东傲来小国之界，有一座花果山，山上有一仙石，石产一卵，见风化一石猴，在那里拜四方，眼运金光，射冲斗府。如今服饵水食，金光将潜息矣。”玉帝垂赐恩慈曰：“下方之物，乃天地精华所生，不足为异。” (Wu C. , 2015, pág. 4)

Como hemos recordado repetidamente, la historia original del *Viaje al Oeste* trata de la peregrinación de un monje budista. Llama la atención el hecho de que no se pueda encontrar ningún elemento sobre la cultura del budismo en la descripción de este suceso maravilloso, sino un mestizaje de elementos procedentes de diversos orígenes. Obviamente, el autor estaba interesado en el juego de los números. Basada en la teoría cosmológica de la China antigua, la serie de números para describir el tamaño de la piedra inmortal tiene por objeto explicar que el mono es la criatura de la naturaleza. También, el “Nine Constellations and the Eight Trigrams” [九窍八孔] implica que el mono es un animal tanto vivíparo como ovíparo, conforme a los pensamientos taoístas. Además, este mono se inclinó reverentemente a los cuatro puntos cardinales. Derivado del folklore chino, este comportamiento peculiar demuestra la actitud respetuosa a la naturaleza. Finalmente, aparecieron el Emperador de Jade y los dioses de su corte, los inmortales que pertenecen al panteón taoísta.

Seguidamente, la narración continúa con las aventuras de este mono de la piedra.

Se convirtió en el rey de los monos, aprendió las habilidades con el maestro Subodhi<sup>143</sup> [须菩提祖师], quien le dio el nombre Sun Wukong [孙悟空]. Después, viajó a los océanos, al infierno y al palacio celestial. Finalmente, Wukong se fracasó en desafiar a la corte celestial y fue atrapado en la Montaña de las Cinco fases por Tathagata [如来]. La primera parte de las aventuras del rey de los monos terminó.

A continuación, Tathagata regresó al Monasterio del Trueno<sup>144</sup> [雷音宝刹]. Allí, un día, alrededor de los dioses budistas, Buda expresó su deseo de propagar los conocimientos del budismo hacia el este:

En mi poder tengo tres grandes cestos de escrituras sagradas capaces de persuadir al hombre para que inicie una vida virtud y buenas obras. [...] Necesitamos, por tanto, a alguien con suficiente peso moral para que vaya a esta parte del mundo y encuentre a un creyente auténtico, al que pedirá el tremendo sacrificio de trasponer las mil montañas y de vadear los mil ríos que le separan de aquí para venir a recoger las escrituras. De esta forma, los moradores del este recibirán la iluminación y podrán gozar de tantas bendiciones como granos de arena forman una montaña o gotas de agua constituyen la inmensidad de un océano. (Wu C. , 2009, págs. 215-216)

我今有三藏真经，可以劝人为善。[...] 我待要送上东土，叵耐那方众生愚蠢，毁谤真言，不识我法门之旨要，怠慢了瑜伽之正宗。怎么得一个有法力的，去东土寻一个善信，教他苦历千山，询经万水，到我处求取真经，永传东土，劝化众生，却乃是个山大的福缘，海深的善庆。谁肯去走一遭来？当有观音菩萨行近莲台，礼佛三匝道：“弟子不才，愿上东土寻一个取经人来也”。 (Wu C. , 2015, pág. 110)

Recibiendo el mandato de Buda, la Bodhisattva Guanyin viajó al territorio del este a fin de buscar al creyente devoto. En su camino al este, también preparó cuatro discípulos para ayudar al peregrino que apareciera después, y Wukong era uno de los cuatro designados. De esta manera, el mito del rey de los monos y la historia de la peregrinación de Xuanzang se relacionan. Los siguientes capítulos, 13-99, se dedican a las aventuras episódicas en que Xuanzang y sus discípulos corren con el objetivo de llegar al Paraíso Occidental y obtener las escrituras sagradas.

---

<sup>143</sup> Cabe mencionar que Subodhi es un personaje mezclado con el budismo al taoísmo.

<sup>144</sup> En el Viaje al Oeste, es el destino de la patrulla de los peregrinos, en que vive Tathagata y se guardan las escrituras sagradas del budismo. Está basado en el Monasterio de Nalanda, la gran universidad religiosa india de la antigüedad que estaba ubicado en el centro del estado de Bihar donde en la historia de la realidad Xuanzang aprendió lógica, gramática, sánscrito y la doctrina yogacara.

Este llamativo comienzo del *Viaje al Oeste*, que hemos recordado de nuevo con cierto detalle para facilitar nuestro discurso, ha cambiado totalmente el tono de toda la narración de peregrinación, comparado con la historia original que asentó personalmente Xuanzang en *Registros del Viaje en las Regiones Occidentales en la Época de la Gran Tan*, el libro se dedicaba a presentar generalmente la geografía de los países que Xuanzang visitó en la ruta hacia su destino. Tomamos las descripciones del país Fan Yen Na<sup>145</sup> y del país Aolai como un ejemplo de comparación. En el documento registrado por Xuanzang, la forma de narrar que él adoptó va así:

This kingdom is about 2000 li from east to west, and 300 li from north to south. It is situated in the midst of the Snowy Mountains. The people inhabit towns either in the mountains or the valleys, according to circumstances<sup>146</sup>. The capital leans on a steep hill, bordering on a valley 6 or 7 li in length<sup>147</sup>. On the north it is backed by high precipices. It (the country) produces spring-wheat and few flowers or fruits. It is suitable for cattle and affords pasture for many sheep and horses. The climate is wintry, and the manners of people hard and uncultivated. The clothes are chiefly made of skin and wool, which are the most suitable for the country. (Beal, 1884, págs. 49-50)

梵衍那国东西二千余里，南北三百余里，在雪山之中也。人依山谷，逐势邑居。国大都城据崖跨谷，长六七里，北背高岩。有宿麦，少花果，宜畜牧，多羊马。气序寒烈，风俗刚犷，多衣皮褐，亦其所宜。（Xuanzang, 1999, pág. 58）

Mientras, la redacción de Wu Cheng'en reza como sigue:

Después de que Pan - Ku pusiera en orden el universo entero, finalizara el mandato de los Tres Reyes y los Cinco Emperadores hicieran públicas sus por doquier respetadas disposiciones morales, el mundo fue dividido en cuatro grandes continentes. El del este llevaba el nombre de Purvavideha, Aparagodaniya el del oeste, Jambudvipa el del sur y, finalmente, Uttarakuru el del norte. En este libro sólo nos ocuparemos, por obvias razones, del situado en el este del mundo. En el otro extremo del océano que lamía sus costas, se hallaba la renombrada nación Ao-Lai, muy cerca de la cual, en el centro mismo de un plácido mar de serenas aguas, se levantaba la famosa Montaña de las Flores y Frutos. Había surgido en el momento mismo de la formación del mundo y ahora formaba parte de un conjunto de diez islotes, que con el tiempo dieron origen a las Tres Islas. Su belleza era impresionante. No es extraño, por tanto, que el poeta escribiera

---

<sup>145</sup> Hoy es la provincia de Bamiyán de Afganistán.

<sup>146</sup> Nota del traductor: Or, "according to the resources or strength of the place". [A mi entender, el texto original es mejor]

<sup>147</sup> Nota del traductor: Such it appears is the meaning. The town rests on, or is supported by, a precipitous cliff, and borders on a valley 6 or 7 li in length.

sobre ella:

Su majestad compite con la serenidad del mismo océano, como si fuera el emperador de los mares. Las olas rompen contra su costado, como montañas de plata que el golpe transforma en diminutas escamas de nieve, lanzando a los peces contra las rocas y sacando de su sueño de profundidad a las serpientes marinas. En su parte suroccidental se aprecian llamativas planicies cargadas de serenidad, mientras que al este todo es aridez de picos que se arrojan con mal disimulada fiereza en el mar. Los que permanecen, orgullosos, en tierra seca se visten, a la hora del crepúsculo, de tintes violáceos, que esconden su inaccesible bravura pétreo. En sus cumbres cantan, emparejados, los fénix, mientras que a su pie descansan los solitarios unicornios. Por doquier se oye el lamento de los faisanes, que buscan, desesperados, las cuevas en las que habitan los dragones. Toda la isla está poblada de extraordinarios animales que muy pocas veces se ven en otras partes, como los longevos ciervos, las inmortales zorras, las divinas lechuzas o las cigüeñas de negro plumaje. En ese lugar extraordinario la hierba nunca se seca ni las flores se marchitan. La primavera es allí eterna y adondequiera que se dirija la mirada puede verse el verdor de cipreses y pinos, aliados incondicionales de la vida. Los melocotoneros están siempre en flor, las viñas se rompen bajo el peso de su propio fruto, la hierba de los pastos se mantiene siempre fresca y los bambúes alcanzan tales alturas que a veces llegan a frenar la loca carrera de las nubes. Éste es, en verdad, el privilegiado lugar donde el Cielo se apoya y la Tierra descansa de sus muchas fatigas, un paraíso en el que convergen más de cien ríos.

感盘古开辟，三皇治世，五帝定伦，世界之间，遂分为四大部洲：曰东胜神洲，曰西牛贺洲，曰南瞻部洲，曰北俱芦洲。这部书单表东胜神洲。海外有一国土，名曰傲来国。国近大海，海中有一座名山，唤为花果山。此山乃十洲之祖脉，三岛之来龙，自开清浊而立，鸿蒙判后而成。真个好山！有词赋为证，赋曰：

势镇汪洋，威宁瑶海。势镇汪洋，潮涌银山鱼入穴；威灵瑶海，波翻雪浪蜃离渊。水火方隅高积土，东海之处耸崇巅。丹崖怪石，削壁奇峰。丹崖上，彩凤双鸣；削壁前，麒麟独卧。峰头时听锦鸡鸣，石窟每观龙出入。林中有寿鹿仙狐，树上有灵禽玄鹤。瑶草奇花不谢，青松翠柏长春。仙桃常结果，修竹每留云。一条涧壑藤萝密，四面原堤草色新。正是百川会处擎天柱，万劫无移大地根。（Wu C.，西游记[Viaje al Oeste]，2015，págs. 3-4）

Igualmente, tratándose de un lugar remoto y desconocido, la primera se remite justamente a la estética de la literatura ortodoxa de la China antigua. La elaboración es completa y concisa. Presenta acertadamente las informaciones de la realidad física y humana de este territorio; por el contrario, se deja bien sentado que la segunda ha forjado un ambiente feérico. Por supuesto, un país y una montaña situados a lo largo de la costa existen en el mundo real, sin embargo, el escritor lo encuadra en un contexto claramente inventado. Enseguida, se concreta a destacar la montaña esplendorosa de esta zona, incluso emplear un *fu*<sup>148</sup> para plasmar con detalles los espectáculos

<sup>148</sup> Un tipo de la poesía en prosa de la literatura china.

maravillosos de esta montaña. Todo está gradualmente separándose de la realidad en esta descripción larga y exagerada.

Además, aunque estamos leyendo la narración sobre el peregrinaje de un monje devoto, el *Viaje al Oeste* ya no solamente intenta relatar una historia religiosa atractiva, tal como lo que hizo *Historia de la Vida de Xuanzang y de sus Viajes en India desde 629 hasta 645* [大慈恩寺三藏法师传], el libro que tiene por objetivo propagar el budismo en la China de la dinastía Tang. Proporcionamos un relato breve de esta obra como ejemplo:

Dans l'origine, lorsqu'il était dans le royaume de Chou, il vit un malade tout couvert d'ulcères infects, qui n'était vêtu que de haillons sales et repoussants. Touché de compassion, il le conduisit dans son couvent et lui donna des habits et des aliments. Le malade, confus de tant de bonté, lui fit présent du livre de la Pradjñā, que, depuis ce moment, il lisait et méditait en toute occasion. Quand il fut arrivé au milieu du fleuve de sables (du désert), il se vit précédé, suivi, entouré de figures étranges et de formes fantastiques, créées par les démons.<sup>149</sup> Il eut beau prier Kouan-in [Avalokiteshvara bodhisattva], il ne put s'en débarrasser complètement ; mais, dès qu'il eut prononcé quelques mots de ce livre, elles s'évanouirent en un clin d'œil. Dans les moments de danger, ce fut à ce livre sacré qu'il dut constamment son salut. (Julien, 1853, pág. 28)

初，法师在蜀，见一病人，身疮臭秽，衣服破污，愍将向寺施予衣服饮食之直。病者惭愧，乃授法师此《经》，因常诵习。至沙河间，逢诸恶鬼，其状异类，绕人前后，虽念观音不得去全去，即诵此《经》，发声即散，在危获济，实所凭焉。(Huili, Yancong, & Daoxuan, 1983, pág. 16)

Obviamente, esta historia intenta demostrar la función magnífica del *Sutra del diamante*. Recordemos que en *el Viaje al Oeste* el episodio sobre el encuentro con el maestro Zen del Nido del Cuervo se basa en esta narración. Tal como hemos mencionado anteriormente en el capítulo 1.3.1, la interpretación literaria de Wu Cheng'en no sirve para ningún sentido religioso, sino una metáfora de la discusión en torno a la idea del conocimiento innato [心学]<sup>150</sup>. Desligado al significado religioso, saca a la luz las ideas nuevas en el mundo de divinidades y demonios.

---

<sup>149</sup> Nota del traductor : Ici, comme à la page 23, on ne doit voir que les effets naturels du mirage sur le sol sablonneux du désert.

<sup>150</sup> El conocimiento innato es un tema importante en el círculo filosófico durante tiempos de la dinastía Ming [1368-1644].

En torno a las dos imágenes simbólicas, el rey Arturo y el monje Xuanzang, los dos escritores han estructurado semejantemente un mundo maravilloso basado tanto en las materias antecedentes como en la realidad objetiva a fin de situar sus propias creaciones literarias.

Por una parte, los protagonistas del relato no habitan en un mundo mítico, el que según la expresión de T. Pavel configura un espacio privilegiado y sagrado que se distingue de la realidad profana, sino en el mundo maravilloso dominado por las aspiraciones sublimes que están relacionadas estrechamente con la historia y el contexto sociocultural de sus creadores respectivos. Los dos autores definen de nuevo las leyes y las reglas que dominan este espacio de sus propias invenciones literarias.

Por la otra, las narraciones de los héroes no se designan para registrar directamente la realidad objetiva como las crónicas, sino que los escenarios donde se mueven están llenos de fantasía y elementos emblemáticos, lo que indica abiertamente la ficcionalidad manipulada por los escritores. Tal y como nos advierte V. Cirlot sobre el inicio del *Erec y Enid*:

“Un día de Pascuas, en el tiempo nuevo, en Caradigan, su castillo, el rey Arturo mantuvo corte”. Un inicio de este tipo supone una ruptura radical del tiempo histórico. Chrétien se ha introducido en la sucesión lineal de acontecimientos y ha elegido “un día de Pascuas”, de modo semejante a como Geoffrey Y Wace daban entrada a las fiestas de la coronación de Arturo. Pero en este caso se le ha otorgado valor de origen que no desencadenará el tiempo histórico, sino el tiempo ficcional. El público de hacia el año 1170 se debió sorprender al oír estos primeros versos del roman y debió reconocer en ellos dos elementos: Arturo y la corte. El primero de ellos había sido difundidos en la tradición literaria dentro del mismo género y poseía un claro significado histórico. El segundo hacía referencia a una realidad contundente llena de actualidad. Como sostiene W. Iser son éstos dos datos extratextuales, supuestos, pues se remiten a un campo de referencia para seguidamente dar entrada al relato de ficción. (Cirlot, 1995, págs. 54-55)

De esta manera, la construcción literaria e histórica de la imagen del rey Arturo y los poderes feudales particularistas a que sirvió Chrétien de Troyes concurren en el mundo artúrico establecido por este escritor de Champaña. Lo mismo ocurre con la referencia temporal en el *Viaje al Oeste*. Recorriendo toda la obra, solamente se encuentran dos puntos temporales históricos, el decimotercer año y el decimosexto año del período

Zhenguan<sup>151</sup>, los cuales se refieren al tiempo registrado en la historia cuando Xuanzang partió de la capital Chang'an y volvió la patria. (Estas dos indicaciones del tiempo aparecen en los capítulos IX y XII y el último capítulo de la obra, en los que se trata de la salida y regreso del peregrinaje de Xuanzang.) Con suma frecuencia, a lo largo de toda la narración de la peregrinación, el tiempo pasa, pero las fechas nunca son especificadas. Para poner un ejemplo, en el inicio del capítulo LXVII, el autor ha indicado que “Tras aproximadamente un mes de marcha la primavera tocó a su fin”<sup>152</sup> (Wu C. , 2009, pág. 1487). Después, en el siguiente capítulo, se encuentra un cambio de temporada: “el tiempo transcurrió muy deprisa y de nuevo volvieron a hacerse presentes los insoportables calores del verano”<sup>153</sup> (Wu C. , 2009, pág. 1509). Curiosamente, en el capítulo XCI se ha descubierto la causa de esta omisión del tiempo en la conversación entre Xuanzang y los monjes que les recibieron:

El maestro quiso reemprender la marcha, tan pronto como el convite hubo concluido, pero se lo impidieron los benefactores y los monjes, diciendo:

- Quedaos un par de días más, por favor. Así podréis disfrutar con nosotros de la Fiesta de las Linternas.
- Lo único que he hecho últimamente ha sido trasponer montañas y vadear ríos, topándome sin cesar con demonios y monstruos. He de reconocer que eso me ha hecho perder la noción del tiempo. ¿Cuándo es, exactamente, el Festival de las Linternas?
- Se nota que estáis obsesionado con presentar vuestros respetos a Buda y, así, alcanzar la perfección del Zen, ya que, como muy bien decís, no tenéis ni idea del día en el que estamos. (Wu C. , 2009, pág. 2010)

斋罢，唐僧要行，却被众僧并斋主款留道：“老师宽住一二日，过了元宵，要要去不妨。”唐僧惊问道：“弟子在路，只知有山，有水，怕的是逢怪，逢魔，把光阴都错过了，不知几时是元宵佳节？”众僧笑道：“老师拜佛与悟禅心重，故不以此为念”。(Wu C., 西游记[Viaje al Oeste ], 2015, págs. 1142-1143)

El mundo maravilloso repleto de aventuras tiene la función primera de “presentar respetos a Buda y alcanzar la perfección del Zen”. Ante todo, el *Viaje al Oeste* se crea

---

<sup>151</sup> El decimotercer año y el decimosexto año del período Zhengua [ en chino: 贞观十三年, 贞观二十七年] son dos puntos temporales históricos. Zhenguan es el nombre del año reinado por el emperador Tang Taizong [598-649].

<sup>152</sup> Texto original en chino: 行经个月路程，正是春深花放之时 (Wu C. , 西游记[Viaje al Oeste ], 2015, pág. 856)

<sup>153</sup> Texto original en chino: 光阴迅速，又值炎天 (Wu C. , 西游记[Viaje al Oeste ], 2015, pág. 868).

en base a la historia conocida de Xuanzang. Sin embargo, el autor ha prestado atención a la organización de todas sus narraciones. Por tanto, en el camino hacia la Paraíso Occidental, el tiempo avanza, pero la noción del tiempo histórico desaparece. Además, en esta creación literaria, viajar en peregrinaje al oeste es el argumento principal de esta historia, pero ¿cuál es lo más importante de este viaje al oeste? ¿Qué se considera como las aspiraciones sublimes? No consiste en la indagación de los conocimientos budistas, sino en ponerse a prueba a un individuo en las aventuras para alcanzar la perfección a través de percibir abstractamente del mundo en dichas experiencias extraordinarias.

¿Cuáles eran las materias que los dos escritores había tomado como referencia? No es posible contestar con seguridad a tales interrogantes. Tampoco no sería muy necesario para el análisis literario comparativo del presente trabajo. Sin embargo, lo que nos interesa es la transformación de las materias existentes y cómo ésta pone de manifiesto los propósitos de las voluntades de los autores. Tal como Chrétien declaró en su primer *roman* “et tret d’un conte d’aventure, une mout bele conjointure” (de Troyes, 1994, pág. 3) [de un cuento de aventuras ha sacado un relato muy hermoso (de Troyes, 2013, pág. 5)]; en el caso del *Viaje al Oeste*, el autor interpretó la historia de peregrinaje dentro de cien capítulos, empleando la forma de narrar más popular de su época, *zhanghui xiaoshuo*. Basada en la tradición literaria de su respectivo ámbito cultural, la organización literaria de los dos escritores nos ha presentado las perspectivas novedosas que vinculan la realidad histórica, la tradición literaria y el contexto sociocultural, transformando las materias en torno a la historia de un pasado remoto en los *romans* y el *zhanghui xiaoshuo*. Al mismo tiempo, la transformación de las materias que los autores han referido también demuestra sus actitudes hacia las fuentes existentes con que se familiarizan.

### 2.3.2 El mundo maravilloso de los héroes

Tanto en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes como en el *Viaje al Oeste*, los

protagonistas se embarcan semejantemente en aventuras en el mundo maravilloso. ¿Cuáles son los sentidos de estas creaciones literarias? ¿Es un mundo maravilloso imprescindible para los héroes? ¿Por qué los autores concuerdan en la construcción del contexto del relato? ¿De qué manera las aventuras repetitivas podrían transformar los protagonistas del relato en héroes verdaderos? Tradicionalmente, los autores escriben lo que quieren, y los lectores o los críticos siempre intentan descubrir o desvelar algo de estos textos. ¿A qué se refiere el *san* de Chrétien de Troyes? ¿Cómo se entiende “el secreto del principio” mencionado Wu Cheng’ en al comienzo de su obra? Intentaremos emplear el episodio de un drama conocido chino, *Pabellón de las Peonías*<sup>154</sup>, con el objetivo de contestar estas cuestiones.

En la dinastía Song, un alto funcionario tuvo una hija hermosa de dieciséis años que se llamaba Du Liniang. Después de aprender el poema *Guanju* con su profesor a domicilio, esta doncella soñó a Liu Mengmei, un bello intelectual. Después de tener una experiencia maravillosa con este joven, Liniang se enamoró de él, ardiendo en el fuego de deseo amoroso. Finalmente, murió de la melancolía, porque en el mundo real no pudo conseguir el amor del sueño. Su padre le enterró bajo un árbol de ciruelo en el jardín, y su tumba recibió los cuidados adecuados por una monja taoísta. A continuación, Liu Mengmei y el fantasma de Liniang se encontraron, se enamoraron y tuvieron relaciones sexuales. Con la ayuda de la monja taoísta, Mengmei resucitó a Liniang. Sin embargo, cuando Mengmei quería acercarse a su amante rediviva y hacer el amor con ella, Liniang le rechazó:

Sir scholar, our condition has changed. The other night I was a wandering spirit; now I am a living woman. A ghost may be deluded by passion; a woman must pay full attention to the rites. Let me explain:  
From the shades I have stepped  
into the white light of day.  
(She prostrates herself before him)  
Accept this salute, in thanks  
for lifetimes past, present, and future  
but grant, before you take me as wife,

---

<sup>154</sup> *Pabellón de las Peonías* fue escrito por Tang Xianzu[1550-1616] en 1598. Es la obra con el mayor éxito de la dramaturgia china.

the services of a go between.<sup>155</sup>

(She weeps)

And when the nuptial cup is drunk

let my honored parents be present. (Tang, *The Peony Pavilion: Mudan Ting* [trad. Cyril Birch], 1980, pág. 207)

秀才，比前不同。前夕鬼也，今日人也。鬼可虛情，人須實禮。聽奴道來：

【勝如花】青臺閉，白日開。

(拜介)

秀才呵，受的俺三生禮拜，

待成親少箇官媒。

(泣介)

結盞的要高堂人在。 (Tang, Wikisource:Mudan Ting [牡丹亭], 2020)

¿Es necesario que detrás de un texto literario se debería esconder un significado determinado para los lectores? En *Pabellón de las Peonías*, al comienzo de la historia, el poema *Guanju* provocó efectivamente los sentimientos amorosos de Du Liniang. ¿Por qué la lectura de este primer poema del *Clásico de poesía* [诗经] podría causar tal efecto? El padre de Liniang empleó un letrado pedante para enseñarle a leer los clásicos. Como defensor de los principios morales tradicionales, este profesor solamente interpretó el *Guanju* conforme a las normas morales que delimitaban los comportamientos de las mujeres en aquel entonces, sin hablar más del tema de amor. A través de este poema, él quería instruir a esta joven en los conocimientos del código social de la cortesía a que las damas deberían obedecer. Sin embargo, Liniang intuyó el sentimiento amoroso de humanidad que el profesor omitió. Luego, cuando vio que las flores estaban floreciendo, esta doncella que se guardaba todos los días en el cuarto exclamó:

Without visiting this garden, how could I ever have realized this splendor of spring!

See how deepest purple, brightest scarlet open their beauty only to dry well crumbling. (Tang, 1980, pág. 44)

不到园林，怎知春色如许！

原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣 (Tang, 2020)

---

<sup>155</sup> Go between se refiere a casamentera. En la China antigua, era imprescindible emplear una casamentera para contraer matrimonio.

Esta escena le recordó su misma situación: la dama bella que estaba en casa todos los días y no conocía a nadie. Todo esto despertó en esta joven las aspiraciones del amor sincero. Incluso estaba tan ansiosa por conseguir los sentimientos amorosos que a continuación soñó con una experiencia conmovedora.

¿Cuál es el significado verdadero del autor del *Guanju*? Nadie puede averiguarlo con seguridad. Si el texto es un acertijo del autor para el lector, evidentemente, su tema no debería ser único, puesto que el mismo poema ha ejercido dos efectos totalmente diferentes en la doncella y en su profesor. Respecto al sentido de un texto literario, tal y como W. Iser ha propuesto que “el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura” (Iser, 1987, pág. 11), y “el rol del lector factible en el texto, que consta de una estructura del texto y de una estructura del acto” (Iser, 1987, pág. 69). Según Iser, el sentido del texto no sólo se da en el texto mismo, sino también se produce en el transcurso de la lectura a través de la interacción entre el texto y lector.

Entonces, ¿cómo se definen exactamente el *san* de Chrétien y el “secreto” de Wu Cheng'en? Generalmente, según las explicaciones de Nitze<sup>156</sup>, el *san* equivale al latín *sensus* que implica “signification” y “interprétation”, la idea fundamental [grundgedanken] que Chrétien quiere aplicar a las materias referidas. Este *san* está relacionado con la ciencia y la gracia que Dios le otorga<sup>157</sup>. Al mismo tiempo, en razón de su identidad social como poeta de la corte, es inevitable que Chrétien se vea obligado a entretener a los patronos. Conforme al doble destino de *chevalerie* y *clergie*<sup>158</sup> que aparece en Chrétien [Ce nos ont nostre livre apris/ Qu'an Grece ot de chevalerie/ Le premier los et de clergie. (de Troyes, 1994, pág. 174)], como todos los poetas de su época, este escritor de la Champaña también ha fijado sus objetivos en transmitir el saber e instruir al público. A diferencia de las obras precedentes que escogen las fuentes extranjeras y antiguas, “el conocimiento de un adecuado género de vida, el

---

<sup>156</sup> Referencia: (Nitze, 1915, págs. 15-23).

<sup>157</sup> Se refiere al prólogo del Erec y Enide: Par qu'an puet prover et savoir/ Que cil ne fet mie savoir/ Qui s'esciënce n'abandone/ Tant con Dex la grasce l'an done. (de Troyes, 1994, pág. 3)

<sup>158</sup> Véase en (Köhler, 1990, págs. 42-61).

conocimiento de la verdadera humanidad [...] deriva de la imagen ideal de la propia sociedad cortés” (Köhler, 1990, pág. 52). Las ideas transmitidas por los *romans* cortesanos de Chrétien deberían satisfacer los deseos de la corte en que él sirvió; mientras tanto, su estado social como *clergie* implica el papel esencial de “the active memory of his society” (Uitti & Freeman, 1995, pág. 6), el que ha vinculado los acontecimientos de la antigüedad con su actualidad y registra la realidad de la manera artística y estética para su pueblo.

Por la parte china, recorriendo todo el texto del *Viaje al Oeste*, se hace evidente que Wu Cheng'en sigue manteniendo algunas características del *huaben* (es una forma de narrar de la literatura china. El *huaben* se refiere al texto asignado a la actividad de narrar las historias en el público). Como se observa, unos versos encabezan la narración de cada capítulo. Para empezar la narración el autor siempre utiliza las expresiones orales, tal como “hablaremos”, “decíamos”<sup>159</sup> [“话说” “又表” “却说”]; mientras, todos los capítulos terminan con la misma frase: deberá escuchar las explicaciones que se brindan en el próximo capítulo<sup>160</sup> [且听下回分解]. La razón de la conservación de las características emblemáticas de la forma del *huaben* en el *zhanghui xiaoshuo* queda discutible, sea la expresión intencionada<sup>161</sup> o naturalmente la herencia de las antecedentes formas de narrar<sup>162</sup>. Con todo, en la perspectiva de la tradición narrativa, cabe poca duda de que existe un narrador invisible en esta obra literaria. A partir de una historia conocida, Wu Cheng'en ha interpretado la realidad desde el punto de vista de los letrados, adoptando las técnicas artísticas a las que estaba familiarizado el público de su época.

Evidentemente, para ambos autores, durante el proceso de componer el *roman* y el *zhanghui xiaoshuo*, no les parecía posible que ellos estuvieran narrando las historias a la audiencia, puesto que eran conscientes de que sus creaciones literarias se destinaran

---

<sup>159</sup> En las versiones traducidas del *Viaje al Oeste*, a veces tales expresiones fueron omitidas, pero en el texto original chino, todos los capítulos empiezan con estas expresiones orales.

<sup>160</sup> La traducción de esta frase podría variar ligeramente conforme a la situación de cada capítulo. Sin embargo, en el texto original chino, la expresión es la misma oración [且听下回分解], la que se considera como un símbolo del texto asignado a las actividades de narrar historia en el público.

<sup>161</sup> Véase el análisis concreto en (Plaks A. , 1995, págs. 101-127).

<sup>162</sup> Véanse las explicaciones detalladas en (Chen, 2003, págs. 250-256).

obviamente para la lectura (o lectura pública, como en el caso de Chrétien). Sin embargo, con el objetivo de expresar el *san* o el *secreto*, se han hecho evidentes semejanzas y diferencias ideológicas en la concepción de las novelas artúricas y del *Viaje al Oeste*. Más específicamente, aquí lo que nos interesa es el tratamiento de la relación entre el escritor y el lector que se refleja en el texto.

Ante todo, con base en estas obras se esconde un sentido de comunicación entre el escritor y el lector. Así, a lo largo del texto de las novelas artúricas, también podríamos notar la existencia del mismo escritor: él presenta las materias referidas para la narración e incluso expresar su preferencia del tema para empezar a relatar los cuentos [Por ce me plest a reconter/ Chose qui face a escouter (de Troyes, 1994, pág. 340)]; plasma las escenas desde su propio punto de vista como si hubiera sido testigo [Si vos dirai, or m' antandez/ Qui furent li conte et li roi (de Troyes, 1994, pág. 48)]; semejantemente, indica el final de toda la narración y a veces el término de una parte de los versos. Aparentemente, de cierta manera, esta forma de narrar se parece a la tradición narrativa china que establece positivamente una interacción con la “audiencia” (nótese los verbos que utilizan los dos autores).

Respecto al *zhanghui xiaoshuo*, Chen Pingyuan ha advertido que si el autor ha derivado su perspectiva narrativa de la forma de narrar del *huaben*, asumiendo el tono y estilo del narrador de historias<sup>163</sup>, debería observar los mismos principios fundamentales a relatar las narraciones en su obra. Por tanto, en primer lugar, debe verificarse la existencia del narrador omnisciente en toda la narración. También, el orden cronológico y la estructura narrativa coherente se consideran como los dos elementos fundamentales para esta forma narrativa<sup>164</sup>. Si examinamos el texto del *Viaje al Oeste*, observamos claramente que la secuencia de acontecimientos es lineal y las tramas avanzan progresivamente. Después de una introducción, empieza la narración de una serie de historias sobre las hazañas de Sun Wukong y cómo el mono es atrapado por Buda. Luego, Buda envía a Guanyin como su mensajero para buscar el monje

---

<sup>163</sup> Aquí el narrador de historias se refiere al *shuoshuren* [说书人], un grupo de personas que se dedican a narrar las historias en el público. Se parecen a los juglares y trovadores.

<sup>164</sup> Véase en (Chen, 2003, págs. 250-257)

devoto que pudiera recoger el Sutra budista al territorio oriental. Así comienza la historia de aventuras episódicas en el camino hacia el Paraíso Occidental. Finalmente, la patrulla de peregrinación consigue las escrituras sagradas y regresa a Chang'an. Termina así toda la narración del *Viaje al Oeste*. Curiosamente, parece similar a lo que ocurre con el desarrollo de las narraciones en las novelas artúricas de Chrétien. Aunque varía el análisis estructural de los *romans* de Chrétien, por ejemplo, en *el Caballero de la Carreta* y *el Cuento del Graal*, aparece un doble plano en la parte de la búsqueda de la reina, Lancelot y Guavain, y de la *queste* del Graal, Perceval y Guavain, generalmente, a lo largo de las narraciones de Chrétien, entorno a un tema o un personaje principal, los acontecimientos se suceden continuamente, uno llevando al otro.

¿Por qué existen estas similitudes en la forma de narrar de estos dos escritores? Las atribuimos al tratamiento de la relación entre el narrador y la audiencia que se ha mostrado en el texto. No podemos contestar seguramente al por qué los dos autores han introducido esta interacción en sus creaciones literarias. Como hemos indicado, Chrétien estuvo al servicio de las casas principescas de Champaña, cuyas obras atendían a las necesidades de la aristocracia feudal; al mismo tiempo, los *romans* cortesanos tenían la función didáctica de instruir al público de su época, sobre todo a los jóvenes. Y para Wu Cheng'en, aunque el *Viaje al Oeste* se considera la obra más genial entre todas las interpretaciones de la historia de peregrinación, la forma de narrar del *zhanghui xiaoshuo* no es la invención literaria de este autor, sino un resultado de la transformación de las obras narrativas chinas. Si tomamos en consideración la tradición oral de la epopeya y la actividad del *shuohua*, podemos suponer que conservar teóricamente esta situación interactiva familiar en los textos asignados a la lectura haya tenido como objetivo atraer la atención del público receptor de su época. También, cuando el autor ha intentado imitar la situación de narrar las historias ante la audiencia, la organización de las tramas siempre está estructurado alrededor de una acción simple y conforme al orden cronológico de manera que el lector imaginario pueda seguir con la marcha del argumento.

En cierta manera, el narrador que se halla en presencia a lo largo de toda la obra y la perspectiva de la audiencia ficcional están cercanas al concepto del lector implícito propuesto por Iser. Entonces, ¿en qué consiste el sentido de estas obras literarias?

Los modelos del texto sólo circunscriben en todo momento un polo de la situación de la comunicación. Por tanto, repertorio y estrategias solamente disponen al texto—cuyo potencial proyectan y preestructuran, pero que necesita de la actualización por medio del lector—para que pueda ser recibido. (Iser, 1987, pág. 175)

Tal como el caso de Liniang y su profesor, claramente, para los lectores de tiempos diferentes y de distintos contextos culturales, los efectos de la lectura de un texto literario siempre resultan distintos. Duggan ha señalado dos obstáculos de la comprensión de las novelas artúricas de Chrétien para los lectores de nuestra época:

The first is that this reader has the advantage of knowledge and perspectives that were not available to Chrétien. [...] The second handicap is the necessity of replacing the mental structures that we provisionally suppress in our process of reading medieval literature with the structures that Chrétien would have taken for granted and within which his characters carry out their lives. (Duggan, 2001, págs. 2-3)

Según Duggan, por ejemplo, en el caso de Yvain y Laudine, hoy en día podríamos ignorar la dificultad de medir el tiempo en la época de Chrétien; o el concepto de la vida de la sociedad medieval que motiva las acciones de los personajes en las novelas artúricas de Chrétien. Por otro lado, la mayor parte de los lectores del S. XVI tenía una idea poco formada de los escenarios de las Regiones Occidentales que se plasmaba en el *Viaje al Oeste*, incluso el mismo escritor adquirió los conocimientos geográficos en los documentos oficiales o los textos literarios para completar su redacción. Respecto a tales descripciones en el *Viaje al Oeste*, la distinción entre ficción y realidad, tan patente para los lectores de hoy en día por los conocimientos que tenemos, no parece muy accesible para los lectores del pasado. Por supuesto, los lectores de aquel entonces y de nuestra época las contemplan desde perspectivas distintas.

También, se ha hecho evidente de la aceptación del *Viaje al Oeste* entre los lectores

de diferentes sistemas culturales:

As a work of comic fantasy, Hsi yu chi [Journey to the west] is readily accessible to the Western imagination, as witness the popularity of Arthur Waley's abridged version, *Monkey*, with the general public and especially with the college audience. But Waley has chosen to present only a few of the forty-odd adventures in the latter half of the book; translated in its entirety, the journey of the pilgrims may prove tiresome to the Western reader, as many of its episodes are repetitious in character, though invariably narrated with gusto. However, even if bored at times, he will find it a civilized and humane book and one, moreover, that meets his expectation of what a novel of comic adventure should be. (Hsia, 2015, pág. 107)

Asimismo, no es fácil captar los significados simbólicos para un lector chino que no sepa mucho de la religión cristiana. Por tanto, por ejemplo, le parecería misterioso al leer los episodios en que aparecieron la lanza, el grial y el plato, o podría asombrarse por las consecuencias graves que tuvo el silencio de Perceval en el castillo del Rey Pescador. Además, para los lectores que no compartan la tradición europea de literatura y cultura, es posible que les suene extraño y exagerado cuando leen tantos versos que se dedican a elogiar la extraordinaria belleza que la naturaleza había dotado a los personajes nobles o a criticar la extrema fealdad de los villanos. Pues, si “un punto de visión del lector que debe ser referido por el lector real para que el horizonte de sentido desarrollado pueda repercutir sobre el sujeto” (Iser, 1987, pág. 242), ¿cómo se realiza la actualización del sentido del texto literario en el proceso de la lectura?

Con el objetivo de contemplar y tener una mejor comprensión de estas obras clásicas, ¿los lectores reales deberíamos estar completamente de acuerdo con el autor abandonado las perspectivas del “yo mismo”?

But the implied author of each novel is someone with whose beliefs on all subjects I must largely agree if I am to enjoy his work. Of course, the same distinction must be made between myself as reader and the often very different self who goes about paying bills, repairing leaky faucets, and failing in generosity and wisdom. It is only as I read that I become the self whose beliefs must coincide with the author's. Regardless of my real beliefs and practices, I must subordinate my mind and heart to the book if I am to enjoy it to the full. The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement. (Booth, 1983, págs. 137-138)

O sea, ¿la lectura se considera como un proceso de comunicación en la que tendría que manifestarse la intervención?

[...]poner en marcha la interacción entre texto y lector, hacer que se origine un proceso de comunicación, a cuyo final aparezca un sentido constituido por el lector, que difícilmente es referenciable, pero que es capaz de negar el significado de las estructuras de sentido existentes, así como de cambiar la experiencia dada. (Iser, 1987, pág. 262)

No es fácil contestar estas interrogantes. Sin embargo, el texto literario delimita las fronteras de las interpretaciones de los lectores. De todas maneras, las obras literarias nos han conducido al mundo redefinido por la escritura, un espacio establecido por las narraciones ficticias actualizadas de las fuentes existentes, como ocurre con la situación en que Liniang entró en el espacio del sueño y de los fantasmas.

En *Pabellón de las Peonías* cabe poca duda de que el amor era lo más precioso para Liniang, incluso que se le había puesto en el riesgo de depresión y que finalmente la frustración de las expectativas amorosas le condujo a la muerte. Esta doncella persiguió valientemente el amor en el sueño y durante el tiempo de fantasma sin importarle los ritos que contenían los comportamientos de la gente de su época. No obstante, cuando Liniang volvió al mundo real, los sentimientos más sinceros de ella fueron restringidos por la rigidez de las normas sociales. Era consciente de la distinción de las reglas que dominaban los dos mundos, la pasión para inframundo y los ritos para el mundo real.

El foco principal de este relato consiste en el choque entre el espacio de los sueños o de los fantasmas y el mundo de realidades. Si comparamos estos dos mundos paralelos, en el primero el orden social desapareció, a cambio, el amor verdadero se ha convertido en la norma más elevada de conducta. Mientras, en el segundo no hay forma de escapar del sufrimiento de las restricciones físicas y espirituales. Parece que cada espacio posee sus principios fundamentales que instruyen las acciones de los personajes. ¿Cuáles son las reglas que dominan los reinos literarios de las novelas artúricas y del *Viaje al Oeste*?

También cabe mencionar la evidente reaparición de los personajes arquetípicos y

los acontecimientos de los mitos antiguos. Más específicamente, en el *Cligés*, la segunda parte de la narración está compuesta en su mayoría por tres personajes: el rey Alís, los dos amantes Cligés y Fenice. La historia narrada sobre ellos tres se considera generalmente como la repuesta de Chrétien al relato de Tristán e Isolda, por la repetición de los detalles de la historia anterior y la misma situación que Chrétien impuso a sus protagonistas. Mientras, en el *Viaje al Oeste* también podríamos encontrar los episodios que están relacionados con los mitos antiguos. Así como en los capítulos XLVII y XLVIII, cuando la patrulla de peregrinación llega a orillas del Río Tongtian [通天河], es tan ancho el río que no es posible pasarlo esa noche. Decide buscar un alojamiento alrededor. Se entera del huésped que ha vivido un monstruo muchos años en este río y este demonio ordena que cada año el pueblo le ofrezca en sacrificio un niño y una niña. Si no lo consigue, va a infligir sufrimientos en este territorio con los desastres agrícolas. La narración del monstruo en el río se puede remitir al relato en el *Soushen ji* [aprox. 350 a. C], el libro que se dedica a registrar los mitos y las leyendas.<sup>165</sup> De forma análoga a cómo el *Ulises* ha descrito el Dublín de los principios del siglo XX a través de una estructura mitológica, en las creaciones literarias de Chrétien y Wu Cheng'en los mismos acontecimientos han tenido significados nuevos.

En la leyenda de Tristán e Isolda, el filtro provocó los sentimientos amorosos de los dos protagonistas. El amor entre ellos dos era la pasión excesiva e irresistible. La situación se ha cambiado en el *roman* de Chrétien. Fenice se negó a ser otra Isolda:

Mialz voldroie estre desmanbree  
 Que de nos deus fust remanbree  
 L'amors d'Ysolt et de Tristan,  
 Don mainte folie dit an,  
 Et honte en est a reconter.  
 Ja ne m'i porroie acorder  
 A la vie qu'Isolz mena.  
 Amors en li trop vilena,  
 Que ses cuers fu a un entiers,  
 Et ses cors fu a deus rentiers.

---

<sup>165</sup> Li ha hecho un análisis con detalles sobre el origen del relato del monstruo del río. Véase en (Li, 2016, págs. 744-748).

Ensi tote sa vie usa  
N'onques les deus ne refusa.  
Ceste amors ne fu pas resnable,  
Mes la moie iert toz jorz estable,  
Car de mon cors et de mon cuer  
N'iert ja fet partie a nul fuer.  
Ja mes cors n'iert voir garçoniers,  
N'il n'i avra deus parçoniers.  
Qui a le cuer, cil a le cors,  
Toz les autres an met defors. (de Troyes, 1994, pág. 248)

Preferiría ser descuartizada antes de que se recordara por nosotros dos el amor de Iseo y de Tristán, de quien tantas locuras se han dicho que vergüenza me da relatarlas. Yo no podría estar de acuerdo con la vida que llevó Iseo. Amor la envileció mucho porque su corazón perteneció completamente a uno y su cuerpo estuvo repartido entre dos. Ese amor no fue razonable, pero el mío siempre será firme pues de ninguna manera repartiré ni mi cuerpo ni mi corazón. Jamás será prostituido mi cuerpo ni se lo repartirán entre dos. (de Troyes, 2013, pág. 165)

Por tanto, la nodriza de Fenice hizo la poción mágica para que el rey Alís gozara durmiendo. Nótese que aquí la función de la poción tuvo por finalidad evitar que Fenice repita los mismos errores de Isolda. A diferencia del amor irrazonable de Isolda, en las explicaciones de E. Mullally, aquí el amor verdadero “is identified with the ability to be true to one’s commitment”, “Her truly ‘resnable’ love involves her whole person, heart, body and honour” (Mullally , 1988, pág. 88).

Además, según Mullally<sup>166</sup>, Alís y Marc comparten la misma posición de la función de obstaculizar el amor entre los dos amantes. No obstante, Chrétien modificó la figura de Alís, un hombre con voluntad débil (weak-willed) que traicionó a su sobrino por haber sido infiel a su promesa. Mientras, Cligés era un caballero cortesano que merecía el amor de Fenice. Había vencido en combate al duque de Sajonia que intentaba raptar a Fenice y probó todas sus virtudes como caballero antes a la corte del rey Arturo. Chrétien ha relegado el plano mitológico de la leyenda de Tristán e Isolda para instalar las ideas de la caballería en la narración de Cligés. Por un lado, ha dotado al amor de un contenido adecuado y cortesano a través del restablecimiento de la leyenda de Tristán; por el otro, presenta detalladamente la figura de un caballero cortés, el que

---

<sup>166</sup> Véase en (Mullally , 1988, págs. 79-93)

cumple sus promesas, siempre está fiel al amor y comprobarse su valentía en los combates.

Respecto al relato del monstruo del río en el *Viaje al Oeste*, en principio, ofrecer sacrificio a Dios o antepasados se considera como la señal de homenaje a una deidad o a los espíritus que aparecieron en las culturas primitivas. Con el tiempo, el rito de la ofrenda de los seres humanos sólo existía en las zonas apartadas, donde se conservaban las imaginaciones mitológicas primigenias. El significado del sacrificio humano también había cambiado. Los demonios iban a los territorios con un bajo nivel de civilización y disfrazaron de la divinidad para conseguir la ofrenda de los pueblos. En el camino hacia el Paraíso Occidental, aparecieron sucesivamente los monstruos como éste del río (los que también esperaban comer un pedazo de la carne de Xuanzang, e incluso algunos femeninos querían tener relaciones sexuales con el monje). De acuerdo con Hsia Chih-tsing<sup>167</sup>, “the monsters ferocious aggressiveness only magnifies the hideousness of craving in every one of us, that craving which, in accordance with Buddhist teaching, is the cause of all suffering”. Para el autor, es ridículo satisfacer de manera ilimitada los insaciables deseos naturales remitiéndose a lo que se representa en los mitos primitivos. Por tanto, los demonios estuvieron condenados a la muerte o volvieron al lugar de donde provinieron, el que también corresponde justamente a la frase que dijo Xuanzang en el capítulo XIII, “When the heart and mind live, every kind of evil lives; but when they are extinguished, evil is extinguished too” [心生种种魔生, 心灭种种魔灭].

Sin embargo, Wu Cheng'en tampoco no ha apreciado tanto la doctrina budista del vacío. Cabe mencionar que el *Viaje al Oeste* también es una obra cómica e irónica, y como hemos ya apuntado anteriormente, suele ser comparada con el *Don Quijote* de Cervantes en muchos casos. Los relatos de aventuras son fundamentalmente narrados de una manera cómica. Tal y como Hsia advierte, “With his sense of the ridiculous anchored in the Buddhist doctrine of emptiness, therefore, the author mocks all the

---

<sup>167</sup> Hsia empleó una gran cantidad de ejemplos en el *Viaje al Oeste* y también refirió a los aspectos relacionados con la literatura europea para apoyar y explicar sus argumentos. Véase en (Hsia, 2015, págs. 127-138)

monsters as he mocks all the pilgrims and celestials in the book” (Hsia, 2015, pág. 136). Porque en realidad la mayoría de nosotros no somos capaces de abandonar totalmente la vida humana, adaptándonos al vacío de la doctrina budista. En este sentido, se han manifestado al mismo tiempo sus actitudes negativas en el tratamiento mítico y cómico que interpreta las materias relacionadas con los pensamientos religiosos:

To readers conditioned to accept the reality of literary fiction, this attempt at constant negation can be at times very unsettling. Writing from the Christian viewpoint which accords reality to every soul be it suffering eternal damnation in hell or rejoicing in eternal bliss in paradise, Dante has created a massive comedy of substantial reality designed to elicit our strongest emotional responses. Wu Cheng'en, on the other hand, provides in episode after comic episode the illusion of mythical reality, but then inevitably exposes the falsehood of that reality in furtherance of his Buddhist comedy. Every time he kills off a fascinating monster or arbitrarily returns him to heaven, we are justified in feeling that he is mocking our emotional attachment to that monster. (Hsia, 2015, pág. 137)

A través de la comparación de los tratamientos de los arquetipos de los mitos en las obras que elegimos como corpus objeto de estudio, aunque varía el contenido de los relatos y se diversifica la forma de narrar, ambos autores han demostrado su manipulación literaria en trasladar el concepto de la realidad de su propia época a un redefinido mundo maravilloso, interpretando de nuevo las fuentes existentes de su cultura a la manera literaria más eficaz en función de sus propósitos artísticos.

#### 2.4 La función de la narración de historias y la primacía de la transmisión de verdad

A partir de una historia del pasado remoto, se transforman las materias que fueron ampliamente difundidas en su respectivo ámbito cultural, se realizan las creaciones literarias en el contexto del propio autor, y finalmente se presentan ante los lectores de diferentes contextos temporales y culturales. Las perspectivas confluyen, pues, considerándose la diferencia que existe en la tradición de la narrativa europea y del *xushi* chino, ¿cómo debemos definir las narraciones de historias en las novelas artúricas

y en el *Viaje al Oeste*? ¿Dónde se colocan los sentidos de estas obras narrativas?

Por lo que se refiere a la tradición narrativa de los dos ámbitos literarios, A. Plaks ha propuesto una distinción significativa entre ellas: la primacía de la función de narración de historias [the primacy of the storytelling function] en la tradición europea y la función de transmisión de la actualidad o de un hecho hipotético en la tradición china [the function of transmission of actual or hypothetical fact]<sup>168</sup>.

Es bien sabido que *Las Memorias históricas* [史记] de Sima Qian<sup>169</sup> [145 a. C.- 90 a. C.] se considera como la obra más paradigmática que ha tenido una gran influencia en la tradición narrativa en el ámbito literario chino. ¿Por qué la historiografía ha jugado un papel tan importante en la redacción narrativa china? Hablando de los primeros registros históricos, según Kwang-chih Chang, las escrituras que transmiten los conocimientos ocuparon el puesto del mediador entre el pasado y el futuro en las sociedades primitivas:

The power of the written word came from its association with knowledge—knowledge from the ancestors, with whom the living communicated through writing; which is to say, knowledge from the past, whose wisdom was revealed through its medium.

It is clear from the text of the Eastern Chou period that there were people who possessed knowledge of the past and who therefore were able to draw from past experience and predict the outcome of contemplated actions. (Chang, 1983, pág. 88)

Con el tiempo, cuando las escrituras que registran el pasado habían perdido el tono de lo ritual y lo misterioso<sup>170</sup>, se conservaban en la narración de historias las actitudes consagradas y respetuosas hacia la veracidad. Aunque la ideología de la aspiración de la autenticidad predomina en las obras narrativas chinas, ello no impide la existencia de la realidad poética, incluso en el mismo *Las Memorias Históricas*. Conforme a la famosa crítica de Lu Xun a este libro histórico “El pináculo de la creación poética de

---

<sup>168</sup> Véase en (Plaks A. , 1977, pág. 314).

<sup>169</sup> El *Las Memorias históricas* fue compuesto entre los años 109 a. C. y 91 a. C. [de la dinastía Han]. Es la obra más importante del historiador Sima qian que se trata del registro histórico de los 2500 años de historia china desde los tiempos legendarios del Emperador Amarillo hasta la propia época del autor.

<sup>170</sup> Cabe mencionar que la escritura en huesos oraculares [甲骨文] que se reconoce como las primeras caracteres chinas están relacionadas con los ritos de la sociedad primitiva china.

los historiadores, al igual que el *Li Sao*<sup>171</sup> sin ritmo”<sup>172</sup>, afirma su gran éxito tanto en la historiografía como en la literatura, y al mismo tiempo sus características históricas y ficcionales<sup>173</sup>. Además, de acuerdo con Chang, si la historiografía tradicional china está ligada con el propósito de predecir el futuro, los historiadores antiguos fueron dotados de la autoridad moral que casi ningún poder gobernante se atrevía a ignorar, porque “this authority was base on knowledge of the past—namely, knowledge of the acting out and the consequences of these ‘moral injunctions of the classics’” (Chang, 1983, pág. 89). Lógicamente, en las obras narrativas chinas, podríamos descubrir siempre un sentido que subraye la importancia de reflexionar sobre el pasado desde las perspectivas de su actualidad a fin de instruirse del futuro.

Mientras, respecto a la función de narración de historia en la tradición europea, las narraciones podrían ser historias inventadas y ficticias, no obstante, quizá estas historias narradas sean más verídicas y vívidas para los lectores. Porque si el texto ficticio quiere captar la atención de la recepción, debería relacionarse con el campo de referencia de los lectores para favorecer el proceso de lectura<sup>174</sup>, tal como el ejemplo del drama *The Famous History of the Life of King Henry the Eighth*, de Shakespeare, que se había referido a la historia para los espectadores:

So the audience at Shakespeare’s play entitled *The Famous History of the Life of King Henry the Eighth* (1612–13) is instructed by the Prologue to ‘think ye see/ The very persons of our noble story/ As they were living’. That is, the poetical drama is designed to bring history – the past – back to life, and so produce a kind of historical truth. (Southgate, 2014, pág. 3)

Empleando las explicaciones de Southgate, la construcción del sentido que pertenece tanto a la historia como a la ficción se manifiesta en las narraciones:

They have always made use of each other – with historians drawing on evidence derived from

---

<sup>171</sup> El *Li sao* [离骚] es el poema principal y la principal inspiración para la colección *Chuci*. Fue compuesto por el gran poeta Xuyua. [340 a. C. - 278 a. C.].

<sup>172</sup> Mi traducción, texto original en chino: 史家之绝唱,无韵之离骚

<sup>173</sup> Chu Binjie ha hecho una investigación sobre las características e influencias de *Las Memorias Históricas*. Además, ha indagado la transformación de la forma de narrar en esta obra historiográfica relacionando con el contexto sociocultural del autor Sima Qian. Véase en (Chu, 1998, págs. 280-311).

<sup>174</sup> (Stierle, 1979)

fictional sources, and writers of fiction setting their stories in earlier periods about which they need historical support. Further, as we have just seen, the two subjects share certain aims and procedures, inasmuch as both are concerned to present coherent narratives by means of which a plethora of data is reduced to some sort of order. Both in short aim to provide a story that is meaningful, or (again in some sense) true. (Southgate, 2014, pág. 20)

De todas maneras, la veracidad que la tradición del *xushi* chino tiene como aspiración podría ser contaminada por los elementos ficcionales derivados de las materias originales y la subjetividad de los historiadores o narradores; de forma semejante, la ficción que se considera como la base de la expresión literaria en la tradición europea requiere también la legitimación de una historia del pasado. Parece que el sentido de las obras narrativas está situado en una realidad tanto histórica como poética.

Conforme a la frontera propuesta por T. Pavel que “aísle el espacio representado de la ficción de los espectadores o lectores”, “la ficción está rodeada de fronteras sagradas, que son tanto de orden real como de orden representativo” (Pavel, 1997, pág. 176). Tanto en las novelas artúricas como en el *Viaje al Oeste*, los significados que los dos autores quieren transmitir aparecen claramente en la manipulación literaria de la construcción de los personajes y de la organización de las tramas. Tal como J.E. Ruiz Domenec ha advertido que “la caballería convierte el mundo en un juego” (Domenec, 1981, pág. 147), y los protagonistas del relato aceptan absolutamente las reglas del juego para demostrar sus virtudes cortesanas. De esta manera, se ponen de manifiesto detalladamente las aspiraciones sublimes en este mundo maravilloso cada vez que los caballeros nobles actúan. Menos clara parece quizás la idea principal del *Viaje al Oeste*. Sin embargo, cabe poca duda acerca de que las perspectivas se nos han presentado desde la óptica de un letrado del período Ming tardío. Detrás de las narraciones cómicas e irónicas se esconden realmente sus actitudes y reflexiones sobre las realidades sociales y ideológicas de su época.

Según el concepto de Ingarden<sup>175</sup>, la obra de arte es “un objeto intencional” que se diferencia de los objetos reales y ideales. Puede considerarse como “figura esquemática que esboza su objeto”, al que le falta determinación acabada para que los lectores la

---

<sup>175</sup> (Iser, 1987, págs. 264-279)

concreten. Efectivamente, es innecesario e imposible que las obras narrativas capten todos los momentos de la realidad o registren la vida diaria verídica y detalladamente. Aún más, a veces la realidad que la ficción finge no resulta tan accesible para los lectores de diferentes generaciones y de distintos sistemas culturales.

Desde la posición de Iser, el acto de leer no consiste en complementar la ausencia de los aspectos que no se plasman en el texto, sino en el proceso de comunicación con la indeterminación. También, la indeterminación requiere la estructura porque ésta “surge de la determinación de los textos de ficción de ser comunicación” y “sobre todo mantiene su función mediante la ordenación dialéctica a las determinaciones formuladas en el texto”. Como plantea Iser, “los espacios vacíos” y “las negaciones” son las dos estructuras centrales de indeterminación, los que se conciben como “condiciones de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector y la regulan hasta un cierto grado” (Iser, 1987, págs. 278-280).

Aunque los espacios vacíos interrumpen la continuidad de la comunicación diaria y obstaculizan la percepción, conforme a las ideas de Iser, nos permiten combinar las perspectivas con el texto en vez de recibir solamente las imágenes familiares y las ideas transmitidas por el texto. Además, como Iser también ha señalado, las negaciones tienen la función de examinar de nuevo las normas existentes de nuestro marco de referencia en el mundo desconocido y establecido por las obras literarias.

Tal como Liniang ha experimentado el amor verdadero en los espacios irreales, las novelas artúricas de Chrétien y el *Viaje al Oeste* también nos han dado la oportunidad de probar y examinar las aspiraciones morales sublimes en el mundo maravilloso que se designa para los caballeros cortesanos y los peregrinos devotos. Las experiencias en el espacio paralelo podrían haber ilustrado a Liniang para desafiar los órdenes sociales injustos de su época. Es posible que las novelas artúricas de Chrétien hubieran demostrado a los jóvenes de la época del autor las aspiraciones morales sublimes que identifican a un caballero cortesano. También, es probable que el *Viaje al Oeste* hubiera transmitido la postura del letrado de aquel entonces hacia la situación social e ideológica. Entonces, ¿cuál es el sentido de estas obras para la presente comparación

literaria entre los dos sistemas culturales?

La narración de las historias sobre los caballeros y los peregrinos podría resultar remota y desconocida para los lectores de nuestra época; los tratamientos literarios y las ideas transmitidas que se manifiestan en las obras parecerían alguna vez extraños y curiosos para la comprensión de los lectores de distintos sistemas culturales. El sentido aparece paso a paso cuando tiene lugar el acto de leer, en las palabras de Iser:

no existe un sentido de los textos de ficción, esta carencia es la matriz productiva para que siempre de nuevo, en los contextos más diversos, sea capaz de proporcionar un sentido. (Iser, 1987, pág. 348)

Quizá aquí también se resida el sentido de las investigaciones comparativas entre las obras de diferentes sistemas culturales.

### **III. LAS ACTITUDES ANTIIDEALES:**

**la compasión hacia las debilidades humanas**

Como es sabido, el *Decamerón* es un libro constituido por cien narraciones breves, escrito por Giovanni Boccaccio en la fase final de la Edad Media. La otra obra de la que queremos hablar es el *Jin Ping Mei*, un clásico chino creado por Langling Xiaoxiao Sheng [兰陵笑笑生], un claro pseudónimo. Esta obra cuenta con cien capítulos, y su manuscrito empezó a circular alrededor del año 1600 (en el declive de la dinastía Ming). ¿Por qué hemos elegido estos dos libros como nuestro corpus de estudio en esta parte? ¿Cuáles son las similitudes y las divergencias que podríamos descubrir en la comparación de estas dos obras emblemáticas?

### 3.1 El *Decamerón* y el *Jin Ping Mei*

Comincia Il Libro Chiamato Decameron,  
Cognominato Prencipe Galeotto, Nel Quale Si Contengono Cento Novelle, In Diece Di Dette  
Da Sette Donne E Da Tre Giovani Uomini (Boccaccio, 1952, pág. 3)

El título y subtítulo de esta obra italiana han demostrado sutilmente la estructura y la función de los cuentos. El título *Decamerón* deriva de dos palabras griegas y significa literalmente “de diez días”. Después de explicar generalmente el motivo y tema principal de su creación literaria en el proemio, Boccaccio describe la situación desgraciada de la Florencia azotada por la epidemia. Con el objetivo de escapar de la peste negra, un grupo de diez jóvenes (siete mujeres y tres hombres) sale de Florencia hacia la montaña, lejos de la ciudad. Ellos cuentan cien relatos durante los diez días de la estancia en la villa. Esta forma confiere una cohesión estructural a toda la obra.

De esta manera, cien cuentos son insertados en el marco narrativo con la excelente labor de Boccaccio. Uno dentro del otro, tres niveles se encuentran en esta obra: el marco del autor (éste se comunica personalmente con sus lectores: el *título*, el *Proemio*, la *introducción* de la IV jornada y la *conclusión del autor*); el marco de los narradores (la descripción de este marco introduce un contexto sociocultural: la peste negra de 1348 en Florencia y la historia del encuentro de los diez jóvenes burgueses en Santa

María Novella que deciden huir a un lugar idílico, donde optaron por narrar los cien cuentos); el marco de los cuentos (los relatos contados entre los jóvenes: las cien narraciones poseen la estructura narrativa y son retóricamente organizadas). La creación del *Decamerón* tiene por objetivo consolar a las amables y afligidas señoras a través de narrar “*novelle, o favole o parabole o istorie*”<sup>176</sup>; después de haber relatado cien “*novelle e forse attrattive a concupiscenzia dette ci sieno*”<sup>177</sup>, los diez jóvenes deciden volver honestamente a Florencia.

Boccaccio se propuso prestar un auxilio literario y entretenido a las personas honestas que se encontraran en un dilema físico-moral. Tal como denota el subtítulo “*Prencipe Galeotto*”, en primer lugar, considerándose el papel que Galehaut tuvo en la relación entre Lancelot y Ginebra, la función de este libro podría ser polémica y compleja (ayuda y consuelo; estímulo y acicate)<sup>178</sup>. Si tomamos en consideración la amistad entre Galehaut y Lancelot, esta obra pretende ofrecer ayuda a las mujeres enamoradas, de manera que ellas puedan encontrar consolaciones mediante los cien cuentos. Además, la función de intermediario que Galehaut realiza en los asuntos amorosos de Lancelot y Ginebra denota que este libro tiene por función estimular a las lectoras a ceder a su amor, lo cual Dante ha interpretado en el Infierno: Canto V<sup>179</sup>. Ante esto, entonces, Galeotto fue tanto el libro como el autor (“*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*”<sup>180</sup>) que había empujado los amoríos entre Francesca y Paolo. Así pues, Boccaccio utiliza Galeotto como el subtítulo, lo cual, para utilizar las explicaciones de R. Kuhns, “is telling the reader that *Decameron* and its autor are to be regarded in a certain interpretative light”:

The book is a pimp, that is, the book brings people together, as lovers, as knowers, as physical forces interacting with one another, and as sharing in intellectual pursuits. The book through its double naming also suggests a doubleness throughout the stories. The stories that recount sexual encounters are to be read metaphorically as well as literally. I think of that in

---

<sup>176</sup> (Boccaccio, 1952, pág. 5)

<sup>177</sup> (Boccaccio, 1952, pág. 756)

<sup>178</sup> Referencia a nota de María. H. Esteban. (Boccaccio, 2011, pág. 103).

<sup>179</sup> Este subtítulo también indica que Boccaccio tomó Dante como referente. Véase el análisis sobre la conexión textual entre Dante y Boccaccio en (Ferme, 2015, págs. 13-26)

<sup>180</sup> Nos referimos a la frase del Infierno que cita V. Ferme, (Ferme, 2015, pág. 14).

terms of a manifest, readily available narrative, and a latent set of meanings to be excavated through interpretation. While in the Decameron sexual events and descriptions have a metaphoric power and intention, they are to be enjoyed as erotic in their own right, but also to lead us, as a go-between might do, from the sexual to serious, thoughtful ideas, concepts, and principles. (Kuhns, 1999, págs. 722-723)

En el *Decamerón*, los encuentros sexuales y las descripciones poseen un poder metafórico. Existe una mediación entre lo sexual a lo serio (ideas, conceptos, principios).

En comparación con el absoluto control retórico de Boccaccio, la organización de los cien capítulos del *Jin Ping Mei* [金瓶梅] se presenta de un modo diferente. Generalmente, se reconoce que los tres caracteres del título se refieren respectivamente a tres mujeres: Pan Jinlian [潘金莲], Li Pinger [李瓶儿] y Pang Chunmei [庞春梅]. Estos tres personajes femeninos no sólo enlazan de cierta manera los argumentos de la obra sino también se corresponden con el tema fundamental (deseos) de la obra, puesto que ellas se consideran como la representación del deseo y mueren sucesivamente por el mismo motivo<sup>181</sup>.

Sin embargo, sería realmente limitado el reducir la lectura de la obra a esta idea. La interpretación de este título también se refiere al significado “flor de ciruelo en vasito de oro”<sup>182</sup>. Como se observa, en los capítulos X, LXVIII, LXXI, aparece tres veces un objeto: “flowers set out in golden vases” [花插金瓶]<sup>183</sup>, en la escena del festín de las familias de Ximen. ¿Cómo se entiende este objeto simbólico [Yi xiang]<sup>184</sup>? Conforme a la proposición de Ge Fei, las flores aluden a todas las mujeres que aparecieron en esta

---

<sup>181</sup> Véase las explicaciones más concretas de Zhang Zhupo: The author has invented [p'i-k'ung chuan-ch'u 劈空撰出] the three characters [whose names make up the title], P'an Chin 金-lien, Li P'ing 瓶-erh, and Ch'un-mei 梅. Notice how he brings them together into one place and then disperses them again. In the first half [ch'ien panpu 前半部] of his work the focus is on P'an Chin-lien and Li P'ing-erh, but in the second half [hou pan-pu 后半部] it is on Ch'un-mei. In the first half Hsi-men Ch'ing manages, by hook and by crook, to obtain for himself the gold [Chin 金-lien] and the vase [P'ing 瓶-erh] that had belonged to other men; but in the second half the plum blossom [Ch'un-mei 梅] which was his to begin with falls easily into the hands of another man.

<sup>182</sup> Referimos a la traducción del título de la versión Xavier Roca-Ferrer. Véase también en la traducción al inglés de David. T. Roy “The Plum in the Golden Vase”.

<sup>183</sup> La versión traducida: (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 139); La original en chino (Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 123).

<sup>184</sup> El objeto simbólico [Yi xiang 意象] se refiere a una combinación de objeto y significado. Vamos a explicarlo concretamente más tarde.

obra, mientras el vasito de oro connota tanto la vida lujosa de esta familia rica como un contexto sociocultural en el que todo el mundo se embriaga de perseguir la riqueza<sup>185</sup>.

Además, Zhang Zhupo ha señalado que este objeto simbólico también es la metáfora de los esfuerzos del autor por redactar este libro y deberíamos leerlo con detenimiento.

The three characters of the title Chin P'ing Mei (literally, "plum blossoms in a golden vase") constitute a metaphor for the author's accomplishment. Although this book embodies so many of the beauties of spring, every blossom and every petal of which cost the author the creative powers of spring [ch'un-kung 春工] itself to evoke, these beauties should be placed in a golden vase where they can diffuse their fragrance in a cultivated environment and adorn the desks of men of literary talent for all time. They must never be allowed to become the playthings of the rustic or the vulgar. Indeed, plum blossoms in a golden vase depend for their effect on the ability of human effort to enhance the handiwork of Heaven [t'ien-kung 天工]. In like manner, the literary quality of this book is such that it seems, in passage after passage, to have stolen the creative powers of nature [hua-kung 化工] itself. (Rolston, 2014, pág. 242)

A partir del objeto simbólico en el título, desde una escena a la otra, el escritor chino retrata minuciosamente todo, incluso los episodios eróticos, de manera que los lectores puedan captar la inconstancia de las cosas humanas.

Cabe mencionar que *Jin Ping Mei* tiene tres ediciones: el *Xinke Jin Ping Mei Cihua* [新刻金瓶梅词话], el *Xinke Xiuxiang Piping Jin Ping Mei* [新刻绣像批评金瓶梅] y el *Zhang zhupo Piping Diyiqishu Jin Ping Mei* [张竹坡批评第一奇书金瓶梅]. Existe una notable diferencia entre el texto de las primeras versiones; publicada en 1695, la tercera es la segunda edición con los comentarios de Zhang Zhupo<sup>186</sup> [1670-1698]<sup>187</sup>. En la presente tesis, elegimos la segunda versión<sup>188</sup> como nuestro corpus de estudio en consideración al gran potencial de comparación con el *Decamerón*.

---

<sup>185</sup> Referencia las explicaciones de Gefei, (Ge, 2015, pág. 24).

<sup>186</sup> Zhang Zhupo [张竹坡] es el crítico literario más importante del *Jin Ping Mei*. Por un largo tiempo, esta obra fue identificada como pornografía. Zhang fue el primer crítico que mostró la actitud seria de este libro y lo comentó sistemáticamente. Gracias a sus esfuerzos, esta obra había conseguido una amplia aceptación en el ámbito literario chino.

<sup>187</sup> Véase en (Wang, 2015, págs. 143-151). En el presente trabajo, denominamos en adelante la primera "*Jin Ping Mei Cihua* o la edición cihua", la segunda "*Jin Ping Mei* o la edición del período Chongzhen".

<sup>188</sup> El texto en chino que referimos es dos volúmenes editados con base en la segunda versión. Y la versión traducida que empleamos es de Clement Egerton. El traductor ha omitido muchas poesías en su traducción, en comparación con la versión en chino que tomamos como referencia.

En primer lugar, comparado con el *Jin Ping Mei Cihua*, el *Jin Ping Mei* es más completo y mejor estructurado, cosa que demuestra un alto nivel artístico de la composición literaria: los argumentos son sutilmente organizados; aunque es una obra escrita en chino vernáculo<sup>189</sup> [baihua], el estilo y la forma de narrar están conforme a la estética tradicional literaria china<sup>190</sup>. En este sentido, sería más aprovechable para la comparación de las estructuras de los dos ámbitos objeto de estudio que nos ocupan. Intentaremos indagar los aspectos estructurales que se manifiestan en las obras narrativas completas.

Por otra parte, la edición cihua se inclina a una función didáctica que atiende a la autoridad de la ética del confucianismo. En cambio, el *Jin Ping Mei* ha mostrado una tolerancia a las debilidades de los seres humanos, en lugar de priorizar estrictamente los juicios morales. Percibimos una similar actitud compasiva del autor tanto en el *Jin Ping Mei* como en el *Decamerón*.

### 3.2 La novella y el *Zhanghui xiaoshuo*

En el *Proemio* del *Decamerón*, Boccaccio emplea también los términos “o favole o parabole o istorie” para referirse a “cento novelle” que él pretende narrar. Estas denominaciones son indicativas de la variedad del contenido y la forma de las cien narraciones breves y su manejo literario con toda la libertad. Sin embargo, ninguno de ellos puede definir plenamente el concepto de las cien narraciones breves del autor<sup>191</sup>. Además, todos estos términos literarios no tienen pretensión de alta cultura. Boccaccio se acerca a estas formas narrativas, pero las desarrolla:

---

<sup>189</sup> Chino vernáculo: Baihua[白话]. Baihua es la forma de chino escrito basado en la forma oral. Es un concepto opuesto al chino clásico [Wenyan 文言]. La relación entre Wenyan y Baihua se parece al latín y lengua vulgar.

<sup>190</sup> Véase las explicaciones más concretas en (Tian, A Preliminary Comparison of the Two Recensions of "Jinpingmei", 2002).

<sup>191</sup> Véase la presentación de las investigaciones tanto de las narraciones de la *novella* como de la evolución del mismo género narrativo en (Marcelli, 1999).

Pero cualquier cosa que queramos presentar de tiempos anteriores, ya sea el espesor sensible, rústico y tosco de los *fabliaux*, o la elegancia plásticamente pobre del *Novellino*, o el ingenio vivaz e intuitivo de Salimbene, nada es comparable a Boccaccio: sólo él domina en su conjunto el mundo de las apariencias sensibles, lo ordena según una intención artística consciente y lo recoge en la red del lenguaje. Su *Decamerón* fijó, por primera vez desde la antigüedad, cierta altura del estilo, según la cual la narración de sucesos reales desmedido del adorno culto, lo que producía un andar en zancos del idioma, que por eso no podía ceñirse al asunto y que en esta forma sólo podía servir para fines oratorio-decorativos. Semejante lenguaje remontado era por completo incapaz de adueñarse de la realidad sensible de la vida corriente.

Ya con Boccaccio la cosa fue desde un principio diferente. Su talento es espontáneamente plástico, de una amable fluidez, impregnado de sensualidad e inclinado a las formas elegantes. No está hecho de antemano para el estilo elevado, sino para el medio. (Auerbach, 1996, págs. 205-206)

Analógicamente, en el ámbito literario chino surgieron también las colecciones de narraciones breves sobre muy diversos temas. Entre ellas, *Sanyan*, del intelectual Feng Menglong [1574-1645], se considera como la más reconocida. Las historias de esta compilación se denominan como *huaben xiaoshuo* [话本小说], que tiene su origen en la tradición oral (las actividades *shuohua*<sup>192</sup>). Por lo tanto, una característica destacada de estas narraciones es el papel visible e importante de los narradores, la que distingue el texto del *huaben xiaoshuo* de otras narrativas en el ámbito literario chino. Feng estandariza el modelo del *huaben xiaoshuo* en un texto escrito y lo adapta para que las narraciones sean más fáciles de comprender para los lectores de su época. Con los esfuerzos de este literato chino, son presentadas en forma escrita (pero en chino vernáculo) las historias que narran las experiencias de personas de diversos estratos de la sociedad<sup>193</sup>.

Sin embargo, dicha compilación de los textos del *huaben xiaoshuo* no ha superado una colección de cuentos. Es decir, el valor de las narrativas sólo existe en las obras individuales y la colección es sólo un método de agrupación para presentarlas en un libro<sup>194</sup>. En cambio, la literatura china enlaza los episodios de un modo diferente a

---

<sup>192</sup> El *shuohua* se refiere a la presentación de narrar relatos en el público, y surgió en la dinastía Tang [618-907]. En la China antigua, estas actividades siempre se celebraban en las tabernas, los restaurantes y a veces también por las calles. Era un entretenimiento imprescindible para los públicos de aquel entonces. Cabe mencionar que estas narraciones fueron oralmente transmitidas, por eso no había manuscritos.

<sup>193</sup> Véase la presentación del *Sanyan* y Feng Menglong en (Xiao & Liu, 2003, págs. 306-330).

<sup>194</sup> En la tradición literaria china, el trabajo de compilación no ha superado una colección. Por ejemplo, en el

Boccaccio. Siguiendo la forma del *huaben xiaoshuo*, las obras del *Zhanghui xiaoshuo* [章回小说] se han transformado en unas creaciones literarias completas y bien organizadas. A diferencia del control retórico de Boccaccio, que ha construido tres niveles del relato en el *Decamerón*, el autor del *Jin Ping Mei* narra una historia larga en cien capítulos. Cada capítulo tiene un título para implicar su contenido (dos argumentos principales); dentro de cada uno, hay un poema al comienzo y otro al final. Además, durante las narraciones los poemas tienen por función describir las escenas o expresar los comentarios del narrador. De esta manera, una historia completa es relatada en los cien capítulos del *Jin Ping Mei*.

¿Cuáles son los aspectos similares y distintos de estas dos obras emblemáticas?  
¿Cómo se entienden las ideologías que se manifiestan en las creaciones literarias de los dos autores de diferentes sistemas culturales?

### 3.2.1 El marco en la *novella* y la distribución del *Zhanghui xiaoshuo*

La conciencia literaria de Boccaccio en el *Decamerón* demuestra una forma de narrar muy contemporánea. Tal como María Hernández escribe al principio de la traducción de su edición,

Hasta tal punto su *Decamerón* logra también superar el género de las “colecciones de cuentos” que le habían precedido tanto en Europa como en la tradición oriental, que por muchos modelos que comparemos, por muchas correspondencias que establezcamos con esa tradición, nada explica lo suficiente la impresionante modernidad que su libro aporta y el enorme placer que produce su lectura. (Boccaccio, 2011, pág. 46)

En esta obra, empleando el marco en la *novella*, Boccaccio no sólo consiguió engarzar las cien narraciones, sino también nos muestra su concepto literario basado en la planificación global, desde el proemio hasta la conclusión del autor. Es decir, este marco

---

caso del *Shijing* [la colección más antigua de los poemas narrativos], las investigaciones que busquen analizar el orden de la compilación no tienen mucho sentido [Véase en (Zheng, Colección completa de Zheng Zhenduo, Vol.11, Wenxue Dagang II [郑振铎全集.第十一卷,文学大纲二], 1998, págs. 160-177)]. Conforme a la tradición china, no hay obras como el *Decamerón* que engarza retóricamente las narraciones breves.

convierte el *Decamerón* en una obra literaria completa en lugar de una colección de cien narraciones.

Dentro de esta estructura establecida por Boccaccio en el *Decamerón*, en primer lugar, recorriendo todo el texto podríamos encontrar la existencia de un escritor que controla el desarrollo de toda la obra y su intervención directa en el título del libro, el proemio, la introducción, la introducción a la IV jornada y la conclusión del autor. Precisamente, por poner ejemplos, al principio Boccaccio indica la intención y planificación de su creación del *Decamerón* con el título y el subtítulo, tal como M. Hernández nos advierte,

Se pone aquí en juego su propio concepto de la literatura y la función que a ésta él le quiere asignar, porque como vamos a ver, el libro titulado Decamerón subtítulo príncipe Galeoto les permitirá a los diez jóvenes del marco, receptores inteligentes de sus cuentos, alcanzar el deleite intelectual que aporta la literatura manejada con discernimiento humano; (Boccaccio, 2011, págs. 50-51)

Luego, en el proemio, él habla en primera persona con sus lectores hipotéticos (“carissime donne”) a fin de implicar y explicar el contenido de las narraciones en las siguientes diez jornadas:

[...] pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos. (Boccaccio, 2011, pág. 108)

[...] intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo (Boccaccio, 1952, pág. 5)

También, en la introducción de la IV jornada, otra comunicación directa con sus lectoras, el autor narra personalmente una historia para señalar que el ser humano no puede ir contra la naturaleza. De esta manera, Boccaccio consigue realizar una autorreflexión sobre su propia obra. Pues, al final de esta introducción, nos dirige a la línea principal para empezar la narración del cuarto día:

Pero ya, bellas señoras, hay que regresar al punto de partida y seguir el orden comenzado, pues ya hemos divagado bastante. (Boccaccio, 2011, pág. 480)

Ma da ritornare è, per ciò che assai vagati siamo, o belle donne, là onde ci dipartimmo, e l'ordine cominciato seguire. (Boccaccio, 1952, pág. 282)

Finalmente, aprovechando la conclusión del autor, Boccaccio defiende la práctica de las cien narraciones, completa la reflexión teórica y cierra su trabajo:

Y por ello, como esas tales hablan con hostilidad, quiero que lo que he dicho sea suficiente como respuesta.

Y dejando, pues, que cada una diga y crea lo que le parezca, es el momento de ponerle fin a las palabras, agradeciéndole humildemente a Dios que tras tan largo esfuerzo con su ayuda nos ha llevado al fin deseado. Y vosotras, agradables señoras, quedaos en paz con su gracia, y acordaos de mí si tal vez os ayuda a alguna en algo el haberlas leído. (Boccaccio, 2011, pág. 1147)

E per ciò che animosamente ragionan quelle cotali, voglio che quello che è detto basti lor per risposta.

E lasciando ormai a ciascheduna e dire e credere come le pare, tempo è da por fine alle parole, Colui umilmente ringraziando che dopo sì lunga fatica col suo aiuto n'ha al desiderato fine condotto. E voi, piacevoli donne, con la sua grazia in pace vi rimanete, di me ricordandovi, se ad alcuna forse alcuna cosa giova l'averle lette. (Boccaccio, 1952, pág. 764)

Desde el marco del autor, por un lado, a través de una comunicación con sus lectoras potenciales, Boccaccio ha logrado expresar sus propias ideas directamente; por otro lado, en cierta manera, esta intervención que existe en toda la obra también nos demuestra una estructura completa y cerrada.

Seguidamente, aprovechándose los discursos con sus lectoras, Boccaccio dirige nuestra atención a la Florencia del 1348 que fue golpeada por la peste negra: para huir de la sombra de la epidemia, los diez jóvenes decidieron a abandonar la ciudad caótica y vivir temporalmente en el campo. Antes de empezar esos diez días de narración, Boccaccio nos describe una escena: desde una tarde calurosa, en una montaña pequeña alejándose de la Florencia golpeada por la epidemia, los cien relatos empezaron en las narraciones entre diez jóvenes que tomaban asiento en un corro donde la hierba era verde y alta. Después de terminar narrar los cien relatos, estos diez jóvenes volvieron a Florencia, la ciudad de donde habían venido. De ahí que encontramos el segundo nivel de narrar, el marco de los narradores, en el *Decamerón*.

Este marco de los narradores establecido por la trama de la peste negra ofrece una

coherencia unitaria entre las jornadas. Dentro de este marco, al inicio de cada jornada hay una introducción corta para indicar el tema definido. La primera jornada tiene un tema libre y ellos narran las historias que les agradan; en la segunda jornada “se trata de quien, aceptado por diversas contrariedades, haya llegado mejor de lo esperado a buen fin”<sup>195</sup>; en la tercera jornada “se trata de quien con ingenio lograrse algo muy deseado o recuperase lo perdido”<sup>196</sup>; en la cuarta jornada “se trata de aquellos cuyos amores tuvieron infeliz final”<sup>197</sup>; en la quinta jornada “se trata de lo que a algún amante, tras varios terribles o desventurados sucesos, le ocurrió felizmente”<sup>198</sup>; en la sexta jornada “se trata de quien, al ser provocado, se defendió con algún agradable dicho ingenioso, o con rápida respuesta u ocurrencia evitó una pérdida, un peligro o un escarnio”<sup>199</sup>; en la séptima jornada “se trata de las burlas que por amor o para su propia salvación las mujeres han hecho a su maridos, habiéndolo advertido ellos o no”<sup>200</sup>; en la octava jornada “se trata de esas burlas que continuamente se hacen”<sup>201</sup> entre las mujeres y los hombres; el tema de la novena jornada también es abierto para que ellos puedan narrar las materias que le gusten; últimamente, en la décima jornada “se trata de quien con liberalidad o bien con magnificencia hiciese algo en hechos de amor o de otra cosa”<sup>202</sup>. Excepto el tema libre de la primera jornada y la novena, los relatos se presentan siempre de acuerdo con el tema propuesto por mandato del rey o la reina; además, como se observa, estos temas se diferencian, pero también se relacionan. Por ejemplo, los cuentos de la segunda jornada se centran en la cuestión de la fortuna que dirige a la gente hacia su destino; al día siguiente, como una repuesta, se destaca el ingenio de los seres humanos para afrontar los contratiempos. Igualmente, en la cuarta y quinta jornadas se narran respectivamente los desenlaces infelices y felices de los relatos entre amantes. También, cada jornada termina con una conclusión que al mismo tiempo se entrelaza con la próxima jornada.

---

<sup>195</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 207)

<sup>196</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 353)

<sup>197</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 467)

<sup>198</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 573)

<sup>199</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 675)

<sup>200</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 741)

<sup>201</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 831)

<sup>202</sup> (Boccaccio, 2011, pág. 1025)

Durante la estancia de diez días en la villa, cada día este grupo de jóvenes se reúne a la hora acostumbrada y uno tras otro emprende su narración. Finalmente, deciden volver a Florencia. Por un lado, los rasgos que les caracterizan definen el contenido y tono de la narración de historias; por el otro, las interacciones orales entre los diez narradores entretienen los cuentos relatados<sup>203</sup>. En realidad, lo que nos importa no es el tema, sino cómo se desarrolla y se trata en las narraciones de los diez jóvenes.

Cuando llegamos al nivel de los cuentos, se observa que, por una parte, se antepone a cada jornada una introducción (presenta tanto la reina o el reino del día como el tema definido de los cuentos) y cada relato tiene una rúbrica (síntesis del contenido del relato siguiente); las narraciones varían conforme a los caracteres específicos de los diez narradores<sup>204</sup>. Esto incide sobre las características de la individualidad de cada *novella*. Por otra parte, se establece una corriente unitaria entre las historias, porque el tema de cada jornada es determinado y los relatos en boca de los narradores lo responden y lo discuten desde diez puntos de vista. Además, las narraciones siempre empiezan y cierran en los comentarios de los diez jóvenes.

Para poner un ejemplo, en la octava jornada, igual que los otros días, bajo el mandato de Laureta, la reina de la octava jornada, los diez jóvenes empiezan a narrar historias sobre las burlas. Y según la breve introducción de esta jornada, las diez narraciones se pueden dividir en tres tipos: “burlas que continuamente se hacen o las mujeres a los hombres, o los hombres a las mujeres, o los hombres unos a otros” (Boccaccio, 2011, pág. 831). Con la voz de los diez jóvenes, Boccaccio nos presenta diez narraciones que pertenecen a un mismo tema, pero con diferentes tonos. Tomamos como ejemplo la narración de Pampinea [VIII,7]:

Un escolar ama a una viuda, la cual, enamorada de otro, le deja esperándola una noche de invierno en la nieve; luego él, dándole instrucciones, a mediados de julio, la deja a ella completamente desnuda todo un día sobre una torre a las moscas, a los tábanos y al sol. (Boccaccio, 2011, pág. 882)

---

<sup>203</sup> Tal como “la novella da Neifile detta mi ritorna alla memoria il dubioso caso già avvenuto a un giudeo”. Véase la conexión analógica al nivel verbal [por la causa de una palabra, una figura, un motivo que lleva a otra narración (Bérard, 1994, págs. 17-19).

<sup>204</sup> Los rasgos característicos de los diez jóvenes están relacionados con el tipo de cuentos que ellos relatan. Véanse las agrupación y explicaciones en (Baioni, 2013).

Uno scolare ama una donna vedova, la quale, innamorata d'altrui, una notte di verno il fa stare sopra la neve ad aspettarsi, la quale egli poi, con un suo consiglio, di mezzo luglio ignl1 da tutto un di fa stare in su una torre alle mosche e a' tafani e al sole. (Boccaccio, 1952, pág. 562)

Pampinea es una señorita inteligente y seria, como se ve, el estilo de este cuento corresponde a su carácter<sup>205</sup>, en el que se pone de manifiesto la inteligencia del narrador en la intriga que el escolar inventó para burlar a la viuda que le había engañado; al mismo tiempo, la crueldad del castigo a esta mujer demuestra también la actitud estricta de Pampinea hacia las burlas entre la gente.

En un sentido contrario, considerando que lo que sucede a la viuda Elena en la narración de Pampinea es triste y doloroso, Fiammetta, el nombre de la cual significa “va cubriendo distintos amores”<sup>206</sup>, cuenta a sus compañeros un relato con un ritmo más suave y deleitable:

Dos están siempre juntos; el uno se acuesta con la esposa del otro; el otro, al advertirlo, se pone de acuerdo con su esposa para que el uno quede encerrado en un arcón, sobre el cual, estando es uno dentro, el otro se acuesta con la esposa del uno. (Boccaccio, 2011, pág. 911)

Due usano insieme; l'uno con la moglie dell'altro si giace; l'altro, awedutosene, fa con la sua moglie che l'uno è serrato in una cassa, sopra la quale, standovi l'un dentro, l'altro con la moglie Dell'un si giace. (Boccaccio, 1952, pág. 584)

Al final del cuento de Fiammetta, los dos hombres decidieron compartir sus esposas, “de ahí en adelante cada una de aquellas señoras tuvo dos maridos y cada uno de ellos tuvo dos esposas, sin tener jamás entre ellos discusión o riña alguna por eso” (Boccaccio, 2011, pág. 916). En comparación con la narración anterior, Fiammetta ha mostrado una mayor tolerancia a los engaños que Pampinea.

Por el último, Dioneo, al que le está permitido ser la excepción a las normas establecidas por los jóvenes y no está sometido al tema determinado de cada día, relata un cuento sobre cómo salvarse con genios de la burla.

---

<sup>205</sup> Además, el discurso de Pampinea es retóricamente elevado y abundante, el que se inclina a la persuasión. Véase en (Andrei, 2013).

<sup>206</sup> Referencia a la nota no.34 de M. Hernández, (Boccaccio, 2011, pág. 124)

Una siciliana le quita con destreza a un mercader lo que ha llevado a Palermo; y él, haciendo que ha vuelto con mucha más mercancía que antes, pidiéndole dinero prestado, le deja agua y estopa. (Boccaccio, 2011, pág. 938)

Una ciciliana maestrevolmente toglie ad un mercatante cil, che in Palermo ha portato; il quale, sembiante faccendo d'esservi tornato con molta più mercatantia che prima, da lei accattati denari, le lascia acqua e capecchio. (Boccaccio, 1952, pág. 605)

Como se observa, la última narración de Dioneo muestra un cambio de tono. En su historia leemos no sólo las burlas sino también una resolución de los casos de engaños. Se trata de un elemento estructural: a fin de cerrar la jornada, desde el segundo día, la última narración de Dioneo siempre juega el papel de hacer una conclusión y dar un contrapunto.

Hasta aquí, se observa que tratando los mensajes que él quiere transmitir a sus lectores, Boccaccio ha demostrado su control retórico absoluto en el *Decamerón*. En resumen, a través de los marcos establecidos, las cien *novellas* se presentan dentro una estructura completa y cerrada: al principio, con el objetivo de consolar a las amables señoras, el escritor empieza a relatar una historia, en que diez jóvenes cortesanos abandonan su ciudad para huir de la peste y vivir honestamente; dentro de esta historia de estos diez jóvenes, de acuerdo con el tema propuesto por el rey o la reina, las cien narraciones son relatadas por estos diez jóvenes durante diez días; dentro de las diez jornadas, los diez cuentos para cada día también son retóricamente organizados.

En comparación con el esfuerzo que Boccaccio lleva a cabo para conseguir una planificación global impecable en el *Decamerón*, lo que nos impresiona más en el *Jin Ping Mei* es la labor del autor chino en plasmar minuciosamente las escenas de la vida cotidiana. Las valoraciones de la estructura del *Jin Ping Mei* resultan negativas. Tal y como Hsia ha comentado:

So far as its subject matter is concerned, *Chin P'ing Mei* certainly is a milestone in the development of Chinese fiction: it has departed from history and legend to treat a world of its own creation, peopled by life-size men and women in their actual bourgeois surroundings divested of heroism and grandeur. Though its pornography had been anticipated, its patient chronicling of the quotidian events of a Chinese household in all their squalor and depravity was something revolutionary, and there has been nothing quite like it in the further development

of the Chinese novel. But for all its appropriation of a new territory for fiction, its method of presentation is something else again. Far more than *Shui hu*, it is a work consciously designed to meet the expectations of an audience used to various forms of oral entertainment. Its generous inclusion of songs and jokes, of mundane and Buddhist tales, constantly mars the naturalistic texture of its narrative so that, from the viewpoint of style and structure, it must be rated the most disappointing novel we have thus far considered. (Hsia, 2016, págs. 153-154)

¿Es tan episódico el *Jin Ping Mei* que está condenado al fracaso el intento de llegar al nivel de la manipulación unitaria? En cierta manera, Lanling Xiaoxiao Sheng también ha prestado la atención a la coherencia unitaria al redactar su obra, sobre todo la edición del período Chongzhen. Advirtió Zhang Zhupo:

The hundred chapters of the *Chin P'ing Mei*, on the other hand, constitute a single biography [chuan 传] in which hundreds of characters are treated. Though the presentation is discontinuous [tuan-tuan hsu-hsu 断断续续] each character has a biography of his own. (Rolston, 2014, pág. 221)

《金瓶梅》却是一百回共成一传，而千百人总和一传，内却又断断续续，各人自有一传。  
(Wang, 2015, pág. 12)

Más específicamente, en cuanto a las relaciones entre los cien capítulos, de acuerdo con el análisis de A.H. Plaks, existe también la unidad de cada diez capítulos:

Once the reader's attention becomes attuned to the rhythm of these ten-chapter units of text, certain other related structural patterns also begin to emerge. On the one hand, within the space of each decade we can perceive a type of smaller internal patterns of oscillation on the level of narrative action. Thus, in the same way that I have identified the special function of the ninth and tenth chapters of each decade within this structural arrangement, we may also note the recurrence of peaks of excitement—gaiety, anger, or grief—placed in the fifth chapter of many sections, generally flanked by troughs of relative inactivity in the intervening periods. As many critics have pointed out, it is during these scenes of apparent inaction that some of the most meaningful developments in the narrative actually transpire. (Plaks, 2015, pág. 74)

Además, recurriendo a toda la obra, la distribución de las unidades no es arbitraria sino simétrica:

On the other hand, these basic ten-chapter units are themselves linked in various combinations

to yield broader structural divisions of the narrative. For example, we immediately observe the obvious point of articulation that separates the first eighty chapters of the book from the last twenty in terms of a number of literary variables, as well as the apparent symmetry between the opening and closing two decades (1—20 and 80-100), the action of both of which takes place primarily outside the Hsi-men<sup>207</sup> compound. In the same way, the first twenty chapters, in which the household takes shape with the addition of three new wives, clearly balance the concluding twenty chapters, in which the same household breaks up with accelerating rapidity. In all of these schemes the ten-chapter units of the text may be understood as forming the basic building blocks of its overall structure. (Plaks, 2015, págs. 74-75)

Concretándose a la narración de cada capítulo, la conservación de la forma y el estilo de la tradición oral parecería bastante obvio, conforme al comentario de Hsia. Curiosamente, por esta razón, cada capítulo cuenta con la independencia estructural, con los títulos *ruhua* [入话], *zhenghua* [正话] y *jiayu* [结语]<sup>208</sup>. Escogemos como ejemplo de análisis el primer capítulo, “Ximen Qing Fervently Forms Sworn Brotherhood Friends; Wu the Second Coolly Encounters His Real Brother and Sister-in-law”<sup>209</sup> [西门庆热结十兄弟，武二郎冷遇亲哥嫂]. Como muchos críticos han notado<sup>210</sup>, en esta antítesis el *fervently* [热] y el *coolly* [冷] construyen la contradicción que denota la inconstancia de las relaciones humanas y alude irónicamente a las tramas que van a ser desarrolladas. También demuestra la indicación de la distribución estructural por parejas [*liangdui zhangfa* 两对章法], es decir, el autor ha ilustrado por adelantado a los lectores sobre los dos eventos que tendrían lugar en cada capítulo, a través del título correspondiente.

Seguidamente, conforme a la tradición de la actividad *shuohua*, dos poemas del *ruhua* dan entrada tanto a toda la obra como al primer capítulo<sup>211</sup>. Por una parte,

---

<sup>207</sup> La forma del sistema antiguo del pinyin, equivalente a Xi'men [el apellido del protagonista].

<sup>208</sup> Estos tres términos se pueden entender respectivamente como: introducción, texto principal, final. Son las tres partes imprescindibles en las narraciones de la tradición oral china.

<sup>209</sup> Referimos a la traducción de Tian Xiaofei. (Tian, A Preliminary Comparison of the Two Recensions of "Jinpingmei", 2002, pág. 365)

<sup>210</sup> Tal como en los artículos de Tian Xiaofei y A.H. Plaks, ellos han analizado con más detalles sobre las denotaciones e implicaciones de esta pareja “caliente y frío” en el primer título (Tian, 2002, págs. 365-371), (Tian, 2016, págs. 1-7), (Plaks, 2015, págs. 81-85); mientras en el *Zhang Zhupo dufa*, véase la explicación detallada del *liangdui zhangfa* (Rolston, 2014, pág. 204)

<sup>211</sup> Como estamos en el primer capítulo de la obra, en la parte *Ruhua* hay dos poemas que indican el comienzo de toda la obra y los relatos del presente capítulo. Además, el autor también comunica directamente con los lectores en el tono del narrador de la actividad *shuohua*. Con normalidad, solamente un poema se narra a fin de introducir enseguida el texto principal.

tratándose del primer capítulo, a través de las descripciones en los poemas y un discurso del autor, Lanling Xiaoxiao Sheng alude el desarrollo de la trama de toda la obra (todo lujo está condenado a las vanidades)<sup>212</sup>. Esto al mismo tiempo también demuestra que la historia que el autor va a narrar es completa y bien planificada; por otra parte, tiene como objetivo introducir la siguiente narración, la cual se considera como la función fundamental de la parte *ruhua*:

說話的為何說此一段酒色財氣的緣故？只為當時有一個人家，先前恁地富貴，到後來煞甚淒涼，權謀術智，一毫也用不著，親友兄弟，一個也靠不著，享不過幾年的榮華，倒做了許多的話靶。內中又有幾個鬥寵爭強，迎姦賣俏的，起先好不妖嬈嫵媚，到後來也免不得屍橫燈影，血染空房。正是：

善有善報，惡有惡報；天網恢恢，疏而不漏。

話說大宋徽宗皇帝政和年間，山東省東平府清河縣中，有一個風流子弟，生得狀貌魁梧，性情瀟灑，饒有幾貫家資，年紀二十六七。這人複姓西門，單諱一個慶字。（Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, págs. 3-4)

I am brought to these reflections upon the true significance of wine and women, wealth and ambition, remembering a family which, once flourishing, sank at length into a state of deepest misery.<sup>213</sup> Then neither worldly wisdom nor ingenuity could save it, and not a single relative or friend would put forth a hand to help. For a few brief years the master of this household enjoyed his wealth, and then he died, leaving behind a reputation which none would envy. There were many in that household who always sought to flatter, to do well for themselves, to join in amorous pleasures, to stir up strife, and to turn their influence to their own profit. At first it seemed that all was well with them, yet it was not long before their corpses lay in the shadow, and their blood stained the deserted chamber.<sup>214</sup>

<sup>215</sup>In the mighty dynasty of Sung, when Hui Tsung was Emperor, and in the Cheng Ho period of his reign, there lived at Ch'ing Ho, a city of the prefecture of Tung-p'ing in Shan-tung, a dissolute young man whose name was His-men Ch'ing. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, págs. 4-7)

---

<sup>212</sup> Hemos hecho detalladamente un análisis de las poesías de esta parte en el 1.3 del presente trabajo.

<sup>213</sup> El texto original en chino es una oración interrogativa, la que imita el tono del narrador de la actividad *shuoshu*. [Como hemos mencionado, el texto del *Jin ping mei* conserva unas características de la tradición oral.] Intentamos presentarla de la forma original en chino: Podrías querer preguntar, ¿por qué el narrador ha dado un discurso sobre vino, deseo sexual, riqueza y ambición? También, nótese que aquí el “women” [texto original se 色] nos parece mejor traducir como “deseo sexual”. [véase la explicación en la nota del capítulo 1.3]

<sup>214</sup> Aquí la traducción falta dos frases del texto original, los cuales concluyen el discurso anterior: “正是：善有善報，惡有惡報；天網恢恢，疏而不漏。” Decían: lo bueno será recompensado con lo bueno, lo malo con lo malo; la vasta red del cielo tiene grandes mallas, pero no deja nada [delito] escapado. [mi traducción]

<sup>215</sup> Al comienzo de la historia, el traductor ha omitido una palabra: *huashuo* [話說], la que se puede entender como “se dice” o “según dice”. Es un uso indicativo de la tradición oral que alude el comienzo de la narración.

Así, empieza la narración de historias. Esta primera frase presenta sencillamente el tiempo, el lugar y el protagonista del relato, Ximen Qing. Los lectores de alrededor el año 1600 se debieron sorprender al leer este comienzo y el argumento siguiente. Porque todo esto se asemejaba a las tramas que ellos habían leído en *A la orilla del agua*, pero aparentemente estaba presentando un cuento nuevo con los pequeños cambios y una serie de detalles añadidos.

Los dos hilos de este primer capítulo están relacionados estrechamente con el contenido del capítulo XXIII—XXV de *A la orilla del agua*. En el *Jin Ping Mei*, la historia empieza con la casa de Ximen: el veinticinco de septiembre se aproximó al día en que el protagonista del relato Ximen Qing celebrara la fiesta con sus otros nueve amigos. Infortunadamente, uno de los diez hombres murió, por eso ellos querían adoptar un miembro nuevo para cubrir este puesto vacante. Recordándose el abanico precioso<sup>216</sup> que hace unos días este amigo le había dado, Ximen Qing suspiró por su fallecimiento. Luego, debido a la propuesta de Ximen Qing, ellos decidieron convertirse en los diez hermanos comprometidos bajo juramentos; más de un mes después, uno de estos diez hermanos, Ying Bojue, visitó a Ximen Qing y le dijo una noticia sorprendente: que un hombre con fuerza invencible había matado a un tigre. Este hombre se llamaba Wu Song, quien era el hermano menor de Wu Da. De esta manera, la trama volvió a la escena del reencuentro de estos dos hermanos de sangre. Un héroe mató a un tigre y se reencontró con su hermano, hecho que también era el punto de partida del relato de Wu Song en *A la orilla del agua*. Cabe mencionar que la edición *Jin Ping Mei cihua* utilizó el mismo comienzo de *A la orilla del agua* para empezar su narración. Esta diferencia también demuestra que el autor de la edición del período Chongzhen ha distribuido a conciencia las tramas en la redacción de su obra. Comparamos aquí la escena del reencuentro de Wu Song con su hermano Wu Da en *A la orilla del agua* y *Jin Ping Mei*. El texto del primero dice así:

---

<sup>216</sup> Este abanico precioso [真金川扇儿] es un objeto simbólico en la cultura china, sobre todo el contexto de esta trama es el otoño. El abanico precioso del otoño tiene el sentido de ser abandonado y sustituido, puesto que no es necesario utilizar el abanico cuando el tiempo empieza a enfriarse, si bien es cierto que es una cosa valiosa.

“I wanted to go home to Qinghe and see brother,” Wu Song said to himself. “Who would have thought I’d wind up a constable in Yanggu!”

Thereafter, he had the affection of his superiors and was framed throughout the countryside. Two or three days later, he was leaving the country office in search of amusement when a voice hailed him from behind.

“You’re fallen into luck, Constable Wu! Is that why you don’t know me anymore?”

Wu Song turned around. “Aiya,” he exclaimed. “What are you doing here?”

[...] <sup>217</sup>

Constable Wu fell to his knees and kowtowed, for it was none other than his brother, Wu the Elder. “I haven’t seen you for over a year,” said Wu Song. “What are you doing here?”

“You were gone a long time. Why didn’t you write? Sometimes I reproached you in my heart, and yet I missed you.”

“How is that?”

“When I remembered how you used to get drunk in Qinghe Town, the brawl and be hauled into court, and how I used to suffer, waiting for the judge’s decision, with never a moment’s peace, I thought of you with reproach. Recently I took a wife, but the men of Qinghe are bold, and they kept trying to take advantage, and I’ve had no one to protect me. If you were home, which of them would have dared to so much as fart? Things got so bad I had to move here to Yanggu and rent a house. That was when I missed you.”

Reader, please note, these two were born of the same mother. But Wu Song was tall and handsome and enormously strong. Otherwise, how could he have killed the fierce tiger? Wu the Elder was very short, with an ugly face and a ridiculous head. He was known in Qinghe as Three of Mulberry Bark. (Luo, págs. 226-227)

Mientras, de otra manera el autor del *Jin Ping Mei* aborda la misma trama:

So Wu Sung, who had only thought of his desire to see his elder brother, secured the appointment of police captain in Ch’ing Ho. He was delighted with the way things had turned out, and in all the prefecture of Tung-p’ing there was none who did not know the name of Wu Sung.

A hero this! A mighty hunter

Who climbed the Ching Yang hill with eager tread.

With strong wine firing his veins he slew the terror of the mountain

And now his fame is spread to every corner of the earth.

One day, as Wu Sung was strolling along the street, he heard a voice behind him, crying: “Brother, Brother! Are you too proud to know me, now that you have become captain of the police?” He turned, and to his surprise, recognized the speaker. It was his brother Wu Ta, the very man he had been hoping so long to meet. During a period of severe famine the brothers had been compelled to separate. Wu Ta had moved to Ch’ing Ho and taken a house in Amethyst Street. He was a simple-minded man, not impressive in appearance. In fact people called him sometimes Tom Thumb and sometimes Old Scraggy Bark. (This was because his body was

---

<sup>217</sup> Omitimos el párrafo de transición entre capítulos XIII-XIV.

deformed and his face pinched.) The poor man was neither very strong nor very intelligent, so he became a constant butt for the wits of the neighborhood. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, págs. 23-24)

正要回陽谷縣去抓尋哥哥，不料又在清河縣做了都頭，卻也歡喜。那時傳得東平一府兩縣，皆知武鬆之名。正是：

壯士英雄藝略芳，挺身直上景陽岡。醉來打死山中虎，自此聲名播四方。

卻說武鬆一日在街上閑行，只聽背後一個人叫道：“兄弟，知縣相公抬舉你做了巡捕都頭，怎不看顧我！”武鬆回頭見了這人，不覺的欣從額角眉邊出，喜逐歡容笑口開。這人不是別人，卻是武鬆日常間要去尋他的嫡親哥哥武大。卻說武大自從兄弟分別之後，因時遭饑饉，搬移在清河縣紫石街賃房居住。人見他為人懦弱，模樣猥蕪，起了他個渾名叫做三寸丁谷樹皮，俗語言其身上粗糙，頭臉窄狹故也。只因他這般軟弱朴實，多欺侮也。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 18)

La comparación entre los dos textos muestra claramente que el tratamiento de la relación entre los dos hermanos parece diferente en las dos obras. En *A la orilla del agua*, las demostraciones de afecto entre los dos hermanos son más sinceras: cuando Wu Song fue promovido como oficial de policía, se le ocurrió enseguida que su objetivo principal de pasar por allí era buscar a su hermano mayor. También, en la conversación entre ellos dos se han manifestado los sentimientos de que los dos hermanos se echaban de menos mutuamente durante los días de separación. Por la parte del *Jin Ping Mei*, la descripción de este reencuentro se corresponde justamente al título “Wu the Second Coolly Encounters His Real Brother and Sister-in-law”: el autor utiliza el tono de la tercera persona para describir el objetivo anterior de Wu Song y su alegría por la promoción. Curiosamente, el autor omite la conversación entre los dos hermanos. A cambio, relata que al oír que alguien le llamara, Wu Song dio una vuelta y vio a su hermano. Luego, empieza a explicar las causas de la separación entre los hermanos desde hace mucho tiempo (nótese que el tiempo de la separación es más de un año). A continuación, narra directamente la vida y situación actual del hermano mayor, Wu Da. No parece percibirse gran alegría en esta narración del reencuentro.

Además, son evidentes los aspectos diferentes en la construcción de los dos hermanos. En la primera obra que se dedica a los relatos sobre los ciento y ocho héroes del Monte Liang, el tratamiento de la imagen de Wu Song es más completo y vívido. Un héroe que era capaz de matar sin arma a un tigre tenía también defectos, beber sin

moderación y provocar disturbios. En ese momento, era siempre su hermano mayor quien le ayudaba a salir de las situaciones difíciles. Mientras, el héroe protegía a su hermano que estaba débil físicamente debido a la insuficiencia congénita. De esta manera, resulta lógico el vínculo íntimo entre los dos hermanos. Al mismo tiempo, demuestra que Wu Da no era un imbécil, aunque sí de mala compostura de cuerpo. De un modo diferente, en *Jin Ping Mei*, el escritor elimina esta conversación entre los hermanos y aprovecha la vuelta de Wu Song para retratar separadamente la imagen de héroe y villano. Respecto a Wu Song, aunque el autor ha utilizado muchos párrafos para decir que Wu Song es un héroe verdadero con fuerza invencible, la construcción de este personaje resulta muy limitada. ¿Eso es por falta de habilidad del autor? Podríamos entender esta simple construcción de la imagen de héroe cuando pasamos al capítulo LXXXVII, en el que Wu Song mató a Pan Jinlian de una forma extremadamente cruel a fin de vengarse por la muerte de su hermano mayor<sup>218</sup>.

When Golden Lotus Heard this she was desperate and began to shriek. Wu Sung took a handful of dust from the incense-burner and threw it into her mouth so that she could not make any more noise. He tugged at her hair and threw her down upon the ground again. As she struggled with him, her hair was disordered and the pins and earrings fell out. Wu Sung thought it possible that she might try to run away, and kicked her in the ribs. Then he stamped upon her arms with both his feet.

“You whore,” he cried, “you make yourself out to be a very clever woman. I would like to know what sort of heart you have, and I will see.”

He tore her arms apart, and thrust the knife deep into her soft white bosom. One slash, and there was a bleeding hole in her breast. Blood gushed forth. Now the woman’s starry eyes were almost closed and her feet seemed to tremble. Wu Sung took her knife in his teeth, tore open her breast with both hands, and dragged the heart and entrails from her body. The blood streamed from them as he set them on the table before the tablet. Then, with a single stroke, he cut off her head. The blood flowed over the floor.

Jasmine looked in, terrified, and covered her face with her hands.

A violent man, this Wu Sung. And how sad, the case of this woman who, when the breath was still in her body, could use it in a thousand ways. Now she was powerless. She was only thirty-

---

<sup>218</sup> Pan Jinlian asesinó a su marido con veneno para casarse con Ximen Qing, por eso Wu Song la mató para vengarse por su hermano. Sin embargo, la descripción de esta escena parece tan cruel que ha provocado la compasión hacia Jinlian. Si comparamos esta imagen con las otras construcciones de héroes [por ejemplo, Yvain también mató a la guardia de la fuente mágica y se casó con su viuda], podríamos descubrir que el tratamiento de Wu Song es simplemente un héroe que distingue de los otros personajes de esta obra. Lo que Wu Song piensa y actuarse prueba la justicia, pero se nos ha dado cuenta de que el mismo autor no está totalmente de acuerdo con la manera extremadamente cruel de Wu Song.

two years old. When his hand fell, her young life ended. The knife struck, and she was no more. Her spirit fled to the palace of the King of Hell, and her spirit vanished to the city of the dead. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, págs. 193-194)

那婦人見勢頭不好，才待大叫。被武鬆向爐內撈了一把香灰，塞在他口，就叫不出來了。然後劈腦揪番在地。那婦人掙扎，把髻狄髻簪環都滾落了。武鬆恐怕他掙扎，先用油靴只顧踢他肋肢，後用兩只腳踏她兩只胳膊，便道：“淫婦，自說妳伶俐，不知妳心怎麼生著，我試看一看。”一面用手去攤開他胸脯，說時遲，那時快，把刀子去婦人白馥馥心窩內只一剜，剜了個血窟窿，那鮮血就冒出來。那婦人就星眸半閃，兩隻腳只顧登踏。武鬆口噙著刀子，雙手去斡開他胸脯，扎乞的一聲，把心肝五臟生扯下來，血瀝瀝供養在靈前。後方一刀割下頭來，血流滿地。迎兒小女在旁看見，唬的只掩了臉。武鬆這漢子端的好狠也。可憐這婦人，正是三寸氣在千般用，一日無常萬事休。亡年三十二歲。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, págs. 1247-1248)

Parece que Wu Song no pertenece realmente a ese espacio literario establecido por *Jin Ping Mei*. La primera aparición de Wu Song hace que los dos acontecimientos de este capítulo se pongan en contacto; la última escena de este héroe juega el papel de castigar severamente el crimen que Jinlian cometió. El empleo de este héroe de *A la orilla del agua* influye en el desarrollo de la trama y tiene función estructural contribuir al desarrollo de las tramas y a la función estructural. Mientras, el autor de *Jin Ping Mei* concluye directamente que Wu Da era una persona muy fea, de pensamientos simples e incapaz de proteger de ninguna manera a sus familiares. A continuación se leen más detalles de la vida de Wu Da que el autor añade en *Jin Ping Mei*:

Wu Ta had no established business, but scraped together a living by hawking basket of cakes. His wife had died, leaving him with a little daughter, Jasmine, who was now about twelve years old. They lived alone together for some months, and then Wu Ta fell into low water and removed to the house of a rich man named Chang who lived in the High Street. Here he obtained a lodging of a single room. Chang<sup>219</sup>'s people found him a very honest fellow, and they did their best for him, and started him off selling cakes. When they had time to spare they used to go to his little place, and he was very attentive to them. They all liked him and spoke well of him to their master, and he, in consequence, did not worry Wu Ta for his rent. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 24)

且說武大無甚生意，終日挑擔子出去街上賣炊餅度日，不幸把渾家故了，丟下個女孩兒，年方十二歲，名喚迎兒，爺兒兩個過活。那消半年光景，又消折了資本，移在大街坊張大戶家臨街房居住。張宅家下人見他本分，常看顧他，照顧他依舊賣些炊餅。閑時在鋪

---

<sup>219</sup> Chang equivalente a Zhang, por el cambio del sistema de Pinyin.

中坐地，武大無不奉承。因此張宅家下人個個都歡喜，在大戶面前一力與他說方便。因此大戶連房錢也不問武大要。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 19)

Obviamente, Wu Da era tan cobarde e inútil que se sostenía a duras penas a través de complacer sumamente a todo el mundo. Así pues, ¿por qué este hombre feo y débil había tomado una mujer bastante hermosa como esposa? La narración sigue con la descripción de la casa Zhang. Anteriormente, su mujer Jinlian era una de las dos sirvientas de la casa Zhang que se encargaba de tocar la pipa<sup>220</sup> para entretener a los miembros de la familia Zhang. Con el tiempo, el señor Zhang descubrió la belleza de ella y tuvo relaciones sexuales con ella. Esto provocó el odio de la esposa del señor Zhang.

He had not long suffered from these complaints before his lady got to know his secret. She upbraided him for several days, and devised all manner of punishment for Golden Lotus. Master Chang, though he knew he was doing something he ought not, secretly provided the girl with a trousseau, and looked about for a suitable man to whom to marry her. Everybody said, "Wu Ta is a widower and a very honest fellow," and it occurred to him that no one could be more desirable, for Wu Ta lived in the same house, and there would be no need for him to lose sight of the young lady. So he married the girl to Wu Ta without asking for anything in return. The marriage once celebrated, Chang heaped kindness upon the bridegroom. If he need money for the ingredients with which to make his pies, the rich man provided it and when Wu Ta went out with his baskets, the rich man, after making sure that there was no one about, would go to console Golden Lotus in her loneliness.

Wu Ta could not help seeing that Chang treated his wife as though she belonged to him, but he was not in a position to object. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 26)

主家婆頗知其事，與大戶嚷罵了數日，將金蓮百般苦打。大戶知道不容，卻賭氣倒賠了房奩，要尋嫁得一個相應的人家。大戶家下人都說武大忠厚，見無妻小，又住著宅內房兒，堪可與他。這大戶早晚還要看覷此女，因此不要武大一文錢，白白地嫁與他為妻。這武大自從娶了金蓮，大戶甚是看顧他。若武大沒本錢做炊餅，大戶私與他銀兩。武大若挑擔兒出去，大戶候無人，便窺入房中與金蓮廝會。武大雖一時撞見，原是他的行貨，不敢聲言。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 20)

Después de la muerte del señor Zhang, Jinlian y Wu Da fueron expulsados de la casa Zhang. Wu Da encontró nuevo alojamiento y siguió manteniéndose con la venta de pasteles por las calles. ¿Cuáles son las actitudes del autor hacia este matrimonio?

---

<sup>220</sup> Un instrumento musical de China.

Women, my dear readers, are all very much the same. If a girl is pretty and intelligent, all goes well so long as she marries a fine specimen of a man. But if her husband turns out a simple-minded sort of fellow like Wu Ta, it does not matter how virtuous she may be, some degree of hatred will sooner or later affect her attitude to him. And we must remember that seldom do beautiful maidens succeed in finding handsome husbands. The man who has gold to sell never seems to meet the man who wishes to buy. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 27)

看官聽說：但凡世上婦女，若自己有幾分顏色，所稟伶俐，配個好男子便罷了，若是武大這般，雖好殺也未免有幾分憎嫌。自古佳人才子相配著的少，買金偏撞不著賣金的。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 21)

Claramente, esta relación matrimonial está condenada a un mal desenlace, detrás de la cual se esconde inevitablemente una crisis latente.

Asimismo, el *Jin Ping Mei* ha utilizado diez capítulos para narrar los acontecimientos que suceden dentro de los tres capítulos del *A la orilla del agua*, puesto que el escritor ha descrito cada escena con más detalles y ha añadido argumentos y elementos nuevos a fin de servir tanto como desarrollo de las tramas en las partes posteriores como de la estética estructural. Tomamos como ejemplo de análisis un personaje curioso que sólo aparece por muy corto tiempo en el capítulo I, la chica Bai Yulian que viene a la casa Zhang.

Before long, she redeemed her promise, sent for the go-between, and the two girls were bought. One, surnamed P'an, was called Golden Lotus, and the other, whose surname was Pai, was called Jade Lotus. Jade Lotus was about sixteen years old, and had been born in a bawdy house. She was fair, clear-skinned, dainty, and intelligent. Golden Lotus was the daughter of a certain P'an Ts'ai who lived outside the South Gate. She was very beautiful even as a child. Her tightly bound feet were particularly charming. When her father died, her mother had been entirely without resources, and when she was only nine years old, she was sold to General Wang. In his house, she learned to play and sing, and in her spare time, to read and write also. She was clever and industrious, and before she was twelve years old acquired a host of accomplishments. She learned, for example, how to darken her eyes, powder her face, and rouge her lips, and she could play more than one musical instrument. Her needlework had not been neglected and she could read the characters in books. With her hair dressed in a braid, and wearing a simple gown, she made a very pretty picture.

When Golden Lotus was fifteen years old, General Wang died, and her mother sold her to Master Chang for thirty taels of silver. She and Jade Lotus were both given music lessons, but since she had had some previous experience, she did not find them very difficult. It was decided

that she should play the lute and Jade Lotus the guitar. They shared the same room.

When the two girls first came to the house their mistress was very kind, and gave them gold and silver ornaments to make them look pretty. Then Jade Lotus died, and Golden Lotus was left alone. By this time she was eighteen years old and as beautiful as a peach flower. Her eyebrows were arched like the crescent moon. Many times Master Chang hungered for a closer acquaintance, but, under the austere eye of his wife, no opportunity was forthcoming. One day, however, when the mistress of the house had gone to take wine with one of her neighbors, the rich man secretly summoned her to his room, and had his way with her. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, págs. 25-26)

過了幾時，媽媽果然叫媒人來，與大戶買了兩個使女，一個叫做潘金蓮，一個喚做白玉蓮。玉蓮年方二八，樂戶人家出身，生得白淨小巧。這潘金蓮卻是南門外潘裁的女兒，排行六姐。因他自幼生得有些姿色，纏得一雙好小腳兒，所以就叫金蓮。他父親死了，做娘的度日不過，從九歲賣在王招宣府里，習學彈唱，閑常又教他讀書寫字。他本性機變伶俐，不過十二三，就會描眉畫眼，傅粉施朱，品竹彈絲，女工針指，知書識字，梳一個纏髻兒，著一件扣身衫子，做張做致，喬模喬樣。到十五歲的時節，王招宣死了，潘媽媽爭將出來，三十兩銀子轉賣於張大戶家，與玉蓮同時進門。大戶教他習學彈唱，金蓮原自會的，甚是省力。金蓮學琵琶，玉蓮學箏，這兩個同房歇臥。主家婆餘氏初時甚是抬舉二人，與他金銀首飾裝束身子。後日不料白玉蓮死了，止落下金蓮一人，長成一十八歲，出落的臉襯桃花，眉彎新月。張大戶每要收他，只礙主家婆厲害，不得到手。一日主家婆鄰家赴席不在，大戶暗把金蓮喚至房中，遂收用了。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, págs. 19-20)

Yulian y Jinlian son dos mujeres que pertenecen a la misma posición social, pero poseen destinos totalmente diferentes. Evidentemente, estos párrafos se fijan en la descripción de los primeros años de Jinlian; en un sentido contrario, el retrato de Yulian es demasiado sencillo. Ella era huérfana, no tenía la familia, ni siquiera ninguna relación allegada con los personajes de esta obra. Fue criada como esclava<sup>221</sup>. Sin embargo, tal como su nombre Jade Lotus<sup>222</sup> indica, parece que esta chica no se había envuelto en ningún negocio sucio durante este periodo fugaz de su vida. Por el contrario, respecto de su compañera Jinlian, la vida de esta chica corresponde justamente al significado de su nombre, Golden Lotus. Aunque era inteligente y hermosa, se asemejaba a la lenteja acuática, que no era capaz de adueñarse de su propio destino. Su madre la vende dos

<sup>221</sup> El "a bawdy house" [樂戶] es el lugar donde los chicos huérfanos son adoptados desde muy niño y ellos aprenden las habilidades de servir o divertir a la gente. El propietario los vende a las familias ricas para ganar dinero.

<sup>222</sup> La traducción "Jade Lotus" [Yulian 玉蓮] y Golden Lotus [Jinlian 金蓮] es la paráfrasis del nombre. Cabe mencionar, en la cultura china, el jade [玉] se refiere al espíritu elegante y el oro [金] implica las materias prácticas. El flor de loto [蓮] alude las cosas hermosas y buenas.

veces por dinero; ella ha aprendido bien las cosas, pero estas habilidades le condujeron a la desgracia.

Como se observa, el contraste es perceptible: después de la muerte de Jade Lotus, a continuación, Golden Lotus fue engañada y seducida por el señor Zhang. Por un lado, esta descripción paralela coincide con la estética simétrica de la tradición literaria china; por el otro, la contraposición de la vida de las dos chicas efectivamente provoca la compasión hacia Golden Lotus. Conforme a los comentarios de muchos críticos, la aparición de Jade Lotus tiene un objetivo textual y simbólico, lo que demuestra la simetría de la narrativa china y denota al mismo tiempo el trágico desenlace de Golden Lotus.

Los personajes aparecen uno tras otro en las escenas y los episodios que son plasmados detalladamente por el escritor. El desarrollo de la trama avanza lento, pero también intenta atraer la atención de los lectores con sus recursos estilísticos. Como de costumbre, en la parte final del *jieyu*, este primer capítulo cierra con un poema:

Preñados los ojos de los brotes de deseo, pero nadie ha captado su existencia;  
Unas flores del melocotonero salen solamente al encuentro con la primavera. [mi traducción]<sup>223</sup>

滿前野意無人識，幾點碧桃春自開。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 24)

Como el poema del *jieyu*, este verso muestra los deseos patentes de Jinlian hacia su cuñado, Wu Song; mientras, considerándose la coherencia unitaria entre los capítulos, estas dos frases también anuncian el contenido del capítulo siguiente: su fracaso en seducir a Wu Song y las tentaciones próximas que ella no puede resistir. La parte final de *Jin Ping Mei* varía un poco de *Viaje al Oeste*. El autor aprovecha al máximo el poema terminal para enlazar los capítulos, en lugar de decir siempre “deberá escuchar las explicaciones que se brindan en el próximo capítulo [且听下回分解]”.

Recurriendo a este primer capítulo de *Jin Ping Mei*, su estructura es completa, imitando la forma de narrar de las actividades *shuohua*. Además, los dos hilos del relato de cada capítulo son ilustrados en el título correspondiente. Sin embargo, aunque cada

---

<sup>223</sup> La versión traducida de Clement omitió este poema final.

capítulo posee individualmente tanto el contenido como la estructura, toda la historia es coherente, puesto que tienen una conexión entre sí todos los apartados. La narración de *Jin Ping Mei* está dedicada a plasmar cada escena de la historia; al mismo tiempo, a través de la trama principal, bien entrelazada, el autor nos lleva desde una escena a la otra, hasta el final de toda la obra.

Si comparamos las dos obras, el *Decamerón* es una creación literaria constituida por cien *novelle* y el autor consigue engarzar retóricamente las cien narraciones breves con tres niveles de marco; de un modo diferente, tratándose de la historia de la familia Ximen, *Jin Ping Mei* se considera como una obra paradigmática de la narrativa larga, pero siguiendo la forma del *huaben xiaoshuo*, cada capítulo posee una estructura individual. Además, existe una unidad de cada diez capítulos.

A través del análisis de las técnicas artísticas que los dos autores emplean, en la creación del *Decamerón* se hace evidente que Boccaccio está interesado en el control retórico del texto. Mientras, el autor chino Lanliang Xiaoxiao sheng se inclina a procurar contar perfectamente una historia. Si echamos una mirada retrospectiva al contexto literario dentro de su propio sistema cultural, será más fácil comprender esta diferencia de sus distintas formas de redacción.

### 3.2.2 El contexto de las ideologías literarias

Como hemos mencionado anteriormente sobre la tradición del control retórico de la narrativa europea, ésta se demuestra obviamente en la composición del *Decamerón*. Tal como vemos en la octava jornada, bajo el tema de la burla, Pampinea relata una historia que presenta su actitud bastante estricta con los engaños; en un sentido contrario, en la narración de Fiammeta, se demuestra una mayor tolerancia de las burlas entre la gente. El autor que juega un papel de narrador que nunca expresa sus propias ideas de acerca de lo relatado. Boccaccio utilizó muchos párrafos para describir con detalle la crueldad del castigo que recibió Elena para representar la actitud estricta de Pampinea;

planificó un final feliz para las dos parejas de manera que pueda representar la tolerancia de Fiammeta. ¿Cuál actitud podría ser la mejor? El autor nunca deja sus comentarios o indicaciones a las lectoras. En las cien narraciones él solamente describe las escenas, compone las tramas y relata los sucesos en la boca de los diez jóvenes.

Dentro de cada jornada, al dotar a los diez narradores inventados caracteres diferentes, Boccaccio representa diez posibilidades de un tema propuesto. De esta manera, él ofrece un espacio libre para que sus lectoras puedan interpretarlo por sí mismas. Además, en cierta manera, empleando a Dioneo, el narrador especial, Boccaccio consigue engarzar con fluidez cada diez historias y las diez jornadas.

Consecuentemente, con el objetivo de consolar a las amables y delicadas señoras, Boccaccio logra representar la realidad captada por sí mismo en cien narraciones, que son relatadas en un jardín por diez jóvenes de caracteres distintos sobre los temas variados durante diez días. En este sentido, remitiéndose a la tradición narrativa europea, el *Decamerón* intenta representar la realidad dentro del marco en la *novella* mediante las técnicas retóricas. Y para los lectores, el placer de la lectura de esta obra consiste en ganar la alegría a través de las experiencias que suceden en el mundo descrito por Boccaccio. Al mismo tiempo también obtienen el consuelo de su autorreflexión en el espacio que el autor les deja.

Igualmente, por la parte china, en el texto de *Jin Ping Mei* se encuentra una serie de características muy definitorias: las escenas minuciosamente descritas, la demostración de la estética simétrica de la literatura china, los episodios bien distribuidos para la presentación de una historia completa, y las expresiones o las construcciones de personajes que denotan las ideas significativas. El modo de narrar del *Jin Ping Mei* también corresponde generalmente a la tradición del *xushi* chino.

En *Jin Ping Mei*, Lanling Xiaoxiao Sheng aprovecha un episodio de *A la orilla del agua*, la amenaza potencial del matrimonio de Jinlian y Wu Da (la mujer hermosa y el esposo débil). Por el contrario, después de que Jinlian mate a Wu Da, temporalmente ella no recibe ningún castigo, sino que se casa con su amante Ximen Qing. La adaptación nueva de esta trama en los primeros diez capítulos parece una interrogante

del autor, ¿qué ocurriría si damos prioridad a la satisfacción de nuestros deseos e instintos? El autor chino no da respuesta a la pregunta, sino que deja instruir la en las descripciones minuciosas de las escenas de la vida diaria. Las imaginaciones y las deducciones consistirán en las interpretaciones por la parte de los lectores.

Al principio, Ximen Qing tenía estrechas relaciones con sus nueve amigos, pero ¿por qué todos ellos le traicionaron después de su muerte? ¿Era demasiado cruel la escena en que Wu Song mató a Jinlian? Sin embargo, no se puede olvidar el delito que Jinlian cometió, en el cual ella demostró el mismo carácter inhumano hacia su propio esposo. ¿Cómo se deberían celebrar los juicios? Tampoco lo contesta el autor chino. En lugar de las consideraciones morales, el autor muestra compasión hacia todos sus personajes, sobre todo a las mujeres que perdieron el control de la vida y se sumieron en el deseo excesivo.

En la primera escena de *Jin Ping Mei*, Ximen Qing manda a su esposa Wu Yueniang a que prepare una fiesta con todo lujo para reunirse con sus amigos. Hasta la última escena de la obra, el hijo de Ximen Qing y Wu Yueniang es adoptado como discípulo por un monje budista.

“Master,” the Moon lady said, “you have blessed my child. When shall we see him again?” She clasped the boy in her arms and cried aloud.

“Lady, don’t cry,” the old monk said. “Look, there is a Holy Master coming.”

They all turned their heads to look, but when they turned round again, the old monk had vanished and become a pure vapour. He took Hsiao Ko with him. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 374)

月娘便道：“師父，你度託了孩兒去了，甚年何日我母子再得見面？”不覺扯住，放聲大哭起來。老師便道：「娘子休哭！那邊又有一位老師來了。」哄的眾人扭頸回頭，當下化陣清風不見了。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 1422)

Como se observa, todo lujo se desvaneció en el viento. Las escenas se plasman literariamente dentro de los cien capítulos, denotando la inconstancia de la vida diaria. Se esperan las reflexiones y los desengaños de los lectores.

Curiosamente, aunque *Jin Ping Mei* es una creación en prosa, los poemas juegan un notable papel tanto en su composición como en el desarrollo de la trama.

Semejantemente, a pesar de que el *Decamerón* es creado principalmente en prosa, al final de la conclusión de cada jornada también se canta un poema para terminar. Por poner un ejemplo, al final de la cuarta jornada, Filóstrato<sup>224</sup> canta un largo poema para concluir la idea de esta jornada. Según el escritor,

Las palabras de esta canción demostraron muy claramente cuál fuese el ánimo de Filostrato y su causa; y tal vez lo habría declarado mejor el aspecto de cierta señora que estaba en la danza, si las tinieblas de la llegada de la noche no hubiesen ocultado el rubor que había aparecido en su rostro. (Boccaccio, 2011, pág. 570)

Dimostrarono le parole di questa canzone assai chiaro qual fosse l'animo di Filostrato, e la cagione; e forse più dichiarato l'avrebbe l'aspetto di tal donna nella danza era, se le tenebre della sopravvenuta notte il rossore nel viso di lei venuto non avesser nascoso. (Boccaccio, 1952, págs. 351-352)

Es decir, por un lado, con esta canción Filostrato expresó sus sentimientos e hizo una conclusión de las narraciones de esta jornada. Por otro lado, esta estrofa también alude los sentimientos amorosos entre los diez jóvenes. Por tanto, como se ve, la poesía en el *Decamerón* también tiene la función tanto de expresar los sentimientos de los protagonistas como de impulsar la trama del marco de los narradores para engarzar las diez jornadas individuales.

En este sentido, supongamos que tanto en la literatura europea como en la china, la poesía tiene un sentido lírico que expresa los sentimientos del autor y se propone suscitar en el oyente o el lector sentimientos análogos. El placer de la lectura consiste en disfrutar en las tramas que son sutilmente argumentadas por el autor, en ganar deleite con los contenidos variables, y en reflexionar sobre las ideas que el autor ha intentado transmitir.

En consecuencia, comparando las ideologías literarias europeas y chinas, nos parece lícito observar que la narrativa europea se concentra en la representación, mientras que la china se inclina hacia la expresión. Por lo tanto, en el *Decamerón* las narraciones se presentan con fluidez de una manera organizada y Boccaccio establece

---

<sup>224</sup> Nota de M. Hernández: Filóstrato, con errónea etimología, pretende ser "el vencido por el amor" (M. Hernández: 129-130).

un marco magnífico para representar perfectamente una realidad a los lectores. Tal como en el proemio del *Decamerón*, Boccaccio escribe a sus lectoras “los lean podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay rehuir y lo que igualmente hay que seguir” (Boccaccio, 2011, pág. 108) Lo que el autor les transmite son “las cosas” para que sus lectoras pudieran reflexionar.

En el caso del *Jin Ping Mei*, existen muy poco los discursos didácticos (especialmente cuando comparamos esta versión del periodo Chongzhen con el *Jing Ping Mei cihua*). El escritor se dedica todos los esfuerzos a narrar una buena historia. Detrás de las escenas plasmadas, se reside la compasión del autor, en las palabras del famoso comentario de Zhang Zhupo que asemeja el autor a Bodhisattva:

Once his concentration has enabled him to apprehend what he needs to know about a character, the author must be able to become that character himself [hsien-shen 现身] before he can speak for him.[...] The author succeeds in portraying each of the characters in his book with utter fidelity to human nature [jen-ch'ing 人情] He transforms himself [hua-shen 化身] into a multitude of guises, representing all sorts of people in order to expound his lesson through them. (Rolston, 2014, pág. 233)

El autor intenta experimentar la situación de todos sus personajes, la comprende, la plasma y transmite sus sentimientos a los lectores a través de la redacción de esta obra.

A partir de nuestra comparación entre el *Decamerón* y el *Sanyan*, podríamos observar una diferencia interesante de la forma de narrar entre la ideología literaria europea y la china: la narrativa europea se concentra en el “conjunto”, mientras la china se inclina al “punto”. Es decir, a través de la observación de las dos obras que elegimos como objeto de estudio, en lo que se refiere a la narrativa (o *xushi*), creemos que tanto en la presentación del contenido y la forma de las dos obras, como en la crítica literaria a la narrativa dentro de su propio sistema cultural, la ideología literaria europea pone el énfasis en una representación completa; en un sentido contrario, la ideología literaria china prefiere procurar una mejor composición para expresar sus ideas.

En primer lugar, en comparación con la ideología literaria china, creemos que la europea tiende siempre a una plantificación global en su creación. Tal como

observamos en nuestro caso, con el objetivo de poner las narrativas breves en una obra literaria, Boccaccio inventó la *novella*, un género literario que ofrece una forma arquitectónica de engarzar las cien narraciones breves en una obra literaria. De esta manera, el escritor nos presenta una creación literaria que representa la realidad de diversas dimensiones en cien historias durante diez días que pertenecen a diez jornadas de un libro. Mientras, Lanliang Xiaoxiao Sheng utiliza una trama principal (la historia girando en torno a la familia Ximen) para enlazar doscientos sucesos describiendo minuciosamente las escenas de la vida diaria. De las numerosas escenas de los acontecimientos que se suceden uno tras otro, la redacción del autor parece episódica (incluso cada capítulo posee una estructura individual), pero todos son sutilmente distribuidos dentro de una larga historia, denotando la realidad que el autor observa desde las perspectivas de los personajes variables.

En este sentido, cuando hablamos de la *novella* y del *zhanghui xiaoshuo* estamos refiriéndonos a dos conceptos literarios que reflejan las diferentes ideologías de dos tradiciones culturales. Es decir, si comparamos los dos orígenes de la narrativa, se nos hace evidente de que la épica de la literatura europea también demuestra un sentido del conjunto, mientras que la tradición lírica [抒情传统] de la cultura china intenta expresar sentimientos mediante de la descripción de los puntos.

Precisamente, tal como Auerbach nos ilustra en *Mimesis*,

Al reproducir la acción he omitido a propósito una serie completa de versos que la interrumpen a la mitad. Son más de setenta, mientras que la acción propiamente dicha consta de unos cuarenta antes y otros cuarenta después de la interrupción. Durante ésta, que ocurre en el preciso momento en que el ama reconoce la cicatriz, o sea en el instante justo de la crisis, se nos describe el origen de la herida, un accidente de los tiempos juveniles de Ulises, durante una cacería de jabalíes celebrada con motivo de la visita a su abuelo Autólico. [...] Después de lo cual el narrador nos retrotrae al aposento de Penélope, y relata cómo Euriclea que antes de la interrupción ya había reconocido la herida, deja ahora caer espantada el pie levantado de Úlises en la jofaina. (Auerbach, 1996, pág. 10)

Conforme a las explicaciones de Auerbach con respecto a la épica homérica, por un lado, las narrativas se remiten al desarrollo al tema; por otro lado, la trama principal juega el papel de engarzar las narrativas de diferentes espacios temporales y locales.

Las narrativas son presentadas de una forma homérica en la épica.

Entonces, ¿cómo las escenas transmiten los sentimientos? Tomamos como ejemplo dos estrofas del *Climbing the Lakeside Tower* [登池上楼]:

The pond's banks grow spring grasses,  
And garden willows have transformed the singing birds.

池塘生春草，园柳变鸣禽。(Cai, 2008, pág. 135)

Este poema fue escrito por Xie Lingyun<sup>225</sup> [385-433]. Cuando el poeta fue degradado a Yongjia<sup>226</sup>, estaba enfermo y de mal humor. Guardaba en la cama durante todo el invierno. Un día, levantó las cortinas impenetrables y vio que el estanque estaba cubierto de las hierbas de la primavera, los primeros retoños del sauce crecían, e incluso el canto de los pájaros era más dulce y agradable. Luego percibió que todos los sentimientos desanimados desaparecían<sup>227</sup>. Estas dos líneas que citamos aquí bosquejaron sutilmente la escena que se había presentado ante el poeta. A través de esta descripción, el autor consiguió compartir y transmitir la emoción que percibió en ese momento. Esto se refiere al concepto estético *yijing* [意境], que tiene una amplia influencia en las creaciones literarias chinas.

Las cien narraciones, las variadas escenas dentro de cien capítulos, se presentan respectivamente con métodos diferentes en las dos obras que estamos examinando, lo que responde a dos concepciones y actitudes diferentes, dos ideologías, en fin, ante el hecho literario, las cuales pertenecen a dos sistemas culturales distintos. En este sentido, también creemos que el significado del concepto de la *novella* y del *zhanghui xiaoshuo* no se pueden comprender de una forma separada de su contexto literario.

En segundo lugar, está la diferencia entre “conjunto” y “punto”, tanto en la teoría

---

<sup>225</sup> Xie Lingyun [谢灵运] fue un erudito chino y uno de los poetas más destacados de su época.

<sup>226</sup> Yongjia es una ciudad china [hoy se llama Wenzhou]. En la época del poeta, era un lugar lejano al centro político.

<sup>227</sup> Referencia a las líneas anteriores del mismo poema: My stupidity made me unfit to advance in virtue, My weakness made me unable to retire to the plow. In pursuing a salary, I came to this ocean frontier, Now ill, I lie facing the empty forest. With quilt and pillow, I was blind to the season's signs, I raised my curtain, and peered out for a while. [進德智所拙，退耕力不任。徇祿反窮海，臥病對空林。衾枕昧節候，褰開暫窺臨。] (Cai, 2008, pág. 135)

literaria como en las críticas de su propio sistema literario. Por poner un ejemplo, las investigaciones sobre la novela de Bajtin se concentran generalmente en una observación global en su obra *Teoría y estética de la novela*.

En este libro, las delimitaciones que empleó Bajtin para explicar la fusión entre las formas arquitectónicas y compositivas:

*La forma de autosuficiencia propia a todo lo que es finito desde el punto de vista estético, es una forma puramente arquitectónica, que tiene escasas posibilidades de ser transferida a la obra como material organizado; es un conjunto tienen una finalidad, realizan algo, sirven para algo. [...]*

*La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la culminación ética. (Bajtin, 1989, pág. 25)*

Poniendo la novela en el contexto histórico, él investigó sus contenidos, características de la palabra, formas transformadas y temas variables. En el ámbito literario europeo, como Bajtin, los estudios de la novela han prestado una perspectiva más integral. Como es lógico, la *novella* se considera como el género dinámico que es capaz de realizar la comunicación y es reconocido por el público, puesto que Boccaccio ha propuesto una forma de narrar muy contemporánea en el *Decamerón*.

En el ámbito chino, podemos observar muchas investigaciones centradas en un punto reducido. Tal como el estudio del *yi xiang* [意象] en las obras literarias. Este término tiene su significado literario por primera vez en *Wen xin diao long*<sup>228</sup>, cuando el crítico de la China antigua, Liu Xie [aprox. 465-522], ilustra sus ideas de la planificación de un texto:

For this reason, vacancy and tranquility are important in the development of literary thinking: the achievement of this state of vacancy and tranquility entails the cleansing of five viscera and the purification of the spirit. One has also to acquire learning in order to maintain a store of precious information, and to contemplate the nature of reason so as to enrich his talents; he must search deeply and experience widely in order that he may exhaustively evoke the source of light;

---

<sup>228</sup> El *Wen xin diao long* [文心雕龙] es la obra teórica escrito por Liu Xie entre 501 y 502. Esta obra se divide en cinco partes: teoría literaria general, géneros literarios, la retórica, la crítica, y una conclusión que ilustra su plano general.

he must master literary traditions in order to make his expression felicitous and smooth. It is only then that he commissions the “mysterious butcher”<sup>229</sup> [who dwells within him] to write in accord with musical patterns; and it is then that he sets the incomparably brilliant “master wheelwright”<sup>230</sup> [who dwells within him] to wield the ax in harmony with his intuitive insight<sup>231</sup>. This, in short, is the first step in the art of writing, and the main principle employed in the planning of a literary piece. (Liu, 1959, pág. 155)

Después del análisis de los géneros literarios chinos que habían aparecido en su época, Liu empezó investigar la manera de cómo crear una obra literaria. En el fragmento que citamos, como se ve, él describió un proceso como ceremonia para conseguir un “intuitive insight” [*yi xiang*] como el punto de partida de una creación literaria. De ahí, el concepto de *yi xiang* se desarrolló de forma cada vez más precisa; hasta hoy podemos entenderlo sencillamente como un objeto concreto que es dotado de un significado literario que consiste en las ideas y conocimientos del autor, y por consiguiente, conseguimos una combinación del objeto y significado. Con el *yi xiang* el autor puede mejor expresar lo que quiere transmitir a los lectores en el texto<sup>232</sup>. La aparición de un objeto determinado atrae la atención y curiosidad de los lectores, entretanto, les invita a seguir la trayectoria detrás del mismo objeto. El concepto del *yi xiang* se considera como un punto de peso tanto para las creaciones como para las críticas literarias. Tal como los objetos que hemos mencionado: flor de ciruelo en el vasito de oro (el título), el abanico del otoño y los nombres Golden Lotus y Jade Lotus (Jinlian y Yulian) se reconocen como una parte imprescindible para analizar el *Yijing* que el autor transmite en *Jin Ping Mei*.

Comparando las dos líneas de la teoría literaria que pertenecen a diferentes ámbitos literarios, se ponen de manifiesto dos tendencias totalmente distintas, derivadas de la ideología literaria europea y la china. En el ámbito literario europeo, la manera de

---

<sup>229</sup> Nota del traductor: The “mysterious butcher,” in his cutting of a bull, exhibits such profound understanding of the bull that his knife swims between the joints and is still as sharp as if newly honed, even after nineteen years of service. Although Chuangtzu, a Taoist, was theoretically opposed to all expressions, literary or otherwise, this butcher has become the symbol of the highest achievement in literary creation. He is one who works through the spirit rather than through the senses.

<sup>230</sup> Nota del traductor: The master wheelwright wields his ax to make a wheel in a manner absolutely unique, and hence not communicable. He is another example of the artistic height which is reached not by effort but by intuitive insight.

<sup>231</sup> Intuitive insight: es “*yi xiang*” [意象] en el texto original.

<sup>232</sup> Yang Yi ha dado una explicación más concreta sobre este tema, véase en (Yang, 1997, págs. 270-276).

pensar de sus escritores se inclina a un sentido global y conjunto. De acuerdo con esta costumbre, al final de la Edad Media, Boccaccio estableció el marco en la *novella* y el *Decamerón* empezó representar una forma de narrar contemporánea que la distingue entre las otras narrativas breves, tal como el proverbio, el exemplum y la leyenda. El *Decamerón* de este escritor italiano había superado una colección de los relatos. Desde entonces, aparecieron muchos epígonos de la *novella* de Boccaccio que se adherían tanto al modelo de su *novella* como a los elementos modernos que él inventó.

Mientras tanto, la tradición literaria china indica una tendencia desde el punto reducido hacia una obra (también una historia) completa. La estructura del *Zhanghui xiaoshuo* no era la invención de Lanling Xiaoxiao Sheng, ni siquiera algún autor determinado, sino un resultado de las transformaciones de las obras narrativas chinas durante un tiempo largo. Hasta al final de la dinastía Ming, junto con otras tres obras emblemáticas, el *Jin Ping Mei* marcó un hito en la creación de las obras narrativas. Mientras tanto, estos cuatro libros paradigmáticos también configuraron y definieron de nuevo la forma y contenido de las creaciones narrativas posteriores<sup>233</sup>.

En consecuencia, a partir tanto de nuestra observación de estos dos clásicos paradigmáticos como del análisis de la ideología literaria europea y china, podríamos observar enseguida dos intentos diferentes que se han manifestado en ambas creaciones. Por la parte de Boccaccio, intentaba plantear una estructura cerrada para exponer las cien narraciones en una corriente unitaria. Por esta razón, inventó el marco de la *novella* del *Decamerón* que le posibilitaba representarnos una creación literaria. Con el esfuerzo de distribuir sutilmente las escenas y tramas en cada capítulo, el autor chino consiguió narrar una historia atrayente. Por lo tanto, eligió cuidadosamente los objetos simbólicos para construir las escenas e invitar a los lectores a experimentar la situación que sucedió en sus personajes. En este sentido, por lo que se refiere a la *novella* y al *zhanghui xiaoshuo*, de una manera comparativa, sería más fácil entender la diferencia de las definiciones de estos dos conceptos literarios.

Las obras narrativas no deberían ser idénticas tanto por la transformación dentro

---

<sup>233</sup> Véase la historia del desarrollo del *Zhanghui Xiaoshuo* durante la dinastía Ming en (Chen, Feng , & Li, 1998, págs. 94-130)

de su propio contexto literario como por los aspectos distintos derivados de los ámbitos literarios de diferentes sistemas culturales. Conforme a las ideas de Jauss, debido a la participación del lector en la situación comunicativa, se concilian el arte anterior y el actual, “la validez tradicional” y “la comprobación actual”<sup>234</sup>.

La relación entre la literatura y los lectores tiene implicaciones tanto estéticas como históricas. La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector supone ya una comprobación del valor estético por comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone también una decisión acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica. (Jauss, 2000, pág. 159)

Desde la épica a *novella*, varían el contenido y forma de narrar. La transformación del género está estrechamente relacionada con las obras precedentes y las dinámicas sucesivas de la recepción. De esta manera, la nueva obra puede ser recibida y comprensible por los lectores. Igualmente, respecto a las narrativas chinas, enriquecen los temas y técnicas a fin de presentar perfectamente una historia, remitiéndose a la tradición y estética de la literatura china. Sea un perfecto marco narrativo o sea una fascinante historia relatada, poca duda cabe de que la *novella* y el *Zhanghui xiaoshuo* sean la forma emblemática que podría servir de un punto de partida para el análisis de las ideologías literarias del contexto cultural distinto.

En conclusión, a través de nuestra observación, si queremos tener una mejor comprensión tanto de las obras como de los términos literarios, es necesario situar cada caso en su propio ámbito. Es decir, la comprensión no se puede realizar de la forma separada de su contexto literario. Por un lado, las creaciones reflejan la ideología de su propio contexto. Por consiguiente, para nuestra comparación intercultural, el análisis del contexto literario nos conduce a una comprensión explícita; por otro lado, las teorías principales de un ámbito literario indican los focos de estudios y las características de las creaciones. En este sentido, una comparación entre dos obras de diferente contexto podría ofrecernos una oportunidad de investigar las divergencias y las similitudes entre

---

<sup>234</sup> (Jauss, 2000, pág. 160)

las ideologías de una manera práctica y concreta.

### 3.3 El concepto de la realidad en la narración de historias

De acuerdo con la descripción que Huizinga hace en su obra *El otoño de la Edad Media*, la vida en la Edad Media tiene un tono mucho más pronunciado que en nuestro tiempo,

Todas las experiencias de la vida conservaban ese grado de espontaneidad y ese carácter absoluto que la alegría y el dolor tienen aún hoy el espíritu del niño. Todo acontecimiento, todo acto, estaba rodeado de precisas y expresivas formas, estaba inserto en un estilo vital rígido, pero elevado. (Huizinga, 1982, pág. 13)

Se podría considerar, entonces, que la vida en la Edad Media parece estar configurada por las actividades colectivas que satisfacían la necesidad espiritual de todo el mundo, mientras conducían al pueblo hacia un ritmo extremo de vida.

Por virtud de este universal contraste, de esas formas multicolores, con que todo se imponía al espíritu, emergía de la vida diaria un incentivo, una sugestión apasionante, que se revela en los fluctuantes sentimientos de ruda turbulencia y áspera crueldad, pero también íntima emoción, entre los cuales oscila en la Edad Media a la vida urbana.

Había un sonido que dominaba una y otra vez el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no era nunca confuso y lo elevaba todo pasajeramente a una esfera de orden y armonía: las campanas. Las campanas eran en la vida diaria como unos buenos espíritus monitorios, que anunciaban con su voz familiar, ya el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la agitación; que ya convocaban, ya exhortaban. (Huizinga, 1982, pág. 14)

Según esta descripción, como se observa, para todo el pueblo, las campanas, un símbolo religioso, se habían convertido tanto en la regla que dirigía su vida diaria como en un consuelo que buscaban ellos en el regazo de la religión.

Sin embargo, el orden de esta sociedad fue arrebatado por la peste negra. Los diez jóvenes abandonaron la Florencia desgraciada donde desapareció el culto a los muertos e incluso los familiares y amigos no mostraban tristeza. La decisión de la salida no sólo sirve para huir de la muerte, sino también del ambiente genera por la epidemia. Alejada

de la sociedad caótica, la villa estaba situada en la cima de la pequeña colina donde ellos diez llevaban una vida idílica.

Ante la pérdida generalizada de la dimensión social a causa de la epidemia, los diez jóvenes optaron vivir honestamente. Mientras, las cien *novellas* que ellos narraban en el jardín también construyeron un espacio literario, de manera que los lectores pudieran reflexionar. Por un lado, la frontera misteriosa entre la nobleza y el pueblo desaparece. Tomemos por ejemplo la tercera historia de la segunda jornada. Los tres hijos de un riquísimo caballero se empobrecen y pierden el crédito por malgastar sus bienes a gusto de su paladar; la hija del rey de Inglaterra fue a Roma para que el santo padre le dé marido con el objetivo de no casarse con el rey viejísimo de Escocia. A diferencia de los cronistas de la corte que describen las experiencias de la nobleza de una forma colorida, Boccaccio nos presenta sus emociones naturales y los mismos problemas que ellos tienen como la gente común. En un sentido contrario, nos cuenta una aventura de un mercader en el segundo cuento de la segunda jornada: el comerciante Rinaldo de Asti fue robado por los ladrones, afortunadamente, en Castel Guiglielmo una señora viuda le recibió. Finalmente él volvió a su casa sano y salvo y los tres malhechores estuvieron condenados a morir en la horca. Comparando estas dos historias, en la narración de historias del *Decamerón*, la vida y conducta de la nobleza ya no es una épica llena de fantasía. Mientras tanto, las personas ordinarias se meten en sus propias aventuras.

Por otro lado, “la ciega vehemencia” de la adhesión del público a la corte, a los santos o a su señor ha cambiado. Por ejemplo, en el noveno relato de la séptima jornada, dijo la camarera Lusca: “Y además de esto, no se debe tener la misma lealtad entre siervos y señores que parece conviene entre amigos y semejantes; es más, los siervos deben tratarles, en lo que puedan, como les tratan a ellos” (Boccaccio, 2011, págs. 810-811). O en la quinta narración de la octava jornada, en el estrado tres jóvenes le quitaron el calzón al juez ignorante de las Marcas en Florencia para burlarse de él.

Además, en el *Decamerón*, podemos observar una reflexión sobre el juicio del valor moral. Tal como el discurso de Pánfilo antes de narrar el relato de “San

Ciappelletto”:

Es conveniente, queridísimas señoras, que a todas las cosas que el hombre hace les dé principio en el admirable y santo nombre de Aquel que fue hacedor de todo. Por lo que, teniendo que ser yo el primero que dé inicio a vuestro relatar, entiendo comenzar por una de sus maravillosas cosas, para que, oyéndola, nuestra esperanza en Él, que es inmutable, se afirme y sea siempre por nosotros su nombre alabado. [...] Y mucho más en Él, lleno de piadosa liberalidad hacia nosotros, discernimos que, no pudiendo en modo alguno la agudeza del ojo mortal traspasar en el secreto de la divina mente, puede ocurrir que a veces, engañados por una falsa opinión, hacemos procurador ante su majestad a quien ha sido arrojado por ella al destierro eterno; pero no obstante Aquel, a quien nada se oculta, atendiendo más a la pureza de quien ruega que a su ignorancia o al destierro de aquel a quien se ruega, como si ése gozase de su presencia, escucha a quienes le ruegan. Lo que manifiestamente podrá verse en el cuento que pretendo relatar; manifiestamente, digo, no según el juicio de Dios, sino el de los hombres. (Boccaccio, 2011, págs. 139-140)

Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui il quale di tutte fu facitore le dea principio. Per che, dovendo io al nostro novellare, sì come primo, dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che, qualle udita, la nostra speranza in lui, sì come in cosa impermutabile, si fermi, e sempre sia da noi il suo nome lodato.[...]

E ancora più lui verso noi di pietosa liberalità pieno discerniamo, che, non potendo l'acume dell'occhio mortale nel segreto della divina mente trapassare in alcun modo, avvien forse tal volta che, da opinione ingannati, tale dinanzi alla sua maestà fac ciamo procuratore, che da quella con eterno esilio è scacciato; e nondimeno esso, al quale niuna cosa è occulta, più alla purità del pregator riguardando che alla sua ignoranza o allo esilio del pregato, così come se quegli fosse nel suo conspetto beato, esaudisce coloro che 'l priegano. Il che manifiestamente potrà apparire nella novella la quale di raccontare intendo; manifiestamente dico, non il giudizio di Dio, ma quel degli uomini seguitando. (Boccaccio, 1952, págs. 25-26)

En la historieta de Pánfilo, Ciappelletto había sido un mal hombre durante toda su vida, sin embargo, fue reputado por santo después de su muerte porque el santo fraile fue engañado por su falsa confesión. En primer lugar, Boccaccio nos demuestra que el fraile santo, al cual todo el mundo lo reconocía como el portavoz de Dios, no es capaz de distinguir lo verdadero y lo falso. Por consiguiente, si el fraile no es la persona que nos transmite la verdadera idea de Dios, lo que sucede se puede considerar como el juicio de Dios. Ahora bien, resulta que Ciappelletto, la persona deshonesto, se ha convertido en el verdadero santo de Dios. Este relato critica irónicamente el juicio religioso que ocupaba el primer puesto del pensamiento principal de la sociedad durante

la Edad Media.

Como se puede observar, la narración de las historias del *Decamerón* propone una provocación a la ideología dominante y nos dirige a la reflexión sobre la naturaleza de los seres humanos y el juicio social de la Edad Media que limita el margen de los comportamientos de su pueblo. Tal como en el relato de la introducción que es contado por el mismo Boccaccio como argumento en defensa propia ante sus mismos detractores: aunque desde muy pequeño el niño había decidido todos sus dieciocho años al servicio de Dios alejado de la sociedad por su padre, al ver a “un grupo de bellas señoras jóvenes y engalanadas” se despertó su deseo hacia ellas. Finalmente, el padre “sintió de inmediato que la naturaleza tenía más fuerza que su ingenio; y se arrepintió de haberle llevado a Florencia” (Boccaccio, 2011, pág. 475).

Además de reiterar que esta gran fuerza se produce o modifica sin intervención del ser humano, Boccaccio también nos muestra una actitud de tolerancia hacia la naturaleza humana. Por poner un ejemplo, en la quinta *novella* de la segunda jornada, el joven de Perugia Andreuccio llega a Nápoles a comparar caballos. “con torpeza y poca cautela, muchas veces en presencia de los que iban y venían sacó su bolsa con florines que tenía” (Boccaccio, 2011, pág. 245). Mientras tanto, “una joven siciliana bellísima, pero dispuesta por poco precio a complacer a cualquier hombre” (Boccaccio, 2011, pág. 245) pasó por su lado y vio su bolsa. Seguidamente, ella se inventó una intriga para estafar a Andreuccio. Engañado por la falsa confianza, este joven perdió sus quinientos florines. Luego, el desdichado Andreuccio encuentra a dos hombres que le convencen de robar los riquísimos ornamentos sepultados con el arzobispo de Nápoles. “Andreuccio, como desesperado, repuso que estaba pronto”. Por la amenaza de los otros dos, Andreuccio entra en el sepulcro, y piensa que “Ésos me hacen entrar para engañarme, pues cuando les haya dado todo, mientras intento salir del sarcófago, se largarán y yo me quedaré sin nada” (Boccaccio, 2011, pág. 258). Por eso decide quedarse el riquísimo rubí para sí mismo y dice a los dos que no lo ha encontrado. Por la parte de los dos, “eran tan maliciosos como él, mientras le decían que buscarse bien, en el momento oportuno quitaron la palanca que sostenía la tapa del sarcófago y,

huyendo, dentro del sarcófago le dejaron encerrado” (Boccaccio, 2011, pág. 259). Afortunadamente, en este momento, vienen algunos curas con la intención de hacer lo que él con sus compañeros ha hecho ya. “Andreuccio, al verlo, poniéndose de pie, cogió al cura por una de las piernas e hizo como si fuese a tirar de él hacia abajo. El cura, al sentirlo, lanzó un grito enorme y se salió enseguida del sarcófago” (Boccaccio: 94). Finalmente, salvándose de todas, este joven de Perugia se vuelve a casa con un rubí.

En la historia de Andreuccio, el protagonista del relato que se embarca en aventura ya no es un héroe ni tampoco se designa un espacio maravilloso para sus aventuras. Como se observa, todos los personajes cometen malas acciones por la gran ambición del dinero, buscando obtener una vida más cómoda. La prostituta, los dos ladrones, los curas e incluso el protagonista Andreuccio, todos tienen los defectos en sus caracteres, es decir, la naturaleza humana podría ser imperfecta. En la narración de Pánfilo, la trama de esta historia avanza por dichas imperfecciones de cada personaje. De esta manera, nos muestra la carencia de los valores morales que pueden conducir al pueblo a comportarse honestamente en la realidad. Asimismo, aprovechando esta narrativa ágil en describir las acciones de los personajes, Boccaccio les hace a sus lectores poner en duda los principios de la moralidad de su época. El linaje desaparece también en esta obra, tal como se ha manifestado en el discurso de Ghismunda:

tú verás que todos estamos hechos de la misma carne, y que todas las almas han sido creadas por un mismo creador con iguales fuerzas, con iguales potencias, con iguales virtudes. La virtud nos diferenció primero a nosotros, que nacimos todos y nacemos iguales, y los que estaban mejor dotados de ella y la empleaban, fueron llamados nobles, y los demás quedaron no nobles. Y aunque después una costumbre distinta haya ocultado esta ley, ésta no se ha suprimido aún ni la naturaleza ni las buenas costumbres la han gastado; y por ello quien actúa virtuosamente se muestra noble abiertamente, y si alguien le llama de otro modo, el error lo comete no quien es llamado, sino quien llama. (Boccaccio, 2011, pág. 488)

tu vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere, e da uno medesimo Creatore tutte l'anime con iguali forze, con iguali potenzie, con iguali virtù create. La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo iguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano e adoperavano nobili furon detti, e il rima niente rimase non nobile. E benché contraria usanza poi abbia questa legge nascosa, ella non è ancor tolta via, né guasta dalla natura né da' buon costumi; e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente si mostra gentile, e chi altramenti li chiama, non colui che è chiamato, ma colui che chiama, commette difetto. (Boccaccio, 1952,

págs. 287-289)

Situada en un ambiente maravilloso, las novelas caballerescas demuestran la aspiración sublime y los comportamientos paradigmáticos a fin de enseñar al público cómo se actúa positivamente contra las imperfecciones de la naturaleza humana. En el *Decamerón* se encuentra no sólo la huida sino también la confrontación con la realidad. Por un lado, de una manera divertida, Boccaccio nos interpreta los defectos derivados de la naturaleza humana; por otro lado, siguiendo la narración de historias, nos conduce a las reflexiones sobre las normas convencionales y los problemas del mundo real.

Por lo que respecta al caso del *Jin Ping Mei*, como hemos mencionado, el autor chino utiliza un claro pseudónimo, Lanling Xiaoxiao Sheng, puesto que en cuanto al *xiaoshuo* había existido siempre el prejuicio literario en el ámbito cultural chino. Tal como la idea que propone Liu Xie [465-532] en el *Wen xin diao long*, una obra que se considera como los fundamentos de la teoría literaria china antigua.

*Wen*<sup>235</sup>, or pattern, is a very great power indeed. It is born together with heaven and earth. Why do we say this? Because all color-patterns are mixed of black and yellow<sup>236</sup>, and all shape-patterns are differentiated by round and square<sup>237</sup>. The sun and moon like two pieces of jade manifest the pattern of heaven; mountains and rivers in their beauty display the pattern of earth. These are, in fact, the *wen* of Tao itself. And as one sees above the sparkling heavenly bodies, and below the manifold forms of earth, there is established a difference between high and low estate, giving rise to the two archetypal Forms<sup>238</sup>. Man, and man alone is endowed with spirituality. He is the refined essence of five elements —indeed, the mind of the universe. (Liu, 1959, págs. 8-9)

Al principio de este libro, Liu establece que la literatura no sólo es un arte del

---

<sup>235</sup> [Nota original de la traducción: The term “wen” has no simple English equivalent. As it is used here at the outset of the treatise, it signifies a wide variety of patterns that envelop all aspects of the universe. The fact that each aspect has its own particular pattern seems to have struck Liu Hsieh with great force. The use of a single term to cover all these different patterns suggests that in Liu’s mind the presence of some kind of pattern is the common feature of all aspects of the universe.] En mi interpretación, se puede entender como la literariedad.

<sup>236</sup> Parte de la nota original: conventionally, black is the color of heaven, and yellow the color of earth. Taken together, black and yellow are used as a synecdoche to represent all colors. Synecdoche, the trope in which a part is used to stand for the whole, is often employed in Chinese writings.

<sup>237</sup> Nota original: Another synecdoche: square, the conventional shape of the earth, and round, the conventional shape of heaven, are taken together to mean all shapes.

<sup>238</sup> Nota original: Referring to the two principles, yin and yang. The former is feminine, passive, and earthly; the latter is masculine, active, and celestial.

juego de las palabras, sino también se encarga de juzgar la moralidad de su sociedad. Por una parte, él sostiene que los elementos literarios derivan de la naturaleza; por otra parte, eleva las obras literarias y el círculo de los literatos a un nivel bastante abstracto y alto. Siguiendo los criterios de Liu Xie, que se erigían en el canon literario en el ámbito chino, las narrativas de las historias de que hablamos en este trabajo no podríamos considerarlas como clásicos. Porque según los criterios literarios antiguos, los clásicos debían corresponder a la ideología principal y la moralidad convencional que eran reconocidas por todo el mundo. Además, la literatura ortodoxa siempre se limitaba a un círculo cerrado que sólo pertenece al nivel más alto de la sociedad. El *xiaoshuo* que tenía su origen en las actividades del *shuohua* no se consideraba como un género literario que era capaz de asumir el “Tao”<sup>239</sup>.

Sin embargo, a partir de la dinastía Song [960-1279], la necesidad de la diversión literaria de todo el pueblo había sido cada vez más sentida. Por lo tanto, la creación del *huaben xiaoshuo* o de tales obras vernáculas satisfizo la creciente demanda del pueblo. El erudito chino Zheng Zhenduo<sup>240</sup> [1898 –1958] define la literatura vernácula<sup>241</sup> en China así: es la literatura para todo el pueblo. Precisamente, la literatura vernácula podría ser menospreciada en el círculo de los intelectuales y los académicos, sin embargo, esto no puede impedir su desarrollo entre el pueblo que la considera como un recreo del tiempo libre. Además, en el ámbito literario chino, la literatura vernácula se refiere a un campo literario bastante amplio porque la literatura ortodoxa convencional siempre se limitaba a un círculo restringido. De esta manera, la literatura vernácula constituye la mayor parte de las letras chinas y ha llegado a ser el centro del estudio de la historia literaria. Por un lado, cuando hablamos de la literatura ortodoxa convencional china, nos referimos a la poesía [shi 诗] y la prosa [sanwen 散文]. Por consiguiente, es una consecuencia lógica que prestemos atención a la literatura vernácula que abarca

---

<sup>239</sup> Tao se refiere a los conocimientos auténticos y juicios grandes. Como hemos hablado en la primera parte, desde la perspectiva semántica de este término, el *xiaoshuo* indica el habla de las cosas pequeñas.

<sup>240</sup> Zheng es un escritor, periodista y arqueológico. Él hizo una gran contribución al establecimiento de la teoría literaria china.

<sup>241</sup> 俗文学, pinyin chino: su wenxue.

el drama [*xiqu* 戏曲], la novela [*xiaoshuo* 小说], *bianwen*<sup>242</sup>, *tanci*<sup>243</sup>, etc. Por otro lado, el desarrollo de la literatura china ortodoxa tiene una relación muy estrecha con la vernácula. Porque casi todos los géneros ortodoxos tienen su origen en la literatura vernácula. Es decir, cada vez más algunos literatos empezaron a utilizar en sus creaciones ciertas formas literarias populares entre el público, y estas formas iban siendo aceptadas por sus compañeros, lo vernáculo se transforma en una parte de la literatura ortodoxa. Poco a poco, cuando los elementos de la literatura vernácula fueron promovidos al nivel alto, se fueron alejando del pueblo. Sin embargo, Zheng señala que, en el proceso de la transformación de la literatura vernácula a la ortodoxa, el anterior perdió sus características vivas<sup>244</sup>.

Con el tiempo, los literatos también se implicaron en las creaciones del *xiaoshuo*, aunque siempre utilizaron pseudónimos<sup>245</sup>. Con la labor de este grupo de escritores, las obras del *xiaoshuo* conservaban los elementos vernáculos, pero se transformaban en creaciones literarias que sirven tanto para la diversión como para transmitir los pensamientos más profundos. Mientras tanto, los temas abordados y las materias tratadas se ampliaron. En lugar de los contenidos que elogian a los héroes que habían realizado grandes hazañas, podríamos leer las historias de los héroes provenientes del pueblo. En contraste con las palabras que describían las aflicciones de los intelectuales, encontramos los relatos que tratan de la alegría y la tristeza de la gente común en su vida diaria. No obstante, a los escritores bien educados no se les olvidó la responsabilidad social en la redacción de las obras del *xiaoshuo*. En vez de interpretar las normas principales de la sociedad, el *xiaoshuo* transmite a todo el mundo los nuevos conceptos de la realidad.

En cuanto uno de los cuatro clásicos emblemáticos durante la etapa tardía de la

---

<sup>242</sup> Se puede traducir lingüísticamente como "texto transformado". Es un género literario chino que interprete los clásicos de budismo de una forma vernácula al público.

<sup>243</sup> Canción narrativa, es constituido por verso [pinyin chino: *yunwen*] y prosa [pinyin chino: *sanwen*].

<sup>244</sup> Véase la explicación de literatura vernácula china en (Zheng, *Zhongguo su wenxue shi* 中国俗文学史, 1998, págs. 1-15).

<sup>245</sup> Por lo tanto, el nombre del escritor de muchas obras narrativas queda pendiente, porque fueron menospreciadas estas creaciones literarias. En muchos casos, los nombres del autor son deducidos por las investigaciones posteriores. Incluso que Wu Cheng'en, el autor del *Viaje al Oeste* es una conjetura que hasta hoy no ha llegado al acuerdo de quién sea el autor verdadero de esta obra.

dinastía Ming, ¿cómo se tratan las ideas renovadas en el *Jin Ping Mei*? Las conciencias poéticas apreciadas por los intelectuales chinos son aplicadas en las descripciones de las escenas mundanas. La autoridad de las leyes morales es cuestionada desde el comienzo de esta historia. La tradición lírica, la vida cotidiana y los interrogantes del autor convergen en el espacio literario de *Jin Ping Mei*.

A diferencia de las obras anteriores que se inclinaron a destacar la emoción sincera a través de interpretar de nuevo las materias vernáculas, *Jin Ping Mei* se dedicó a describir gráficamente la sexualidad. En cuanto al protagonista del relato, Ximen Qing, la presentación de su origen es muy sencillo, hijo de una familia en buena situación económica de la ciudad Qinghe<sup>246</sup>. Sus padres montaban un negocio de medicinas y murieron cuando Ximen Qing era muy joven. Tampoco tenía ningún hermano de sangre. Ximen Qing establecía poco a poco sus redes sociales con sus propios esfuerzos. Era un hombre muy fácil que sólo se ocupaba en dos cosas, el dinero y las mujeres. Tal como en el capítulo LXXVII, cuando Ximen Qing cometía adulterio con la esposa de uno de sus empleados, fue interrumpido por la llamada de su sirviente. Al contrario de siempre, él no se enfadó ni castigó a este sirviente. Incluso su asistente P'ing An se extrañó de su actitud:

P'ing An noticed that His-men Ch'ing did not call for Ch'in T'ung<sup>247</sup>. “My boy,” he said, “I could never have believed you'd be so lucky. His Lordship must be in a good temper today or you would have been tied up and beaten.”

Ch'in T'ung laughed. “You know his Lordship too well,” he said. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 45)

平安見西門慶不尋琴童兒，都說：“我兒，你不知有多少造化。爹今日不知有甚事喜歡，若不是，綁著鬼有幾下打”。琴童笑道：“只你知爹性兒”。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 1105)

¿Por qué estaba de buen humor? Es que este sirviente fue el mensajero de Cui Ben, el empleado que le llevó enseguida dos buenas noticias. Primero, las mercancías estaban

---

<sup>246</sup> El autor ha prestado este lugar del *A la orilla del agua*, donde se desarrolla las tramas del *Jin Ping Mei*. Se define como un lugar ficticio. Véase el análisis del contexto geográfico en (Ge, 2015, págs. 1-17) y (Wang, 2015, págs. 351-355).

<sup>247</sup> El nombre del sirviente que le interrumpió.

llegando y Ximen Qing iba a obtener grandes ganancias; luego, su empleado Miao Qing le había comprado una mujer extraordinariamente hermosa en Yangzhou y muy pronto la llevaría a su casa.

¿Cómo un hombre así formó una familia y acumuló la riqueza? Por un lado, se casó con mujeres ricas para conseguir una dote, sobre todo viudas que hubieran heredado una gran cantidad de patrimonio. En el capítulo VII, una casamentera le visitó y le presentó una mujer:

“The marriage I am thinking of should be satisfactory to you in every sense of the word, and it would fill the gap left in your household by the death of your Third Lady.”

“Who is the lady?” Hsi-men asked.

“You probably know her. Her family name is Meng, and she is the widow of a cloth-merchant, named Yang, who used to keep a shop outside the South Gate. She is by no means poor. She has a couple of Nan-king beds, and four or five chests so full of clothes for every season of the year that there isn’t room to put a finger inside them. Her jewellery is beyond counting. She has about a thousand taels of ready money, and two or three hundred rolls of cloth woven with three shuttles. It is a year or more now since she became a widow, and she has no children of her own, only a younger brother of her husband, who is about ten years old. She is quite young, with no one to love, and her aunt thinks it is time she married again. She is about twenty-four years old. She is about twenty-four years old this year, and very tall and beautiful. When she is dressed, she looks like a figure on a painted lantern. She is lively charming, and just as intelligent as can be. She can govern a household, do needlework, and play backgammon and all kinds of games. There is nothing to hide. The lady’s name is Meng, and she is the third of her family. She lives in Stinking Water Lane. I forgot to mention that she can play guitar too. You will certainly fall in love with her the moment you see her”. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 95)

“我有一件親事，來對大官人說，管情中你老人家意，就頂死了的三娘的窩兒，何如？”西門慶道：「你且說這件親事是那家的？」薛嫂道：“這位娘子，說起來你老人家也知道，就是南門外販布楊家的正頭娘子。手裡有一分好錢。南京拔步床也有兩張。四季衣服，插不下手去，也有四五隻箱子。金鐲銀釧不消說，手裡現銀子也有上千兩。好三梭布也有三二百筒。不料他男子漢去販布，死在外邊。他守寡了一年多，身邊又沒子女，止有一個小叔兒，才十歲。青春年少，守他什麼！有他家一個嫡親姑娘，要主張著他嫁人。這娘子今年不上二十五六歲，生的長挑身材，一表人物，打扮起來就是個燈人兒。風流俊俏，百伶百俐，當家立紀、針指女工、雙陸棋子不消說。不瞞大官人說，他娘家姓孟，排行三姐，就住在臭水巷。又會彈一手好月琴，大官人若見了，管情一箭就上垛”。 (Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, págs. 83-84)

En cuanto a un matrimonio, ¿cuál era el factor más atractivo para Ximen Qing? La descripción de esta casamentera reveló obviamente el interés de este hombre. Lo

primero que la casamentera presentó con detalles era la herencia que la señora Meng había recibido. Para añadidura, agregó las observaciones sobre la apariencia y el talento de Meng. La reacción de Ximen Qing lo comprobó enseguida. Al día siguiente, Ximen Qing empezó a preparar los preparativos para casarse con esta mujer rica, sin saber si ella fuera bella o fea. Más evidentemente, cuando tomó Li Ping'er como su quinta esposa, concluyó así el autor:

After his marriage with the Lady of the Vase, His-men came into possession of more ill-gotten wealth, and was richer than ever. His house was refurnished, inside and out; rice and wheat were piled high in his barns; his mules and horses were in droves, and his maids and menservants would have made a small army. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 289)

西門慶自娶李瓶兒過門，又兼得了兩三場橫財，家道營盛，外莊內宅，煥然一新。米麥陳倉，驛馬成群，奴僕成行。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 259)

Por el otro lado, se enriqueció con los negocios. Con el objetivo de ampliar las operaciones, sobornó a altos funcionarios. De esta manera, consiguió el apoyo político y la promoción de la posición social. A pesar de todo, nunca se le había olvidado su meta de procurar la riqueza. En el capítulo LXV, sumido en la tristeza por la muerte de su querida esposa Li Ping'er, Ximen Qing, estaba ocupado en tratar a los compañeros del círculo oficial. Al comienzo del siguiente capítulo, cuando él vio a su empleado Han Daoguo, enseguida le preguntó sobre la actualidad de los negocios de que Han se encargaba, como si los asuntos que le molestaron no hubieran existido.

¿Cómo utilizó esta gran fortuna? Se dedicaba a procurar más dinero del que había tenido; mientras, lo despilfarró para satisfacer todos los goces materiales. Además, demostró la generosidad hacia todas las personas de su alrededor, los familiares, los amigos, los empleados y las prostitutas. ¿Qué actitud tenía respecto de sus riquezas?<sup>248</sup> En la charla con sus amigos, dijo él,

Money should be made to circulate. It ought not to be buried away in one place. It is given us to use. If one man keeps a huge store of it for himself, someone else must go short. It is a crime to hoard away money and treasure. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 31)

---

<sup>248</sup> Huang, Martin W. también ha hecho un análisis explícito sobre el tema del deseo de goces materiales en el *Jin Ping Mei*. Véase en (Huang, 2001, págs. 93-103).

La otra conversación entre Ximen Qing y su esposa Wu Yueniang también nos ha llamado la atención [capítulo LVII]:

She said, “you have been blessed by Heaven. A son has been born to you. Now you have had this generous idea of giving your money and the whole household will be the better for it. But the more good ideas the better, while evil ideas should be uprooted utterly. Brother, in days past you have not been all that you ought to have been. You have gone after whores and behaved improperly. This must stop. Then you will grow in virtue and it will be better for your son.” His-men Ch’ing laughed. “That’s a nice way to talk. And you’re quite wrong. The world is based upon the interaction of the male and female principles and it is natural for men and women to be drawn together. Any irregular little affair that may happen in this present life was predetermined in a former one. It is all written down in the register of marriages. One cannot say that anything we do is out of depravity and evil passion. Besides, they tell me that gold is not despised, even in Paradise, and, in the ten regions of Hell, money is at a premium. So, if we are generous in almsgiving now, it won’t do us any harm even if we debauch the angels and run off with the daughters of the Mother of the Gods.” (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 45)

月娘說道：“哥，你天大的造化，生下孩兒。你又發起善念。廣結良緣，豈不是俺一家兒的福分！只是那善念頭怕他不多，那惡念頭怕他不盡。哥，你日後那沒來回沒正經養婆娘、沒搭煞貪財好色的事體少乾幾樁兒，卻不償下些陰功，與那小孩子也好！”西門慶笑道：“你的醋話兒又來了。卻不道天地尚有陰陽，男女自然配合。今生偷情的、苟合的，都是前生分定，姻緣簿上註名，今生了還，難道是生刺刺胡搗亂扯歪廝纏做的？咱聞那佛祖西天，也止不過要黃金鋪地，陰司十殿，也要些楮鏰營求。咱只消盡這家私廣為善事，就使強姦了姮娥，和姦了織女，拐了許飛瓊，盜了西王母的女兒，也不減我潑天的富貴。”月娘笑道：“狗吃熱屎，原道是個香甜的；生血掉在牙兒內，怎生改得！” (Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, págs. 746-747)

Evidentemente, las palabras de la esposa defienden las normas morales convencionales. En un sentido contrario, la réplica de Ximen Qing intenta legitimar los instintos naturales de los seres humanos. Esto nos trae a la memoria otro discurso en el *Decamerón* [VI, 7], Doña Filippa defendió por sí mismo ante el podestá, después de que su marido le hubiera acusado de adulterio:

Señor, es verdad que Rinaldo es mi marido y que esta noche pasada me encontró en brazos de Lazzarino, en los que por el buen y perfecto amor que le tengo, he estado muchas veces, y eso no lo negaré nunca; pero como estoy segura que sabéis, las leyes deben ser para todos y hechas con consentimiento de aquellos a quienes afectan. Lo que no sucede con ésta, porque sólo obliga a las pobrecillas mujeres, que mucho mejor que los hombres podrían satisfacer a muchos; y además, de esto, cuando se hizo, no sólo ninguna mujer le dio consentimiento, sino que no se

llamó a ninguna; por lo que con razón debe considerarse mala. Luego, si queréis ejecutarla, en perjuicio de mi cuerpo y de vuestra alma, vos veréis; pero antes de que procedáis a juzgar nada, os reugo que me hagáis una pequeña gracia, que le preguntéis a mi marido si todas y cada una de las veces que él quería yo me entregaba a él por completo o no, sin decir nunca que no.

A lo que Rinaldo, sin esperar que el podestà le preguntase, respondió rápidamente que sin ninguna duda ella a cada petición suya le había entregado de sí todo su placer.

-- por lo tanto—siguió rápidamente la señora--, os pregunto, señor podestà, si ha tomado de mi lo que ha necesitado y ha querido, ¿qué debía o debo hacer yo de lo que sobre? ¿Debo echárselo a los perros? ¿No es mucho mejor complacer con ello a un gentilhomme que más a sí mismo me ama, que dejar que se pierda o se estropee? (Boccaccio, 2011, págs. 707-708)

Messere, egli è vero che Rinaldo è mio marito e che egli questa notte passata mi trovò nelle braccia di Lazzarino, nelle quali io sono, per buono e per perfetto amore che io gli porto, molte volte stata; né questo negherei mai; ma come io son certa che voi sapete, le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano. Le quali cose di questa non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle costringe, le quali molto meglio che gli uomini potrebbero a molti sodisfare; e oltre a questo, non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata, per le quali cose meritamente malvagia si può chiamare.

E se voi volete, in pregiudicio del mio corpo e della vostra anima, esser di quella esecutore, a voi sta; ma, avanti che ad alcuna cosa giudicar procediate, vi prego che una piccola grazia mi facciate, cioè che voi il mio marito domandiate se io ogni volta, e quante volte a lui piaceva, senza dir mai di no, io di me stessa gli concedeva intera copia o no.

A che Rinaldo, senza aspettare che il podestà il domandasse, prestamente rispuose che senza alcun dubbio la donna ad ogni sua richiesta gli aveva di sé ogni suo piacere conceduto.

- Adunque, - seguí prestamente la donna - domando io, messer podestà, se egli ha sempre di me preso quello che gli è bisognato e piaciuto, io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? Debbolo io gittare ai cani? Non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare ? (Boccaccio, 1952, págs. 445-446)

Aparentemente, estos dos discursos están aludiendo de los deseos sexuales y ambos personajes sostienen que es razonable satisfacer esta pasión instintiva. Sin embargo, si los relacionamos con el contexto sociocultural correspondiente, sería totalmente diferente lo que se pone en manifiesto.

Teniendo en cuenta la situación histórica del autor chino, desde hacía el siglo XIV, con el crecimiento económico, el surgimiento de la comercialización de la sociedad chocó con el sistema político y la moralidad convencional<sup>249</sup>. La gente acumuló sin nada de gloria la riqueza a fin de solazarse en las diversiones y los entretenimientos. Estos

---

<sup>249</sup> Véase la explicación más concreta sobre los mercantes y el contexto sociocultural durante la dinastía Ming en (Ge, 2015, págs. 33-80).

fenómenos iban a ser una característica universal de aquel tiempo. La persecución de la fortuna empezó a resultar una provocación ante la ideología oficial que priorizaba las aspiraciones espirituales y había dominado de hace mucho tiempo a la sociedad china. Tomemos el caso narrado en el capítulo XV: un grupo de personas es acusado de cometer crímenes; Ximen es uno de los sospechosos. Él soborna al oficial con quinientos taeles de oro a cambio de que este funcionario borre su nombre en la lista. Más irónicamente, un empleado de la familia Ximen está enfadado al saber que su esposa comete adulterio con Ximen Qing. Sin embargo, cuando Ximen Qing le da una gran cantidad de dinero, olvida enseguida el enojo y consiente tácitamente esta relación inmoral. En las palabras de Ximen Qing, debido a las causas religiosas, los adulterios que él ha cometido eran razonables y todos los delitos pueden ser redimidos por medio del dinero. La construcción de la imagen de Ximen Qing demuestra un orden nuevo generado por los capitales que ignoran la autoridad de las leyes de la sociedad.

Por lo que respecta al discurso de Doña Filippa, el fundamento de su defensa consiste en que las leyes deberían pedir los consentimientos de todos relacionados. Curiosamente, volvemos al marco de la historia sobre la Florencia de la peste negra que Boccaccio describe al principio:

En tanta aflicción y desolación para nuestra ciudad estaba la respetable autoridad de las leyes, tanto divinas como humanas, casi toda abatida y destrozada por sus ministros y por sus ejecutores que, igual que los demás, todos estaban muertos o enfermos o se habían quedado tan faltos de servidumbre que no podían desempeñar oficio alguno, por lo que a todos les era lícito hacer lo que les venía en gana. (Boccaccio, 2011, pág. 116)

E in tanta afflizione e miseria della nostra città era la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta, per li ministri ed esecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sì di famigli rimasi stremi, che ufficio alcuno non potean fare ; per la qual cosa era a ciascuno licito quanto a grado gli era d'adoperare. (Boccaccio, 1952, pág. 9)

Cuando la muerte amenaza a todo el mundo, tanto la autoridad religiosa como el sistema de la sociedad ya han quedado completamente desmantelados. Si las leyes existentes no funcionan en todo el momento, ¿por qué no las transforma a través del

cuestionamiento? Boccaccio las pone en duda mediante la voz de una mujer en este cuento relatado por Filóstrato.

### 3.4 La narración de historias que se bifurcan

¿Habían existido realmente un hombre (o decir mucha gente) que se comportara como Ximen Qing en la China de aquel tiempo? ¿Llegó para las mujeres la oportunidad de tomar la palabra para defender por su derecho en la ciudad de Prato del siglo XIV? Si no, ¿podríamos rechazar la existencia de estos personajes? De hecho, los particulares que aparecen en los textos literarios no representan un arquetipo o los universales, sino que se refieren a los individuos de un mundo ficcional que poseen la misma naturaleza ontológica. Como sostiene L. Dolezel, el mundo ficcional se considera como “una entidad autónoma” y “un conjunto de estados posibles sin existencia real”<sup>250</sup>. Conforme a los postulados del modelo de mundos posibles de Dolezel, aunque no se encontrarían un Ximen Qing en Qinghe o una Filippa en Prato que hubieran habitado en el mundo real, ellos son personajes que residen verdaderamente en el mundo textual establecido por los dos autores.

¿Se deberían considerar como la verdad eterna las cosas a que estamos acostumbrados? En el mito chino<sup>251</sup>, el hombre que se llamaba Cangjie creó la escritura de caracteres. Al día, cuando él terminó su redacción del libro, los granos llovían del cielo por la mañana y los fantasmas gritaban por la noche. ¿Por qué la creación de las escrituras provocó la escena tan extraña? Según la cultura china, creen que los caracteres tienen un poder extraordinario de revelar los hechos que el mundo real nos esconde. Por eso, el cielo y la tierra se emocionan y se asustan, cuando los seres humanos somos capaces de descubrir los conocimientos ocultos por medio de la escritura. En este sentido, el mundo textual tiene por función examinar las ideas bien reconocidas y exponer los pensamientos desatendidos o tibiamente acogidos. Aún más,

---

<sup>250</sup> Véase el concepto de mundos posibles en (Dolezel, 1999, págs. 35-40).

<sup>251</sup> Véase en (Zhang, 1997, pág. 828), texto original en chino: “昔者仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭”.

desde la perspectiva semiótica de U. Eco<sup>252</sup>, dentro “del marco de un enfoque constructivista de los mundos posibles, también el llamado mundo ‘real’ de referencia debe considerarse como una construcción cultural” (Eco , 1981, pág. 186).

En la introducción del *Decamerón*, Boccaccio describe la situación espantosa de la Florencia del año 1348, generada por la peste negra, la cual se podría interpretar como un merecido fin del mundo, el fin de un proceso histórico a partir del que *incipit vita nova*<sup>253</sup>. Esta gran epidemia entorpeció el funcionamiento de la ciudad y promovió el pánico, puesto que en cuanto a la amenaza de la muerte todos eran iguales. Este ambiente horrible nos conduce a un nuevo inicio de relato y a cien *novelle*. En la iglesia de Santa María Novella diez jóvenes decidieron salir de la ciudad para vivir honestamente, “huyendo como de la muerte de los deshonestos ejemplos ajenos” (Boccaccio, 2011, pág. 127). Comparada con la circunstancia caótica y trastornada de la ciudad, en la villa de la montaña, los jóvenes llevaban una vida idílica y se comportaban con más humanidad de acuerdo con el orden de la reina o el reino. En el jardín, ellos contaron cien cuentos durante las diez tardes de su estancia.

Más que una premisa artística, tanto del contenido como de la estructura, la peste negra consiste en la apertura ideal no sólo para la huida de la brigada sino también para la comedia humana<sup>254</sup>. *Le cento novelle* son narradas en el jardín, un lugar simbólico, la imagen del cual en las palabras de L. B. Ricci<sup>255</sup>:

l'immagine del giardino elaborata dai testi letterari e fissata visivamente nelle illustrazioni dei testi, era molto probabilmente diventata modello della realtà, e della realtà riceveva provocazioni e stimoli ulteriori. (Battaglia Ricci, 2000, pág. 125)

En este ambiente natural, las cien historias narradas por los diez jóvenes demuestran literariamente los casos variados y las situaciones diversas de la vida de los seres

---

<sup>252</sup> Según U. Eco, la relación entre los mundos posibles es estructuralmente recíproca. Véase en (Eco , 1981, págs. 181-191) .

<sup>253</sup> Véase en (Battaglia Ricci, 2000, pág. 50).

<sup>254</sup> Véase el análisis concreto de la función de la introducción de la peste negra en (Branca, Boccaccio medievale, 1975, págs. 31-44).

<sup>255</sup> L.B.Ricci también ha aclarado explícitamente el símbolo del jardín en interpretar el *Decamerón* desde la perspectiva de la tradición cultural y literaria (Battaglia Ricci, 2000, págs. 125-134).

humanos. Estas cien narraciones transcurren en las ciudades y el campo, en los palacios de la corte y la casa de la gente común, en el interior de las iglesias y los monasterios, entre bosques y montañas, tratándose de casi todas las posibilidades encontradas en la época del autor.

Los diez jóvenes tomaron asiento en corro sobre la hierba para contar cuentos entre ellos. Tales “cuentos alegres y tal vez provocadores de la concupiscencia” (Boccaccio, 2011, pág. 1136) no se habían convertido en los motivos negativos que les llevaran a una vida deshonesto, sino que les condujeron a una mejor comprensión de la realidad y les dieron la confianza de volver a la Florencia ensombrecida por la peste negra. Se asume un método de comunicación de las historietas que ellos narraron, uno tras otro, en torno a las interacciones entre personas. Especialmente, en la sexta jornada<sup>256</sup>, la reina pidió “agradable dicho ingenioso”, “rápida repuesta u ocurrencia”. De esta manera, como lo concluye María. H. Esteban:

Sus cuentos no sólo son breves, se plantean como debate verbal donde triunfan el ingenio, y se ambientan casi todos en Florencia, sino que además todos suponen una constante reflexión sobre el acto de la comunicación y el valor del momento de la comprensión en su repaso analítico a la jornada. (Boccaccio, 2011, pág. 675)

Lejos de la ciudad convulsionada, en la villa el grupo de los diez jóvenes llevaba la vida honesta conforme al orden establecido por ellos mismos. Dentro del jardín, el lugar simbólico de la tradición caballeresca que denota el amor cortesano y el placer de ocios, ellos narraron cien cuentos hablando de diversos acontecimientos que podrían suceder en la vida diaria de la gente en situaciones variadas, incluso algunos relatos eran “provocadores de la concupiscencia”. Las historietas narradas entre los jóvenes han propuesto cien posibilidades como resoluciones para enfrentarse al ambiente desordenado a causa de la peste negra del 1348. ¿Cuál sería la función de los cuentos? Al principio de la sexta jornada describió Boccaccio,

[...] con lento paso se alejaron algo del bonito palacio, paseando por el rocío, conversando de

---

<sup>256</sup> Véase también el análisis explícito de la sexta jornada desde el nivel retórica en (Andrei, 2013).

diversas cosas y discutiendo de la mayor o menor belleza de los cuentos relatados e incluso reanudando las risas por los sucesos contados en ellos. (Boccaccio, 2011, pág. 677)

[...]con lento passo dal bel palagio, su per la rugiada spaziandosi, s'allontanarono, d'una e d'altra cosa vari ragionamenti tegnendo, e della più bellezza e della meno delle raccontate novelle disputando, e ancora de' vari casi recitati in quelle rinnovando le risa. (Boccaccio, 1952, pág. 426)

Los cuentos nos hacen reflexionar y nos llevan el placer. No se han introducido muchos detalles en las cien narraciones breves. De una manera ágil, Boccaccio ha proyectado una serie de situaciones que pueden ocurrir en la vida ordinaria. El *Decamerón* parece un experimento de este autor italiano, en el que él ha puesto a prueba las disciplinas sociales de su época. Intenta establecer un nuevo orden en el espacio textual mediante *le cento novelle* que versa sobre las incidencias cotidianas. ¿Cómo son los tratamientos del autor chino?

Como hemos mencionado, el inicio de *Jin Ping Mei* está basado en tres episodios de *A la orilla del agua*. En el relato original, Wu Song mató a Ximen Qing, y Pan Jinlian había asesinado a su hermano. En cambio, en la historia del *Jin Ping Mei* Wu Song no consiguió vengarse de inmediato por la muerte de su hermano y Pan Jinlian se convirtió en la cuarta esposa de Ximen Qing. De esta manera, a partir del capítulo XI, empezaron las tramas totalmente nuevas, tratándose de los acontecimientos que sucedieron en la familia Ximen, los que se refieren a un grupo de personas que vivían en la misma vivienda y al mismo tiempo estaban relacionadas con la sociedad exterior de la casa. Aunque el matrimonio de Ximen Qing y Pan Jinlian tenía un origen criminal, el autor ha demostrado el máximo de compasión hacia ella<sup>257</sup>, en las palabras de Xiaofei Tian, la construcción de Pan Jinlian es una combinación de la tradición poética y la prosaica<sup>258</sup>. Curiosamente, el autor chino aprovecha el tratamiento de las señoras elegantes dado en la poesía china; en el capítulo VIII, cuando Ximen Qing se preocupaba de preparar la

---

<sup>257</sup> Especialmente cuando comparamos el tratamiento de Jinlian en la edición del periodo Chongzhen con lo en *A la orilla del agua* y en *Jin Ping Mei cihua*, se nos han dado cuenta la compasión del autor hacia este personaje mediante muchos detalles ligeramente cambiados. Véase el análisis concreto de estas diferencias en (Tian, A Preliminary Comparison of the Two Recensions of "Jinpingmei", 2002).

<sup>258</sup> Referencia a (Tian, Qiushuitang lun Jinpingmei, 秋水堂论金瓶梅, 2016, págs. 27-28)

ceremonia de la boda con Meng Yulou, a un mes de lo ocurrido con Jinlian; el autor describió así la escena en que Jinlian estaba a la espera de la visita de Ximen Qing:

Golden Lotus was wearing a thin gossamer shift, and she sat on her little bed. When her lover did not come, she cursed him for a fickle rogue. This made her only the more sad. With her slender fingers she took off her red embroidered shoes, and began to use them for working out the magic diagrams of love. There was no one she could talk to, and she used coins to try and find out what her absent lover was thinking of. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 110)

身上只著薄紗短衫，坐在小凳上，盼不見西門慶到來，罵了幾句負心賊。無情無緒，用纖手向腳上脫下兩隻紅繡鞋兒來，試打一個相思卦。正是：逢人不敢高聲語，暗卜金錢問遠人。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 95)

Cabe mencionar, conforme a la tradición literaria, en los textos poéticos chinos<sup>259</sup> la imagen de la bella dama esperando a su amante implica simbólicamente el sentido del despecho que los literatos sentían porque ellos fracasaron en realizar sus ambiciones políticas idealistas<sup>260</sup>. Enseguida, la escena, de un sentido poético, saltó a la descripción de la vida diaria:

Golden Lotus counted them with her dainty fingers. She had made a tray of thirty but, though she counted again and again, she could not find more than twenty-nine.

“Where is the other one?” she cried.

“I haven’t seen it,” Jasmine said; “you must have counted wrong.”

“I have counted them twice. I want thirty for your father to eat. How dare you steal one? You are an impudent, whorish little slave. I suppose you were dying of starvation, and couldn’t do without one of these particular pasties! A bowl of rice, whether large or small, is not good enough for you. Do you imagine I made them for you?”

Without giving the girl a chance to say a word, she stripped off her clothes and beat her twenty or thirty times with a whip, till she squealed like a pig being killed. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 110)

婦人用纖手一數，原做下一扇籠三十個角兒，翻來覆去只數得二十九個，便問：“那一個往那裡去了？”迎兒道：“我並沒看見，只怕娘錯數了”。婦人道：“我親數了兩遍，三十個角兒，要等你爹來吃。你如何偷吃了一個？好嬌態淫婦奴才，你害饑癆饑瘠，心裡要想這個角兒吃！你大碗小碗吃搗不下飯去，我做下孝順你來！”便不由分說，把這小妮子跣剝去身上衣服，拿馬鞭子打了二三十下，打的妮子殺豬般也似叫。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 96)

<sup>259</sup> Se refieren a las obras poéticas chinas, sobre todo el *yuefu* [乐府], *shi* [诗] y *ci* [词].

<sup>260</sup> Esta imagen femenina metafórica que denota el fracaso de las ambiciones políticas de los hombres parte de la poesía *Li Sao* [离骚] de Qu Yuan [340 a. C.-278 a. C.], en la que el poeta se asemeja a sí mismo como una mujer hermosa que sea envidiada por sus compañeras y olvidada por el rey.

Irónicamente, en este retrato los dedos esbeltos<sup>261</sup> sirvieron para contar los raviolis y golpear violentamente a su hijastra, con los que esta mujer hermosa acabó de tejer un bordado de seda en la primera escena. Aún más, las señoras cortesanas de la poesía se podrían lamentar gentilmente de sus amantes ingratos, pero sería imposible que ellas pudieran comportarse de una manera tan ruda, ni tampoco que estos aspectos brutales se plasmaran en los textos poéticos chinos.

Análogamente, en la cultura china, el jardín se designa tanto para el amor entre las señoritas hermosas y los literatos como para el ocio elegante de los intelectuales. Por un sentido contrario, en *Jin Ping Mei* el jardín de la casa de Ximen Qing se convirtió en el lugar privado donde el protagonista del relato se satisfacía con los deseos sexuales y los goces materiales<sup>262</sup>.

En comparación de las dos obras, debido a la peste negra y el triunfo de la intriga, el orden sociocultural que genera la sociedad de la época de los autores es alterado desde el principio de la obra. Llama atención que un claro cambio del tratamiento de las imágenes de las mujeres se presenta en la composición de los dos autores. Tomemos las obras que analizamos en la segunda parte del presente trabajo como ejemplo de comparación. En los *romans* de Chrétien y en el *Viaje al Oeste*, que se dedican a narrar los héroes masculinos y sus aventuras extraordinarias, la aparición de los personajes femeninos se inclina a servir para un efecto funcional en las historias de hombres. Más concretamente, tal como Enide contribuye a definir el amor cortesano y a demostrar cómo un caballero enamorado hace acopio su identidad social<sup>263</sup>. También, en el *Viaje al Oeste*, los monstruos femeninos representan los objetos de tentaciones o de obstáculos para los peregrinos, mientras Guanyin se encarna en una figura femenina que les ayude. Además de los significados alegóricos y simbólicos, las mujeres se

---

<sup>261</sup> "Slender fingers" y "dainty fingers" de la traducción inglesa se refiere a la misma descripción en chino "纤手"[Xianshou], la que para destacar la belleza de la mujer. Se reconoce que la expresión repetitiva aquí sirve para un sentido irónico.

<sup>262</sup> Zhao Zhenxing ha hecho un análisis concreto sobre el tratamiento distinguido del jardín en su tesis. Véase en (Zhao, 2015, págs. 120-155).

<sup>263</sup> Joan. M. Ferrante ha hecho un análisis útil sobre la imagen de las mujeres en los poemas y en los *romans*, incluso las obras de Chrétien. Aquí sólo empleamos el *Erec y Enide* como ejemplo. Véase en (Ferrante, 1975, págs. 65-97).

plasman realmente como un ser humano en el *Decamerón* y el *Jin Ping Mei*. En la introducción de la cuarta jornada, Boccaccio ha mencionado que sus cuentos no son inspirados por las Musas en el Parnaso sino se dedica a las *carissime donne* que no tienen mucha manera de aliviarse del sentimiento de tristeza como los hombres; por la parte china, superando los límites de los textos poéticos de la tradición literaria china, Lanling Xiaoxiao Sheng ha retratado minuciosamente la imagen de las mujeres de una manera poética y prosaica. En *Jin Ping Mei*, los personajes femeninos ya no se consideran como un símbolo poético, sino mujeres de carne y hueso.

Además, se hace evidente que una nueva dimensión surge en ambas obras. Los dos autores no se limitan a narrar los relatos de un grupo de personas determinadas, sino que intentan retratar los casos variables de la gente en diversas situaciones. Aunque los dos escritores han aplicado en sus propias redacciones las formas de narrar y las ideologías literarias derivadas de las tradiciones respectivas, transforman esta perspectiva para adaptarla.

En los mundos literarios establecidos por los dos autores, ¿cómo es el fin de la historia de Doña Filippa? ¿Cuál es el destino de Ximen Qing? Con un alegre tono narrativo termina la séptima *novella* de la sexta jornada, ya mencionada antes:

A este interrogatorio de tan importante y famosa señora habían acudido casi todos los de Prato, que al oír tan graciosa pregunta, súbitamente, después de muchas risas, casi a la vez gritaron todos que la señora tenía razón y decía bien; y antes de marcharse de allí, por consejo del podestà, modificaron la cruel ley y dejaron que ésta afectase sólo a aquellas que cometiesen falta contra sus maridos por dinero. Por lo que Rinaldo, quedando confuso por tan descabellado propósito, se marchó del juicio; y la señora alegre y libre, casi resucitada del fuego se volvió triunfante a su casa. (Boccaccio, 2011, pág. 708)

Eran quivi a così fatta esaminazione, e di tanta e sì famosa donna, quasi tutti i pratesi concorsi, li quali, udendo così piacevol domanda, subitamente, dopo molte risa, quasi ad una voce tutti gridarono la donna aver ragione e dir bene; e prima che di quivi si partissono, a ciò confortandogli il podestà, modificarono il crudele statuto e lasciarono che egli s'intendesse solamente per quelle donne le quali per denari a' lor mariti facesser fallo. (Boccaccio, 1952, pág. 446)

Doña Filippa consigue defenderse con el “agradable dicho ingenioso”, lo que

corresponde justamente al tema de la reina.

Por lo que respecta al protagonista de *Jin Ping Mei*, Ximen Qing muere por el excesivo deseo sexual<sup>264</sup>. En la escena moribunda de Ximen Qing, dice estas últimas palabras a sus familiares

“I know I am going to die,” he said, “and I want to say this. When your baby is born, I should like you all to stay here and bring him up together. You must not let the household go to pieces so that the neighbors come to look down upon it.” He pointed to Golden Lotus. “Forgive her for all the things she has done wrong.”

The Moon Lady could restrain herself no longer. Tears rolled down her cheeks like pearls. She sobbed aloud. His-men asked her to summon Chen Ching-chi. When the young man came, His-men said: “My son, if I had a son of my own, I could count on him. But as yet, I have no son, and I must put all my trust in you. I look upon you as my own son and, if anything should happen to me, it will be for you to bury me. Afterwards, stay here and help your mother and keep up the good renown of this house. The silk-shop is worth fifty thousand taels, but part of that belongs to our kinsman Ch’iao. Tell Fu to dispose of as much stock as is necessary, pay off our kinsman, then close the shop. The thread-shop of which Pen IV is in charge is worth six thousand five hundred taels, and the silk-shop which Uncle Wu II looks after, five thousand taels. Both those shops should be closed as soon as the stuff can be sold. If Li III gets the contract we have spoken about, it will be better not to go further in the matter. Ask Uncle Ying to get somebody else to take it up. Li III and Huang IV still owe me five hundred taels with interest amounting to another hundred and fifty. Ask them for payment. You and Clerk Wu can look after the household and the two shops that are here. The pawn-shop is worth about twenty thousand taels and the medicine-shop five thousand. Clerk Han and Lai Pao are still in Sung-chiang. When the river is free from ice, fetch them home again. They have about four thousand taels’ worth of merchandise. Sell it and give the money to your mother. Liu, the Director of Studies, owes me three hundred taels. Hua owes me fifty. Hsu IV, outside the city, owes me, including interest due, about three hundred and forty. We have all the necessary documents and you can ask them for payment at once. It will be best to sell the two houses, the one in Lion Street and the one opposite, because they still be too much for your mother to control.”

Then he began to cry. Ching-chi promised to do all that His-men had said. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, págs. 97-98)

西門慶聽了，不覺哽咽哭不出聲來，說道：“我覺自家好生不濟，有兩句遺言和你說：我死後，你若生下一男半女，你姊妹好好待著，一處居住，休要失散了，惹人家笑話。”指著金蓮說：「六兒從前的事，你耽待他罷。」說畢，那月娘不覺桃花臉上滾下珍珠來，

---

<sup>264</sup> En el capítulo LXXIX, fuera de casa, Ximen Qing bebió mucho y tuvo una relación sexual con una prostituta. Cuando volvió a casa, Pan Jinlian también quería tener sexo con él. Con el objetivo de satisfacer los deseos sexuales, Jinlian dio a Ximen Qing la medicina de un monje extranjero para estimular la erección. [Muy irónicamente, como muchos críticos han mencionado, la descripción de esta escena se parece a la que cuando Pan Jinlian mató a Wu Da con veneno] Durante el acto sexual, Ximen Qing se desmayó y unos días después murió.

放聲大哭，悲慟不止。西門慶囑付了吳月娘，又把陳敬濟叫到跟前，說道：「姐夫，我養兒靠兒，無兒靠婿。姐夫就是我的親兒一般。我若有些山高水低，你發送了我入土。好歹一家一計，幫扶著你娘兒每過日子，休要教人笑話。」又分付：“我死後，段子鋪里五萬銀子本錢，有你喬親家爹那邊，多少本利都找與他。教傅伙計把貨賣一宗交一宗，休要開了。賁四絨線鋪，本銀六千五百兩，吳二舅綢緞鋪是五千兩，都賣盡了貨物，收了來家。又李三討了批來，也不消做了，教你應二叔拿了別人家做去罷。李三、黃四身上還欠五百兩本錢，一百五十兩利錢未算，討來發送我。你只和傅伙計守著家門這兩個鋪子罷。印子鋪佔用銀二萬兩，生藥鋪五千兩，韓伙計、來保松江船上四千兩。開了河，你早起身，往下邊接船去。接了來家，賣了銀子併進來，你娘兒每盤纏。前邊劉學官還少我二百兩，華主簿少我五十兩，門外徐四鋪內，還欠我本利三百四十兩，都有合同見在，上緊使人催去。到日後，對門並獅子街兩處房子都賣了罷，只怕你娘兒們顧攬不過來。”說畢，哽哽咽咽的哭了。陳敬濟道：“爹囑咐，兒子都知道了。”(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, págs. 1153-1154)

Ximen Qing espera que sus familias pueden reunirse como antes, pero casi todos ellos se marchan de aquí después de su muerte. Curiosamente, la mayor parte de su último discurso alude a los negocios, incluso la cantidad concreta del dinero que la gente le debía. Cuántos más detalles introduce el autor, se manifiesta más irónicamente esta escena del último momento de Ximen Qing.

Boccaccio ha presentado cien posibilidades en el *Decamerón* a través de la narración de historias entre los diez jóvenes; Lanling Xiaoxiao Sheng ha retratado numerosas escenas para contar una historia completa de la familia Ximen. ¿Se consideran los dos desenlaces mencionados como los juicios de los dos escritores? ¿Deberíamos criticar que el contenido del *Decamerón* es irresponsable y las descripciones de *Jin Ping Mei* parecen demasiado eróticas? Boccaccio ha defendido *le cento novelle* en la conclusión del *Decamerón*, “el tipo de cuentos lo ha exigido, pues si los observan con razonable mirada personas entendidas, verán muy claramente que, salvo que hubiese querido deformarlos, no habría podido contarlos de otra manera” (Boccaccio, 2011, pág. 1142). Mientras, al final de *Jin Ping Mei*, Yueniang vuelve a llegar al templo Yongfu y encuentra al monje Pujing<sup>265</sup>. Por la noche, Yueniang sueña que ha perdido todo lo que posee, aunque ha tratado con todas sus fuerzas de conservarlo. Cuando se despierta, el monje le pregunta, “Lady, have you konwn now

---

<sup>265</sup> En el capítulo LXXXIV, el monje ha ayudado a Yueniang y le dice que él quiere adoptar a su hijo como discípulo.

what I mean?”<sup>266</sup> Todas las cosas humanas parecen ser vanas, “as dream and as illusion; as lightning and as dew”<sup>267</sup>, como dice la frase del Sutra del diamante que el autor cita al principio de la narración. Esta idea se destaca también en la última escena de toda la obra:

They all turned their heads to look, but when they turned round again, the old monk had vanished and become a pure vapour. He took Hisao Ko with him. (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 374)

哄的眾人扭頸回頭，當下化陣清風不見了。(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 1421)

Sean los temas que Boccaccio desarrolla mediante *cento novelle*, sea un sueño que el autor chino teje para los lectores, la interpretación y la comprensión de estas obras necesitarán la cooperación por parte de los lectores.

---

<sup>266</sup> He hecho una modificación de la traducción, porque en el texto original chino es una oración interrogativa: 那吳氏娘子，你如今可省悟得了嗎？(Lanling Xiaoxiao Sheng, 2014, pág. 1420) La traducción de Clement Egerton: Lady, I think you know now what I mean.

<sup>267</sup> (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1953, pág. 4)

## CONCLUSIONES

La presente tesis se concentra en un estudio comparativo entre la narrativa medieval europea y la de la dinastía Ming en China. Ante todo, delimitamos el alcance de nuestra investigación en dos sistemas culturales, “el sistema cultural de Europa” y “el sistema cultural de China”. También, tomamos una noción amplia, “la narración de historias”, para empezar nuestra comparación intercultural entre las obras narrativas del campo de estudio. El principal ámbito de investigación del trabajo tiene como objetivo el análisis contrastivo de las respectivas modalidades de tratamiento de lo ideal y lo real en obras emblemáticas de los dos sistemas culturales. A nivel de narración de historias, realizamos un acercamiento práctico de lectura comparativa de una serie de creaciones literarias paradigmáticas de los dos espacios literarios en cuestión: la novela artúrica de Chrétien de Troyes y el *Viaje al Oeste*; el *Decamerón* y el *Jin Ping Mei*. Además, prestamos atención a dos conceptos históricos: la Edad Media y la dinastía Ming, en los que se sitúan las obras que elegimos como corpus objeto de estudio. De esta manera, podemos examinar los textos literarios desde una perspectiva más completa.

Con el objetivo de tener una mejor comprensión de las obras que no comparten una misma tradición literaria, intentamos establecer una comunicación literaria entre los dos sistemas culturales mediante nuestro análisis contrastivo. En primer lugar, concretamos las fronteras de nuestro campo de estudio en dos sistemas culturales: este concepto nos conduce a una comparación entre dos comunidades culturalmente integrales y dos tradiciones literarias. También ampliamos la noción de la narrativa, lo que nos permite emprender de modo flexible la investigación comparativa entre las obras emblemáticas de ambos espacios literarios en cuestión. De esta manera, en lugar de hacer correlaciones entre los términos literarios derivados de diferentes tradiciones, aclaramos explícitamente el concepto de los subgéneros narrativos *roman*, *novella* y *xiaoshuo* (más concretamente, *zhanghui xiaoshuo*). Además, tomamos el contexto sociocultural como referencia para el análisis contrastivo de los textos literarios. En este sentido, concedemos atención a la similitud de las obras y situamos nuestro trabajo en dos conceptos históricos, Edad Media y dinastía Ming, que denotan dos comprensiones

de la historia en los ámbitos culturales en cuestión. Esto nos ha dado una perspectiva más completa para examinar las obras que elegimos como corpus de estudio. En segundo lugar, mediante la comparación entre las obras de imágenes ideales, empezamos nuestra investigación con los mitos para averiguar las dos actitudes hacia la narrativa (“the primacy of storytelling”, “the function of transmission of actual or hypothetical fact”). ¿Cuáles son los tratamientos de lo ficcional y lo real? ¿Por qué la cultura china pone de relieve la historiografía? ¿Es todo real en las narraciones chinas? ¿Existirían también los aspectos reales en los textos narrativos europeos que consideran la ficción como la base de la expresión literaria? Comparamos la transformación de dos imágenes (Arturo y Xuanzang) y de las fuentes relacionadas con estos dos personajes, y hacemos un análisis sobre cómo los dos autores tratan estos materiales, ampliamente difundidos, en su respectivo ámbito cultural. Desde la perspectiva de la recepción, creemos que los textos narrativos presentan una realidad tanto histórica como poética que reclama la comprensión mediante el proceso comunicativo de lectura. En tercer lugar, al comparar las dos obras que retratan imágenes “reales”, examinamos las ideologías literarias de dos contextos. A partir de un nuevo inicio (un nuevo orden entre los diez jóvenes y en *le cento novelle*; un nuevo comienzo de la historia prestada por otra obra), de manera diferente los dos autores presentan dos tipos de creaciones literarias. ¿Es tan episódico el *Jin Ping Mei* al introducirse tantos detalles? ¿Por qué el *Decamerón* ha conseguido un gran éxito en el ámbito europeo? Examinamos respectivamente la tradición literaria de ambas partes: por un lado, explicamos cómo “el objeto simbólico” y las escenas del *Jin Ping Mei* transmiten las ideas del escritor chino; por el otro, ilustramos la planificación global y retórica del autor italiano. Por último, empleamos el modelo de “mundos posibles” a fin de pretender plantear un método potencial para interpretar los espacios textuales establecidos por los dos autores.

En la última parte de la presente tesis, intentamos abordar las reflexiones sobre “modalidades de representación” y “perspectiva lírica” para concluir esta investigación comparativa. Es curioso constatar que se demuestran precisamente dos posiciones en los tratamientos literarios de autores de diferentes sistemas culturales. Más

específicamente, con respecto a la comparación entre los *romans* cortesanos de Chrétien y *Viaje al Oeste*, aunque en ambas obras los protagonistas del relato llevan a cabo su propia transformación a través de la confrontación con el mundo maravilloso de aventuras, se hace evidente que la realizan de maneras diferentes. Es decir, en los *romans* se ve claramente lo que los caballeros cortesanos persiguen: fama y amor. Los protagonistas del relato deberían actuar correctamente en sus aventuras a fin de conseguir el objeto codiciado. De esta manera, la caballería se instala en este mundo maravilloso como la única norma que guía los comportamientos de los caballeros; mientras, en *Viaje al Oeste* se encuentran numerosas metáforas de “corazón[心]” (se refiere a la naturaleza o lo innato). Les han aprobado en aventuras, cada vez que los peregrinos toman la decisión adecuada. De hecho, este viaje al oeste reclama la reflexión espiritual y moral de los protagonistas, de manera que ellos puedan solucionar la imperfección de la naturaleza humana.

Lo mismo ocurre en el caso del *Decamerón* y el *Jin Ping Mei*. Boccaccio ha establecido un espacio literario para que sus lectores puedan reflexionar mediante cien situaciones hipotéticas. *Le cento novelle* discuten retóricamente cómo deberíamos responder a las incidencias que podrían suceder en la vida ordinaria; dan confianza a los diez jóvenes que se confrontan a la desgraciada realidad en Florencia; también ofrecen consuelo y placer a sus lectoras. Por su parte, el autor chino de *Jin Ping Mei* denota la idea de vanidad en la descripción minuciosa de las escenas de la vida diaria. Recordemos que en el último capítulo la pregunta del monje Pujing a Yueniang es “have you konwn now what I mean?” [你如今可省悟得了吗?], y en la última escena este monje se convierte en una brisa y desaparece, llevándose al único hijo del protagonista. La historia de *Jin Ping Mei* está compuesta por una serie de acontecimientos; éstos son constituidos por las escenas; y el retrato de la escena parte del objeto simbólico.

En definitiva, creemos que “modalidades de representación” y “perspectiva lírica” son dos factores esenciales para la comprensión de obras narrativas de ambas partes. Volvemos a los dos ejemplos que tomamos al principio [1.1], “la ciencia de habla” y “la función de poesía”. En el primer caso, según Curtis, Homero es considerado como

“el padre de la retórica”, cuya *Iliada* y *Odisea* es constituida mayormente por los discursos. Por la parte china, conforme a la explicación de Yukun Gao, el discurso fracasa en su función comunicativa en el contexto cultural. En un sentido contrario, el lenguaje poético tiene por objetivo expresar el intento, lo cual se reconoce como la función principal de la poesía china (“to express through verbalization the poet’s immediate message”), tal como se pone de manifiesto en los poemas del *Shi Jing*. A pesar de esta notable diferencia en la forma de expresión de los dos espacios literarios en cuestión, se hace evidente que la épica y los poemas chinos concluyen en el mismo destino: la narración de historias.

Más concretamente, en cuanto a nuestro corpus objeto de estudio, en los *romans* de Chrétien y el *Viaje al Oeste*, se narran las historias sobre héroes que aspiran a alcanzar el sublime ideal. El mundo caballeresco requiere a los protagonistas actuar de manera que el escritor francés puede ilustrar las reglas de caballería mediante su narración; mientras, el espacio literario de peregrinaje exige que los viajeros reflexionen mediante sus actuaciones a fin de que el autor consiga transmitir sus propias ideas y reflexiones. En el *Decamerón* y el *Jin Ping Mei*, los cuentos de la gente común se extienden en el espacio textual generado por un nuevo orden. En *le cento novelle*, retóricamente organizadas, Boccaccio demuestra las “posibilidades” mediante las situaciones variadas que tienen su contexto sociocultural como referencia; en virtud de la expresión poética china, Lanling Xiaoxiao Sheng comparte los sentimientos por medio de las escenas minuciosamente plasmadas. En cierta manera, creemos que el espacio textual establecido por ambos autores está ligado al mundo real (lo que acostumbramos a llamar), es decir, miméticamente representado. Al mismo tiempo, se hace evidente que las ideas de estos autores son transmitidas por una realidad poética. Además, nótese que es patente la divergencia que existe en los tratamientos literarios de los autores de los dos sistemas culturales.

Finalmente, por lo que respecta a una comparación literaria entre sistemas culturales diferentes, proponemos la importancia de las consideraciones hacia el lector, puesto que una investigación literaria también es una lectura de las obras. Al mismo

tiempo, cabe reflexionar, ¿tenemos toda la libertad de interpretar una obra desde nuestra óptica? En *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges, a partir de un discurso idéntico el autor ha dado dos interpretaciones diferentes:

*...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

*...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales — ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir—son descaradamente pragmáticas. También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard—extranjero al fin—adolesce de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época. (Borges, 1986, págs. 21-22)

Cuando el contexto del lector influye, la interpretación puede variar. Si tomamos en consideración el contexto del autor, es probable que interpretemos la misma obra de una manera distinta. En este sentido, creemos que el valor de la investigación comparativa consiste en una interpretación desde perspectivas multiculturales. Sin embargo, si interpretamos los textos a la manera que nos apetece, ¿cómo deberíamos definir la relación entre las obras y su contexto literario? Si tenemos que desplegar nuestros esfuerzos en la investigación comparativa mediante algunas normas determinadas, ¿existiría una metodología general como referencia? Esperamos que este trabajo pueda ofrecer materiales interesantes y servir para otras investigaciones de literatura comparada en este ámbito de estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

### EDICIONES:

a)

**de Troyes, C.** (1994). *Œuvres complètes, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre.* Paris: Gallimard.

\_\_(2013). *Obras completas, C. Alvar (ed.).* Barcelona: Edhasa.

**Wu, C.** (2015). *西游记 [Viaje al Oeste]*. Beijing: Editorial Zhonghua.

\_\_(2009). *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono. Colección Tiempo de Clásicos*  
18. Prólogo Jesús Ferrero, traducción directa del chino Enrique P. Gatón,  
Imelda Huang Wuang. Madrid: Ediciones Siruela.

\_\_(2012). *Journey to the West, 4Vols., Anthony, C. Yu, ed.* University of Chicago Press.

\_\_ (2005). *Journey to the West.* Obtenido de Blackmask Online:  
<http://www.blackmask.com>

b)

**Boccaccio, G.** (1952). "*Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*", a cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno - *La letteratura italiana. Storia e testi. Vol. 8.* Riccardo Ricciardi editore.

\_\_(2011). *Decamerón, edición de María Hernández Esteban.* Madrid: Cátedra.

**Lanling Xiaoxiao Sheng.** (2014). *Jin Ping Mei, editado por Yan Zhaodian, Wang Rumei, Sun Yancheng, Zhao Bingnan [金瓶梅, 会校本. 重订版, 校点: 闫昭典, 王汝梅, 孙言诚, 赵炳南].* Hong Kong: Joint Publishing.

\_\_(1953). *The golden lotus; a translation, from the Chinese original, of the novel Chin*

*p'ing mei*, by Clement Egerton. Vol. 4. London: Routledge and Paul.

#### REFERENCIAS CONSULTADAS:

Albaladejo, T. (1992). *Semántica de la Narración: la Ficción Realista*. Madrid : Taurus Ediciones.

Andrei, F. (2013). The Motto and the Enigma: Rhetoric and Knowledge in the Sixth Day. En *Boccaccio the Philosopher: The Language of Knowledge in the Decameron* (págs. 120-158). ProQuest LLC.

Angenot, M., & Cross, E. (1993). *Teoría literaria*. Siglo XXI .

Armstrong, K. (2004). *A short history of myth. Vol. 1*. Canongate Books.

Auerbach, E. (1996). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.

Baioni, P. (2013). Onomastica boccacciana tra narratori e personaggi. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 42, No. 2, 31-37.

Bakhtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra*. Taurus.

Ban, G. (1960). *Hanshu 汉书*. Editorial Zhonghua.

Barthes, R., & Duisit , L. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. *New literary history*, 6(2), 237-272.

Battaglia Ricci, L. (2000). *Ragionare nel giardino: Boccaccio ei cicli pittorici del Trionfo della Morte*.". Roma: Salerno Editrice .

Beal, S. (1884). *Si yu ki. Buddhist Records of the Western World (Vol.1)*. London.

Bérard, C. (1994). La strategia della parola nel Decameron. *MLN*, 109(1) , 12-26.

- Booth, W. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press.
- Borges, J. (1986). *Ficciones; El aleph; El informe de brodie. Vol. 118*. Fundacion Biblioteca Ayacuch.
- Branca, V. (1975). *Bocaccio y su época (trad. Luis Pancorb)*. Madrid: Alianza.
- Branca, V. (1975). *Boccaccio medievale*. G.C. Sansoni Editore.
- Brooks, C., & Warren, R. (1979). *Understanding fiction*. Prentice Hall.
- Cai, T. (2007). *xiyouji de dansheng 西游记的诞生*. Editorial Zhonghua.
- Cai, Z.-q. (2008). *How to read Chinese poetry: A guided anthology*. Columbia University Press.
- Caporello-Szykman, C. (1990). *The Boccaccian novella: Creation and waning of a genre*. New York: Peter Lang.
- Chang, K.-c. (1983). *Art, myth, and ritual*. Harvard University Press.
- Chen, M., Feng, B., & Li, Z. (1998). *Zhanghui xiaoshuo shi [章回小说史]*. Zhejiang: Zhejiang Guji Press.
- Chen, P. (2003). *中国小说叙事模式的转变*. Peking University Press.
- Chu, B. (1998). *中国文学史纲要: 先秦, 秦汉文学. Vol. 1*. Peking University Press.
- Cirlot, V. (1995). *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea. (Vol. 45)*. Editorial Montesinos.
- Cirlot, V. (2007). *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval. (Vol. 40)*. Siruela.
- Curtius, E. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina, 5a reimp., 2 vols*. Madrid:

Fondo de Cultura Económica.

Delbouille, M. (1953). Le témoignage de Wace sur la légende arthurienne. *Romania*, 74(294 (2)), 172-199.

Dickinson, E. (1960). *The complete poems of Emily Dickinson*, Thomas Johnson (ed.). Little, Brown and Company.

Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Arco/libros.

Domenec, J. (1981). *El Laberinto cortesano de la caballería: El Juego como estructura de identidad en "Le Chevalier de la charette" de Chrétien de Troyes*. Universidad autónoma de Barcelona Instituto universitario de estudios medievales .

Doménec, J. (1984). *La caballería, o, La imagen cortesana del mundo* . Università di Genova, Istituto di medievistica.

Duggan, J. (2001). *The romances of Chrétien de Troyes*. Yale University Press.

Eco, U. (1981). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad.R. Pochtar. Editorial Lumen.

Ferme, V. (2015). *Women, Enjoyment, and the Defense of Virtue in Boccaccio's Decameron*. Palgrave Macmillan .

Ferrante, J. (1975). *Woman as Image in Medieval Literature: From the twelfth century to Dante*. Columbia University Press.

Fowler, A. (1982). *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*. Harvard University Press.

Garrido Domínguez, A. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros .

Ge, F. (2015). *雪隐鹭鹭: 《金瓶梅》 的声色与虚无*. Nanjing: Yilin Press.

- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (Vol. 14)*. Editorial Crítica.
- Hsia, C.-t. (2016). *The classic Chinese novel: A critical introduction*. The Chinese University of Hong Kong Press.
- Hu, S. (2013). *English Writings of Hu Shih: Literature and Society. Vol. 1*. Springer Science & Business Media.
- Huang , M. (2001). *Desire and fictional narrative in late imperial China. Vol. 202*. Harvard Univ Asia Center.
- Huang, R. (1981). *1587, A year of no significance: The Ming dynasty in decline*. Yale University Press.
- Huili, Yancong, & Daoxuan. (1983). *大慈恩寺三藏法師傳*. Editorial Zhonghua.
- Huizinga, J. (1982). *El otoño de la edad media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos, (trad. José Gaos)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Idoeta, I. (1996). *Zhuang Zi: "Maestro Chuang Tsé"*. Editorial Kairós.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético. (Vol. 176)*. Taurus.
- Jauss, H. (2000). *La historia de la literatura como provocación, trad. Juan G. Costa y Jose L.G. Aristu*. Barcelona: Ediciones Península.
- Ji, X. (1996). *比较文学与民间文学*. Peking University Press.
- Julien, S. (1853). *Histoire de la vie de Hiouen-Thsang et de ses voyages dans l'Inde, depuis l'an 629 jusqu'en 645 (Vol. 1)*. Impr. impériale,.
- Kelly, F. (2019). *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette (Vol. 2)*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

- Köhler, E. (1990). *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés (Vol. 10)*. Sirmio.
- Kuhns, R. (1999). Interpretative Method for a Tale by Boccaccio: An Enchanted Pear Tree in Argos ("Decameron" 7.9). *New Literary History*, 30(4), 721-736.
- Legge, J. (1960). *The She jing, Part I. The Lessons from the States. Book I. The odes of Chow and The South*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1955). The structural study of myth. *The journal of American folklore*, 68(270), 428-444.
- Li, R. (1996). *The great Tang dynasty record of the western regions*. BDK English Tripitaka.
- Li, T. (2016). *Wanwan mei xiangdao: Xiyouji keyi zheyang du [万万没想到: 西游记可以这样读]*. Shaanxi Normal University Press.
- Liu, X. (1959). *Wen xin diao long, (trad. Shi Yongzhong: The literary mind and the carving of dragons: a study of thought and pattern in Chinese literature)*. Columbia University Press,.
- Liu, Y. (30 de 9 de 2020). *Xiyou Yuanzhi*. Obtenido de Chinese Text Project: Referencia <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=141947&remap=gb>
- Liu, Z. (1978). *Shitong tongshi 史通通释 Vol. 8*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House.
- Loomis, R. (1949). *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*. Columbia University Press.
- Lu, X. (1959). *A brief history of chinese fiction, Translated by Gladys Yang, Yang Hsienyi*. Foreign Languages Press.

- Lu, X. (2005). *鲁迅全集 [Obras completas de Lu Xun] (Vol.9)*. Beijing: The People's Literature Publishing House.
- Luo, G. (s.f.). *The Water Margin Outlaws of the Marsh, translated by Sidney Shapiro [水浒传]*. Obtenido de Classic Literature Collection: Worldlibrary. org
- Mair, V. H. (1989). *T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China. (Vol. 28)*. Harvard Univ Asia Center.
- Marcelli, N. (1999). "Favole parabole istorie". Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. *Archivio Storico Italiano, Vol. 157, No. 3 (581)*, 593-604.
- Matthews, J. (2011). *The Arthurian Tradition*. Karnac Books.
- Mazzotta, G. (2014). *The World at Play in Boccaccio's Decameron* . Princeton University Press.
- Miall, D., & Kuiken, D. (2002). A feeling for fiction: Becoming what we behold. *Poetics 30(4)*, 221-241.
- Miner, E. (1990). *Comparative poetics: An intercultural essay on theories of literature*. Princeton University Press.
- Moretti, F. (2006). *The Novel, Vol. 1: History, Geography, and Culture*. Princeton University Press.
- Moretti, F. (2006). *The Novel, Vol.2: Forms and Themes*. Princeton University Press.
- Mullally , E. (1988). The artist at work: narrative technique in Chrétien de Troyes. *Transactions of the American Philosophical Society*, 1-242.
- Nietzsche, F. (2009). *El nacimiento de la tragedia, trad. de Andrés Sánchez Pascual*.

Madrid: Alianza.

Nitze, W. (1915). " SANS" ET" MATIÈRE" DANS LES ŒUVRES DE CHRÉTIEN DE TROYES . *Romania* 44(173), 14-36.

Pavel, T. (1997). *Las fronteras de la ficción. En Teorías de la ficción literaria* (pp. 171-180). Arco Libros.

Pavel, T. (2015). *The lives of the novel: A history*. Princeton University Press.

Peng, Y. (2019). El Estudio de la Concepción de Ficción en La Tradición Narrativa China [论中国叙事文学传统中虚构观念的形成]. *Social Science Journal*, 184-196.

Plaks, A. (1977). *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton University Press.

Plaks, A. (1995). *中国叙事学*. Peking University Press.

Plaks, A. (2015). *The Four Masterworks of the Ming Novel: Ssu ta ch'i-shu*. Princeton University Press.

Plaks, A. (2015). *The Four Masterworks of the Ming Novel: Ssu ta ch'i-shu*. Princeton University Press.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1 de Noviembre de 2020). *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]*. Obtenido de <<https://dle.rae.es>>

Rolston, D. L. (2014). *How to read the Chinese novel*. Princeton University Press.

Said, E. (2008). *Orientalismo* (trad. María Luisa Fuentes). Barcelona: Random House Mondadori.

Saussy, H. (2011). Comparisons, World Literature, and the Common Denominator. En

- A. Behdad, & T. Dominic , *A Companion to Comparative* (págs. 60-64). Blackwell Publishing.
- Segal, R. A. (2004). *Myth: A very short introduction*. OUP Oxford.
- Sergi, G. (2001). *La Idea de Edad Media : entre el sentido común y la práctica historiográfica (trad. Pascual Tamburri)*. Barcelona: Crítica.
- Southgate, B. (2014). *History meets fiction*. Routledge .
- Stierle, K. (1979). Réception et fiction. *Poétique* , 299-320.
- Tang, X. (1980). *The Peony Pavilion: Mudan Ting [trad. Cyril Birch]*. Indiana University Press.
- Tang, X. (09 de 11 de 2020). *Wikisource:Mudan Ting [牡丹亭]*. Obtenido de <https://zh.m.wikisource.org/wiki/%E7%89%A1%E4%B8%B9%E4%BA%AD/%E5%A9%9A%E8%B5%B0>
- Tian, X. (2002). A Preliminary Comparison of the Two Recensions of "Jinpingmei". *Harvard journal of Asiatic studies*, 347-388.
- Tian, X. (2016). *Qiushuitang lun Jinpingmei, 秋水堂论金瓶梅*. Tianjin Renmin Press.
- Uitti, K., & Freeman, M. (1995). *Chretien de Troyes Revisited. (Twayne's World Author Series Revisited, 855)* . New York: Twayne Publishers.
- Wang, F. (1964). *庄子解 Zhuangzi jie*. Editorial Zhonghua.
- Wang, R. (2015). *Wang Rumei jiedu Jin Ping Mei, [王汝梅解读 <<金瓶梅>>]*. Times Literature and Art Publishing House.
- Wellek, R., & Warren, A. (1985). *Teoría literaria, traducción de José María Gimeno*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Gredos.

- Wu, H. (1984). *吴晗史学论著选集 La colección de los estudios históricos de Wu Han*. People's Press.
- Xiao, X., & Liu, F. (2003). *Huaben Xiaoshuo Shi [话本小说史]*. Zhejiang: Zhejiang Guji Press.
- Xuanzang. (1999). *Registros del Viaje en las Regiones Occidentales en la Época de la Gran Tan [大唐西域记]*. Yuelu publishing house.
- Yang, Y. (1997). *中国叙事学 (Vol. 1)*. People's Publishing House.
- Yang, Y. (1998). *Zhongguo gudian xiaoshuo shilun[中国古典小说史论]*. People's Press.
- Zhang, S. (1997). *Huainanzi jiaoshi 淮南子校释*. Peking University Press.
- Zhao, Z. (2015). *GROTESQUE LYRICAL WORLD: THE QI-YAN AESTHETIC OF THE PLUM IN THE GOLDEN VASE [怪诞化了的抒情诗世界: 《金瓶梅》的“畸艳”审美特质]*. NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE.
- Zheng, Z. (1998). *Colección completa de Zheng Zhenduo, Vol. 11, Wenxue DagangII [郑振铎全集. 第十一卷, 文学大纲二]*. Shijiazhuang: Editorial Huashan wenyi.
- Zheng, Z. (1998). *Zhongguo su wenxue shi 中国俗文学史*. Shijiazhuang: Editorial Huashan wenyi.
- Zhu, Y., & Liu, Y. (2002). *西游记资料汇编 (Vol. 3)*. 南开大学出版社.