

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y
TEORÍA DE LA LITERATURA



TESIS DOCTORAL
DEL EROTISMO A LA SEDUCCIÓN EN *JIN PING MEI*

DOCTORANDA: Ya-hui CHANG
DIRECTORA: Dra. Alicia RELINQUE ELETA

GRANADA, 2015

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Ya-Hui Chang
ISBN: 978-84-9125-365-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/41249>

TESIS DOCTORAL

DEL EROTISMO A LA SEDUCCIÓN EN *JIN PING MEI*

Ya-hui CHANG

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Lo que quiero no es amarte, quererte, ni siquiera gustarte: es seducirte –
Lo que no significa que me ames o me gustes, sino que seas seducido.



(Baudrillard, 2011: 84)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	17
CAPÍTULO 0. LOS PRELIMINARES: SEXUALIDAD, EROTISMO Y SEDUCCIÓN.....	27
PRIMERA PARTE	
CAPÍTULO 1. CONCEPCIONES SOBRE LA SEXUALIDAD EN CHINA.....	41
1.1. El concepto de <i>se</i> 色 (sexo).....	41
1.2. La «utopía imaginaria» del concepto <i>yin-yang</i> 陰陽.....	46
1.2.1. Origen lingüístico.....	47
1.2.2. Armonía del <i>yin</i> y el <i>yang</i>	48
1.2.3. Metamorfosis del <i>yin-yang</i> : una analogía jerárquica.....	53
1.3. La humillación de las mujeres.....	58
CAPÍTULO 2. LITERATURA ERÓTICA: LA INDISOLUBLE CÓPULA ENTRE EL EROTISMO Y LA LITERATURA.....	67
2.1. Nacimiento de la literatura erótica (Del siglo VI? a.C. al VII).....	69
2.2. Desarrollo de la narrativa erótica (Del siglo VII al siglo XIV).....	79
2.3. Edad de oro de la literatura erótica en la dinastía Ming (1368-1644)....	87
2.3.1. <i>Xiaoshuo</i> 小說 (novela): la fortuna de un género nuevo.....	87
2.3.2. La novela erótica: el placer supremo y limitado.....	90
CAPÍTULO 3. BREVE INTRODUCCIÓN A <i>JIN PING MEI</i> 金瓶梅.....	97
3.1. El enigma de la autoría.....	98
3.2. Manuscritos, ediciones y fechas.....	103
3.2.1. La edición <i>Xinke Jin Ping Mei ci hua</i> 新刻金瓶梅詞話.....	106
3.2.2. La edición <i>Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei</i> 新刻繡像批評金瓶梅.....	110
3.2.3. La edición <i>Gaohetang piping diyiqishu Jin Ping Mei</i> 皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅.....	111
3.3. Configuración de la novela.....	112
3.3.1. Intertextualidad en <i>Jin Ping Mei</i>	113
3.3.2. Estructura y temática.....	114
3.3.3. Trama.....	117
3.3.4. Retórica.....	118
3.4. ¿Una novela obscena?.....	121

3.5. Traducción.....	126
----------------------	-----

SEGUNDA PARTE

ESTADIO ERÓTICO I

CAPÍTULO 4. POR UNA MIRADA, UNA SEDUCCIÓN.....	133
4.1. ¿Ausencia de una mirada femenina?.....	138
4.2. Tipos de miradas en la seducción.....	144
4.2.1. Radicales 目 (mu, los ojos) y 見 (<i>jian</i> , mirar).....	148
4.2.2. Un golpe de vista.....	149
4.2.3. Una mirada de larga duración.....	158
4.2.4. <i>L'art du voir sans voir</i>	165
4.3. Los códigos eróticos bajo la acción de la mirada.....	172

ESTADIO ERÓTICO II

CAPÍTULO 5. GEOMETRÍA DE LA SEDUCCIÓN: LA CABELLERA FEMENINA.....	185
5.1. Color y volumen.....	190
5.2. Adornos: La importancia del ritual.....	194
5.2.1. Recogido del cabello 髮髻 (<i>diji</i>).....	198
5.2.2. La redecilla masculina: algo más que una redecilla.....	206
5.2.3. Horquillas 簪 (<i>zan</i>).....	210
5.3. El cabello despeinado.....	221
CAPÍTULO 6. LOS PIES DE LA CENICIENTA.....	227
6.1. Breve introducción al vendaje de los pies.....	230
6.1.1. Origen y desarrollo histórico.....	230
6.1.2. Técnicas del vendaje de los pies.....	233
6.1.3. Sinónimo de belleza y moda.....	235
6.1.4. ¿Reflejo de la virtud femenina?.....	239
6.2. El tamaño importa.....	242
6.3. La intriga de los zapatos.....	252
6.3.1. Un toque de sensualidad.....	255
6.3.2. Seducir desnudo, pero no descalzo.....	260
6.3.3. El zapato como recipiente de alcohol 金蓮杯 (<i>jinlian bei</i>).....	269

ESTADIO ERÓTICO III

CAPÍTULO 7. LA SEDUCCIÓN FATAL.....	275
-------------------------------------	-----

7.1. <i>La petite mort</i> , un placer interminable.....	276
7.2. El orgasmo, una auténtica muerte fisiológica.....	287
7.2.1. La «tortuga hermosa» abatida.....	288
7.2.2. La <i>mort</i> auténtica, una seducción incesante.....	291
7.2.3. Otras víctimas mortales.....	302
7.3. ¿Quién gana en el juego de seducción?.....	307
 CONCLUSIONES.....	 311
 BIBLIOGRAFÍA.....	 323
 APÉNDICES	
A. CRONOLOGÍA.....	349
B. ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	351

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1.1. EL CONCEPTO <i>YIN-YANG</i> Y <i>KUN-QIAN</i>	50
TABLA 1.2. EL <i>YIN-YANG</i> COMPLEMENTARIO.....	52
TABLA 1.3. EL <i>YIN-YANG</i> DE DONG ZHONGSHU.....	56
TABLA 4.1. ANÁLISIS DEL ESTADIO ERÓTICO EN <i>JIN PING MEI</i>	145
TABLA 4.2. ANÁLISIS DEL GOLPE DE VISTA.....	150
TABLA 4.3. ANÁLISIS DE LA MIRADA DE LARGA DURACIÓN.....	158
TABLA 4.4. ANÁLISIS DE <i>L'ART DU VOIR SANS VOIR</i>	166
TABLA 5.1. LA PRIMERA FASE EN EL PROCESO DE SEDUCCIÓN POR PARTE DE PAN JINLIAN HACIA XIMEN QING.....	181
TABLA 5.2. ANÁLISIS DE LAS DESCRIPCIONES DEL PRIMER ENCUENTRO.....	182
TABLA 5.3. LA CABELLERA NEGRA Y ABUNDANTE.....	191
TABLA 5.4. EL ADORNO DEL CABELLO: RECOGIDO DEL CABELLO...	199
TABLA 5.5. EL RECOGIDO CON UNA REDECILLA DE PLATA.....	203
TABLA 5.6. LA HORQUILLA.....	211
TABLA 5.7. EL CABELLO DESPEINADO.....	222
TABLA 6.1. LOS PIES DE LOTO EN LA SEDUCCIÓN.....	243
TABLA 6.2. LOS ZAPATOS PUNTIAGUDOS.....	253
TABLA 7.1. EL ABATIMIENTO DE LA TORTUGA DE XIMEN QING.....	288

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. TRES EDICIONES DE <i>JIN PING MEI</i>	105
FIGURA 2. RECOGIDO DEL CABELLO 髻 (DIJI).....	199
FIGURA 3. EL TOCADO EN FORMA DE LIEBRE RECOSTADA.....	201
FIGURA 4. EL RECOGIDO CON UNA REDECILLA DE PLATA.....	202
FIGURA 5. LA REDECILLA MASCULINA.....	207
FIGURA 6. EL VENDAJE DE LOS PIES DE YAONIANG.....	232
FIGURA 7. COMPARACIÓN ENTRE EL PIE NORMAL Y EL PIE VENDADO.....	234
FIGURA 8. LOS PIES VENDADOS Y EL CALZADO.....	236
FIGURA 9. LA CUÑADA XUE LEVANTA LA FALTA DE MENG YULOU	245
FIGURA 10. DISPARO AL GANSO DE PLATA PERDIGONES DE ORO.....	284
FIGURA 11. LA MUERTE DE XIMEN QING.....	300

INTRODUCCIÓN

La mariposa del perfume robado liba en el cáliz,
mientras juega la libélula en el agua, subiendo y bajando.
Extremo placer, sentimientos profundos, gozo sin límites;
la tortuga divina expulsa de su boca su pristino manantial.
Erudito de las carcajadas, *Jin Ping Mei*¹

Cuando se leen estos versos por primera vez, probablemente se deduce que se está ante un libro erótico donde el acto sexual aparece expuesto de manera metafórica. Estas líneas fueron escritas hace más de cuatrocientos años y pertenecen a *Jin Ping Mei*, obra considerada como uno de los textos más eróticos de la Literatura china. Dichas palabras, como acabamos de señalar, pertenecen a un libro erótico que, curiosamente, y a diferencia de la mayoría de las obras chinas relevantes, donde predomina el valor moral, ha sido incluido dentro de «los cuatro grandes libros extraordinarios 四大奇書»², seleccionados por Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646).

Esto nos podría conducir a una serie de interrogantes acerca de esta obra: ¿Qué es lo que hace erótica a esta novela? ¿Es erótica, en tanto, bosqueja el acto sexual? ¿El concepto de erotismo es constante o mutable según la época, la moralidad, la religiosidad o la cultura? También nos preguntamos si existe o no una fuerza oculta detrás de las escenas sexuales.

La sexualidad, el erotismo y la seducción son tres conceptos universales que se entrelazan en la literatura erótica. En este sentido, con el objeto de realizar una

¹ «偷香粉蝶殞花萼，戲水蜻蜓上下旋，樂極情濃無限趣，靈龜口內吐清泉。」 (cap. 6).

² Los cuatro grandes libros extraordinarios son *Sanguoyanyi* 三國演義 (Historia de los tres reinos) de Luo Guanzhong 羅貫中 (1330-1400), *Shui hu zhuan* 水滸傳 (A la Orilla del Agua) de Shi Nai'an 施耐庵 (1296-1372), *Xiyouji* 西遊記 (Viaje al Oeste: Las Aventuras del Rey Mono) de Wu Chengen 吳承恩 (?-1582) y *Jin Ping Mei*.

interpretación, es necesario romper la frontera nacional y aplicar múltiples perspectivas, con una intención parecida a lo que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) denomina *Weltliteratur*.

El espacio espiritual, en el que los pueblos, con la voz de sus poetas y escritores, ya no se hablan a sí mismos y de sí mismos, sino entre sí; [como] una conversación entre las naciones, una participación espiritual entre sí, un dar y recibir recíprocos de bienes espirituales, una promoción y complemento mutuos en las cosas del espíritu (Citado en Kirste, 2005: 2).

Es decir que el texto literario comparte una esencia y unas características comunes y universales en todo lugar, tiempo, lengua, cultura y género. Esta investigación, partiendo del conjunto de las ideas y proposiciones que nos ofrecen Jean Baudrillard y George Bataille, trata de analizar la heterogeneidad en las estrategias de seducción desplegadas por los personajes en la novela *Jin Ping Mei* 金瓶梅, una de las novelas más obscenas de la literatura mundial (Brulotte & Phillips, c2006: 698), que, a finales del siglo XVI, circulaba de mano a mano en China, al mismo tiempo que la literatura erótica francesa se estaba desarrollándose en Europa.

En *Jin Ping Mei*, el individuo seductor produce, en el juego de la seducción, múltiples signos que son recibidos de manera voluntaria por el seducido a través de la vista, y que en muchas ocasiones incitan al gozo de los deleites sensuales o a la «voluptuosidad», en términos de Baudrillard (2011: 75).

En lo concerniente a la metodología, ante todo, traemos el concepto de «obra en movimiento» postulado por Umberto Eco (1932-) en su libro *Obra Abierta* (1979), el cual destaca la polisemia y la polifonía propia del lenguaje y la interpretación. Asimismo, el concepto de *wen yi zaidao* 文以載道 (la literatura sirve para

manifestar el *dao*/ la moralidad)³ ocupa un papel fundamental tanto en la escritura como en la crítica literaria, pero debido al empeño de este texto de mostrar lo moral, en cierto modo, posibilidades de interpretar adecuadamente se pueden reducir. En este sentido, la investigación, teniendo en cuenta esta consideración tradicional, se marca como objetivo inicial observar las voces que han sido ignoradas en *Jin Ping Mei* y a través del análisis sacarlas a la luz.

Por otro lado, señalamos que estas voces están relacionadas con el planteamiento patriarcal, que se ha consolidado gradualmente a lo largo de la Historia. Así, según Kate Millet (1934-), el mecanismo patriarcal se ve como un sistema de dominio masculino donde se utiliza un conjunto de estratagemas para mantener subordinadas a las mujeres (2000).

Con estas claves, retornamos a *Jin Ping Mei*, una obra que se caracteriza por estar compuesta por numerosos personajes femeninos, y nos preguntamos si *ELLAS*, de manera furtiva, alumbran un lenguaje femenino con el que tienen posibilidad de derribar el esquema binario falocentrista.

Siguiendo este rastro, trabajamos desde las siguientes hipótesis con la intención de llevar a cabo una reinterpretación más completa de la obra analizada, que abarque diversos puntos de vista.

- Las concepciones de la sexualidad y su representación en la literatura erótica china.
- El valor suplementario de la obra erótica *Jin Ping Mei*.
- La sexualidad, el erotismo y la seducción en *Jin Ping Mei*.

³ El concepto *dao* tiene una multiplicidad de significados, entre ellos, el de moralidad es el que en cierto sentido nos interesa en este trabajo.

La parte central de la tesis consiste en dejar constancia del corpus de *Jin Ping Mei* 金瓶梅, del texto original y su traducción. Por un lado, hemos elegido, entre las tres ediciones existentes, *Jin Ping Mei ci hua* 金瓶梅詞話 (1617), considerada hoy en día como la más antigua y la más completa. De ella, existen cuatro versiones de copias, publicadas por Guyi Xiaoshuo Kanxinghui, Gujikanxingban, Daianban y Lianjing; así como, la publicación del *Jigen dō*, editada por *Kobayashi minoru iya* 小林實彌 que imprimió en 1963 la editorial *Daian kabushikigaisya* 大安株式會社, edición también que hemos seleccionado para el corpus de nuestro trabajo. Por el otro, vamos a utilizar la traducción directa del chino al castellano a cargo de Alicia Relinque, titulada *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa*, publicada por la editorial Atalanta, en dos volúmenes en 2010 y 2011, respectivamente.

Así, la tesis doctoral pretende abordar la conciencia histórica entre el concepto de sexualidad y la novela erótica *Jin Ping Mei* tanto a nivel social como teórico y crítico. En cuanto a la crítica literaria, la investigación se enmarca dentro de los estudios descriptivos y tiene la particularidad de utilizar datos cuantitativos para realizar, de este modo, un análisis tanto cuantitativo como cualitativo.

Guiado por el objetivo de tratar la temática de forma completa, el presente trabajo se estructura en dos partes que subdividen la reflexión en un grupo de tres capítulos preliminares, y un grupo de cuatro capítulos que profundizan en la consideración teórica de esta cuestión.

El grueso de la Primera parte está dedicado al marco teórico y a la presentación de la novela *Jin Ping Mei*. El capítulo 1 comienza con una investigación sobre las concepciones de la sexualidad en China, y se centra en el concepto de *se* 色 (sexo) y en el de *yin-yang* 陰陽, así como en el fenómeno de humillación de lo femenino, con la finalidad de dar a conocer el entramado patriarcal en China. El estudio de esta parte

se basa en la exposición de numerosas obras canónicas de la filosofía confuciana y taoísta, entre los que se encuentran *Lunyu* 論語 (Analectas, Siglos V-III a.C.), *Mencio* 孟子 (siglos IV-III a.C.), *Liji* 禮記 (Libro de los ritos, siglo I a.C.), *Daode jing* 道德經 (Libro de la vía y de la virtud, S. VI a.C.), *Yijing* 易經 (El libro de los cambios, siglos X-IV a.C.), *Mozi* 墨子 (siglos V a.C.-IV a.C.), *Zhuangzi* 莊子 (S. IV a.C.), *Huainanzi* 淮南子 (Comentario de *Huainanzi*, 139 a.C.), *Chunqiu fanlu* 春秋繁露, *Baihutong* 白虎通 (Memorias de la reunión del emperador Zhang de la dinastía Han 79 d.C.), *Yili* 儀禮 (Buenas costumbres y ceremoniales, S. XI-256 a.C.), *Nüjie* 女誡 (Advertencias para la mujer, siglos I-II), entre otros.

En cuanto a la relación entre la literatura y el erotismo, no cabe duda de que el *ars erotica* constituye una expresión cultural universal, representada en casi todos los géneros literarios desde la Antigüedad hasta nuestros días. Reconociendo la amplitud de su alcance y su riqueza cultural, muchos especialistas, así como numerosos lectores se sienten atraídos por el consumo y el estudio de la literatura erótica. Partiendo de esta reflexión, el capítulo 2 plantea un objetivo doble. Por un lado, se aporta un grano de arena a la Historia de la literatura erótica a través de la revisión de una gran variedad de textos literarios, pertenecientes a tres épocas o fases que fueron consensuadas del siguiente modo: el nacimiento de la literatura erótica (Del siglo VI? a.C. al VII), el desarrollo de la narrativa erótica (Del siglo VII al siglo XIV), y la edad de oro de la literatura erótica en la dinastía Ming (1368-1644). Por otro lado, proponemos observar la aplicación de las concepciones de la sexualidad tratadas en el capítulo anterior y, en concreto, la seducción literaria como motivo en este tipo de producción literaria.

El capítulo 3 expone una breve introducción a *Jin Ping Mei*, novela erótica

anterior a «la edad de oro de libertinaje»⁴ francés del siglo XVIII. Este capítulo incluye estudios sobre la autoría, las ediciones, la configuración, los antecedentes y la traducción de la novela. En este sentido se destaca que *Jin Ping Mei* no es sencillamente una novela erótica, sino que también conforma una serie de cuadros en torno a las costumbres de la época, mediante una trama perfectamente elaborada, que muestra aspectos diversos de la vida en el período tardío de la dinastía Ming 明 (1368-1644).

Las reflexiones que constituyen la Primera parte, nos llevan a la consideración de ideas como la *inferioridad* femenina en *Jin Ping Mei*, así como a las sucesivas reflexiones sobre los conceptos de sexualidad, erotismo y seducción. En este sentido, formulamos la hipótesis de que los personajes femeninos de esta novela llevan al extremo la estrategia de la apariencia en el juego de la seducción; de ahí la formulación de la siguiente pregunta: ¿qué códigos corporales son puestos en escena con el fin de manipular lo masculino en el planteamiento patriarcal? Esta cuestión nos conduce preguntarnos en el último capítulo si esta obra refleja el vínculo entre la seducción y la muerte que tanto Baudrillard como Bataille destacan a lo largo de su pensamiento.

Con el propósito de profundizar en las cuestiones anteriores, se realiza, a lo largo de la Segunda parte, un estudio sobre los distintos estadios eróticos en *Jin Ping Mei*, analizados desde distintos puntos de vista. La estructura de dichos estadios eróticos se basa en los procesos sucesivos e inherentes a la seducción: la vista, la seducción en sí misma y la conquista.

El capítulo 4 estudia el acto de mirar, considerado como el primer estadio erótico

⁴ La expresión «la edad de oro de libertinaje» la utiliza Sarane Alexandrian (1927-2009) en su obra *Historia de la Literatura Erótica*, donde señala que en esta época los autores más famosos son Biorgio Baffo, Alexis Piron, Andrea de Nerciat, Sade, Mirabeau, etcétera (1990: 139-190).

desde un punto de vista psicológico, lingüístico, literario y social; el objetivo marcado es observar la comunicación entre el individuo seductor y el seducido. En primer lugar, se repasan las ideas sobre el sentido de la vista desarrolladas por Sigmund Freud (1856-1939), Desmond Morris (1928-), Laura Mulvey (1941-), Jean-Claude Kaufmann (1948-) y John Berger (1926-). A partir de aquí, estudiamos la mirada desde la perspectiva de ambos sexos⁵, y más adelante los distintos tipos de mirada utilizados por el observador seducido en la novela. A través de este capítulo, se ponen de relieve, de forma paralela, los rasgos de los caracteres chinos, contruidos a través de ciertos componentes semánticos que se estructuran en torno a los radicales relacionados con el acto de mirar (目 *mu*, ojos y 見 *jian*, mirar). Finalmente, y siendo en todo momento consecuentes con lo deducido a lo largo del capítulo, seguimos adentrándonos en los códigos corporales que conducen al observador hacia la seducción.

El segundo estadio erótico, la seducción, se analiza en los capítulos 5 y 6. Principalmente mediante un estudio estadístico que pone de relieve la cantidad de veces que el individuo seducido observa a los personajes seductores, vemos cómo el juego de miradas va configurando los dos códigos corporales más atractivos de los personajes femeninos: la cabellera y los pies. Por un lado, estos dos capítulos proponen una revisión de las ideas de Havelock Ellis (1895-1939), Desmond Morris y Erika Bornay, con el fin de analizar las funciones del cuerpo que influyen significativamente en el juego de la seducción. Por el otro, varias tablas e ilustraciones ayudan a entender el código de la seducción de este momento de la historia cultural china.

El capítulo 5 estudia específicamente la seducción del cabello femenino. Nos

⁵ Hay que añadir que *Jin Ping Mei* expresa las relaciones múltiples entre el individuo seductor y el seducido, no obstante, en esta investigación preferimos enfocarnos en las de los sexos opuestos.

detenemos tanto en el cabello como el artificio que se elabora a través de este, preparado conscientemente para la seducción, el peinado, el color, el volumen y los adornos, como en la representación más natural del mismo, a saber, el cabello despeinado. En lo concerniente a los adornos del cabello, indagamos sobre algunos objetos que utiliza con mucha frecuencia el personaje seductor, tales como el recogido del cabello 髮髻 (*diji*), la redcilla y la horquilla 簪 (*zan*). Asimismo, descubrimos la importancia tanto del cabello despeinado como la de la cabellera bien arreglada, en ambos casos motivos que representan en el texto la seducción femenina.

Llegando casi al final de la tesis, el capítulo 6 pone de relieve la seducción de los pies, centrándose en la costumbre del vendaje de esta parte del cuerpo. En primer lugar, se lleva a cabo una breve introducción al vendaje de los pies desde los puntos de vista biológico, histórico, técnico y social. A partir de ahí, se presentan las estrategias seductoras donde los pies son los protagonistas, tales como el uso de los zapatos en las estrategias de seducción; la finalidad es mostrar el significado simbólico de esta parte del cuerpo a lo largo de la historia china.

Por último, el capítulo 7 trata del tercer estadio erótico, la sexualidad. Según el pensamiento freudiano, la sexualidad pone de manifiesto la afinidad entre el concepto de *Eros* (la energía sexual) y el de *Tánatos* (el impulso hacia la muerte); por ello, analizamos tanto *la petite mort* como la muerte auténtica de los personajes seductores y seducidos. Al hilo de estas ideas, volvemos a reflexionar sobre la posición de superioridad-inferioridad entre ambos sexos en el juego de la seducción, llevando nuestro razonamiento hacia la cuestión de la muerte.

Además, se incluyen dos apéndices: una cronología y un índice onomástico de los términos chinos utilizados. En definitiva, este trabajo es, por un lado, un nuevo análisis interpretativo en torno al conjunto de las siguientes ideas: sexualidad,

erotismo y seducción en la gran obra *Jin Ping Mei*; por el otro, muestra una deconstrucción de las estrategias de manipulación con las que las mujeres abren la posibilidad de desafiar el mecanismo patriarcal.

A lo largo de nuestro trabajo, para la transcripción fonética del chino mandarín al alfabeto latino de la mayoría de los términos empleamos, el sistema de *Hanyu pinyin*, el más usado en la actualidad⁶. Merece notar que el original de *Jin Ping Mei* y las obras clásicas chinas están escritos en los caracteres tradicionales; en este sentido, nos parece más adecuado seguir el mismo sistema de escritura en nuestro trabajo. En lo concerniente a la traducción, la mayor parte de los textos citados es realizada del chino al español por la misma autora de esta investigación.

⁶ El sistema de *Hanyu pinyin* es el sistema principal para la transcripción del chino mandarín al alfabeto latino, sin embargo, tenemos en cuenta que en otros lugares sinohablantes, tales como Taiwán, Singapur, Filipinas, Malaysia y algunas zonas de Estados Unidos, coexisten otros sistemas de *pinyin*: el sistema de Wade-Giles y el de *Tonyong pinyin*. De este modo, para la mayoría de los términos chinos utilizamos el sistema de *Hanyu pinyin*, pero para los nombres personales, respetamos la transcripción original de cada uno.

CAPÍTULO 0. LOS PRELIMINARES: SEXUALIDAD, EROTISMO Y SEDUCCIÓN

La sexualidad

La sexualidad, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, se define en su primera acepción como «conjunto de condiciones anatómicas y fisiológicas que caracterizan a cada sexo», y en su segunda como «apetito sexual, propensión al placer carnal» (RAE, 2014).

Asimismo, la idea de la sexualidad se desarrolla, en primer lugar, como una síntesis histórica de la concepción del sexo. En este sentido, algunos investigadores coinciden en señalar las diferencias, desde el punto de vista fisiológico, entre el acto sexual de los humanos y el sexo de los animales. Así, Jared Diamond (1937-) habla de la diferencia entre el sexo de los animales y los humanos en su libro *Why Is Sex Fun?: The Evolution of Human Sexuality*. Según dicho autor, el sexo entre los mamíferos sociales tiene lugar, generalmente, en público, ante las miradas de otros miembros del grupo. En cambio, la sexualidad humana se diferencia de la sexualidad animal en el hecho de que las personas tratan de disimularla. Escribe, Diamond:

Sex in social mammals is generally carried out in public, before the gazes of other members of the troop. For instance, a female Barbary macaque in estrus copulates with every adult male in her troop and makes no effort to conceal each copulation from other males (Diamond, 1997: 3).

Por otro lado, el pensador francés George Bataille (1897-1962) comparte esta perspectiva y afirma que la sexualidad humana es una actividad propia de un ser consciente (2010: 23).

También, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) alude a la *flexibilidad* del sexo humano en su ensayo “La sexualidad femenina y el origen de la sociedad”:

De todos los mamíferos el hombre es el único que, según una fórmula tradicional (de la que no se había apreciado la importancia) puede hacer el amor en todas las estaciones del año. Las hembras humanas no tienen una o varias épocas de celo. A diferencia de los animales, ellas no muestran al macho a través de cambios en la coloración y de emociones de olor, sus períodos de estro, los propicios para la fecundación y gestación; ni se niegan en los otros (Lévi-Strauss, 2000: 15).

A finales del siglo XIX, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939), ya interpretaba la sexualidad como uno de los elementos claves de la personalidad, señalando cómo esta influye en la mayor parte de nuestras decisiones, al menos a nivel instintivo (1978). Localizamos una definición afín en el *Diccionario del Sexo y el Erotismo*, la sexualidad es considerada como un: «comportamiento encaminado a disfrutar del placer sexual» (Rodríguez González, 2011: 957).

En la misma línea, Michel Foucault (1926-1984) considera que la sexualidad no es una «cosa» ni tampoco un «hecho» *normal* en la eterna gramática de la subjetividad humana, sino que

[...] es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja, hay que reconocer que ese dispositivo no actúa de manera simétrica aquí y allá, que por lo tanto no produce los mismos efectos (Foucault, 2007: 154).

Esta idea la vuelve a mencionar Jean Baudrillard (1929-2007) en su libro *De la Seducción* que la sexualidad es «un proceso de producción (de discurso, de palabra y

de deseo) » (2011: 10)⁷.

En este sentido, a nuestro entender, la sexualidad humana debería ser interpretada más allá de su función fisiológica, ya que se caracteriza, al mismo tiempo, por la capacidad de ocultación y revelación, así como puede ser considerada un código imprescindible en el erotismo.

El erotismo

El erotismo, por ser intrínseco a la sensibilidad de la naturaleza humana, no solo es una parcela dentro del arte de la sexualidad, sino que tiene gran variedad de definiciones y ha despertado el interés en teóricos e investigadores de todo el mundo. Así, Bataille señala que «el erotismo es lo propio del hombre. Al mismo tiempo es aquello que lo abochorna» (c2008: 377).

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el erotismo del griego *ἔρωσ*, *ἔρωτος* se define como «amor sensual, carácter de lo que excita el amor sensual y exaltación del amor físico en el arte» (RAE, 2014). Moliner, define en el *Diccionario de Uso del Español* este término como «conjunto de manifestaciones relacionadas con la atracción sexual» (2007). Por su parte, Rodríguez González, en el *Diccionario del Sexo y el Erotismo* escribe lo siguiente:

Comportamiento o inclinación hacia lo erótico. El erotismo bien entendido es la ciencia del amor y tiene como objeto de estudio todo cuanto puede perfeccionar el acto amoroso y despertar los sentidos. Sin embargo, bajo la influencia judeocristiana, el término se ha ido cubriendo de un sentido peyorativo y

⁷ Conviene señalar que el concepto de seducción postulado por Baudrillard, al igual que otras de sus ideas, no está aceptado por consenso o de forma universal. Para conocer algunas miradas opuestas, véase *Baudrillard's Challenge: A Feminist Reading* de Victoria Grace (2000) y *Forget Baudrillard?* editado por Chris Rojek y Bryan S. Turner (1993).

pecaminoso, asociándose con vicio y lujuria [...] (Rodríguez González, 2011: 393).

Jean Baudrillard, nos ofrece un punto de vista innovador sobre el erotismo, así, de acuerdo con la religión católica, considera lo erótico como una pulsión que, por su naturaleza contradictoria, se concibe como la rebeldía contra Dios. Su discurso se vincula con la reproducción, la muerte y el sacrificio religioso.

En esta línea, Octavio Paz (1914-1998) reconoce que tanto el erotismo como el deseo sexual proceden del instinto, aunque va más allá de ese deseo sexual, en tanto este es histórico, metafórico e imaginario (1993: 9-11). Asimismo, González Montero define el erotismo como «el deseo de infringir los límites, pero para gozar de la transgresión» (2008).

Por otro lado, el erotismo también puede ser concebido como humanismo, según afirma Gregorio Morales (1952-2015): «No hay un modo mejor de conocer la evolución del hombre, su historia, su cultura, los movimientos estéticos y filosóficos, que a través del erotismo» (Citado en Relinque Eleta, 2005b: 18). Es decir que el erotismo, en lugar de explicarse exclusivamente a través de la sexualidad o la genitalidad, está vinculado a distintas polaridades del valor cultural. Esta perspectiva la utiliza George Bataille en su libro *El Erotismo*: «El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. *El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser*» (Bataille, 2010: 20).

El filósofo francés teorizó sobre el erotismo en los años veinte, desde diferentes puntos de vista: filosófico, religioso, moral, estético, etcétera. De este modo, dentro de la línea de pensamiento batailliana, el erotismo encuentra explicación a la paradoja y a la cohesión de la simultaneidad de tres pares de opuestos: la vida y la muerte; lo prohibido y la transgresión; el mundo sagrado y el profano. Asimismo, se refiere a

esta conceptualización de un modo trascendente: «Toda la operación erótica del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento» (Bataille, 2010: 12).

Por lo tanto, el erotismo, a pesar de ser un tema universal, se construye de manera diferente en las distintas civilizaciones, en tanto las corrientes filosófico-religiosas han aportado diversos puntos de vista vinculados con las relaciones sexuales (Foucault, 2007: 65-92)⁸. En este tenor, Cantizano Pérez en su artículo “El concepto de erotismo” reconoce la delimitación epistemológica del concepto y lo concreta en la siguiente serie de vocablos: «sexualidad», «sensualidad», «libertino», «jocoso», «obsceno», «religioso», «moral», «político», «ético»... (2007: 12)⁹.

Junto al de erotismo, conviene aproximarse a otro concepto, el de la seducción, que se considera como término «bisagra» (González Montero, 2008), debido a que indica la provocación y el flujo en el planteamiento erótico; según Bataille, no solo suele tener por objeto lo genital, sino también lo erótico (2010: 170).

La seducción

Desde un punto de vista etimológico, el vocablo *seducir* proviene del latín *seducere*, que significa «llevar aparte a alguien, atraer a alguien conduciéndolo fuera

⁸ Michel Foucault presenta en su obra *Historia de la Sexualidad* dos grandes procedimientos para reproducir la verdad sobre el sexo: *ars erotica* y *scientia sexualis*. El primero lo encontramos en varios lugares: China, Japón, India, Roma, así como en las sociedades árabes pre-islámicas, donde ese saber era transmitido por un maestro de manera esotérica y se concentraba en la obtención del placer mismo de su intensidad, su calidad específica, su duración, en las reverberaciones que produce en el cuerpo y en el alma. El otro se presenta en los países occidentales y se realiza por medio de la confesión ritual donde el hombre se esfuerza en confesar lo que le resulta más íntimo, incluyendo los pensamientos sobre la sexualidad, en privado o en público (2007: 65-92).

⁹ En cuanto a la diferencia entre el erotismo, la pornografía y la obscenidad, se encuentra una variedad de explicación. Cantizano Pérez realiza una comparación entre estos tres términos. Para más información, véase “El concepto de erotismo” (2007: 13-15).

del camino que llevaba, separar, de alguna manera desviar» (Barnhart, c1995: 699).

Al consultar tanto el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia* como el *Diccionario del Sexo y el Erotismo* observamos que ambos definen el verbo *seducir* como el uso de artificios o de astucias para conseguir algo, a menudo un encuentro sexual. La RAE lo define exactamente como: «engañar con arte y maña; persuadir suavemente para algo malo; atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual; embargar o cautivar el ánimo» (RAE, 2014). Por su parte, el *Diccionario del Sexo y el Erotismo* lo define del siguiente modo: «ejercer un gran atractivo sobre una persona», así como «atraer y convencer a alguien para tener relaciones sexuales; poseer sexualmente a alguien con engaño y artificio» (Rodríguez González, 2011: 934).

Baudrillard a partir de estas características camina hacia una acepción etimológica de la seducción ahondando en su significado con el fin de hallar su sentido más profundo, un sentido «reversible e indeterminado» (2011: 27). Así, para él la seducción es:

[...] Más que nada estrategia de desplazamiento (*se-ducere*; llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado (Baudrillard, 2011: 27).

El mismo teórico se centra específicamente en la seducción femenina, dado que la considera como una manifestación revolucionaria y una fuerza desafiante, en un contexto que sitúa a las mujeres en la historia del sufrimiento y de la opresión: «Lo femenino no es lo que se opone a lo masculino, sino lo que seduce a lo masculino» (Baudrillard, 2011: 15). Siguiendo esta idea, nos preguntamos: La seducción en tanto

representa una fuerza desafiante ¿cómo la utiliza lo femenino frente a lo masculino?
¿Es una estrategia natural o artificial?

Afortunadamente, tanto Baudrillard como Bataille nos responden a estas preguntas. Por un lado, Baudrillard dota de mayor importancia a las apariencias, ya que éstas forman un juego donde el papel de la seducción consiste en «extraer» e incluso en «invertir» completamente la verdad.

Fuerza inmanente de la seducción de sustraerle todo a su verdad y de hacerla entrar en el juego, en el juego puro de las apariencias, y de desbaratar con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido y de poder: hacer girar las apariencias sobre ellas mismas, hacer actuar al cuerpo como apariencia, y no como profundidad de deseo (Baudrillard, 2011: 16).

Por otro lado, Bataille pone de relieve que en este juego de las apariencias, establecido por las personas que asumen el rol del seductor, el mismo seductor se convierte intencionalmente en un objeto de deseo del otro (2010: 20). Es decir, la seducción no solo se puede interpretar como «una estrategia artificial», sino también como «una forma de comunicación» (Vallejo-Nágera, 2009: 13) donde el individuo seducido responde a la apariencia encantadora del seductor mediante el éxtasis sensual.

Por lo tanto, a través de Bataille comprendemos que la concepción del término *seducción* (o *seducir*) conlleva, generalmente, un sentido negativo, dado que implica que el individuo seductor intenta desviar al seducido, por medio de su apariencia, con el objetivo de conseguir algo de éste de manera engañosa o artificial.

Merece la pena resaltar que según Bataille, la apariencia femenina «tiene poder para provocar el deseo de los hombres» (2010: 99). De este modo, la estrategia de las apariencias tiene que ver con la construcción artificial de los códigos corporales, cuya

meta es engañar y provocar el deseo en el otro, y en este sentido ésta es la única estrategia que puede hacer reversibles todos los signos del poder. Es decir, «una ligera manipulación de las apariencias» ya es suficiente para conseguir el objetivo de tejer una trampa de seducción. Así, no nos sorprende una idea radical postulada por Baudrillard: «La mujer sólo es apariencia» (2011: 17).

Este punto de vista coincide con la atención otorgada a la apariencia femenina en un texto histórico elaborado por el famoso misionero Matteo Ricci (1583-1610), en el que se tratan los principios a seguir para seleccionar esposa y concubinas:

[...] Those who belong to the upper social classes marry within their class and equal family rating in the class is required for legitimate marriage. All men are free to have concubines, and class or fortune means nothing in their selection, as the only standard of preference is physical beauty (Citado en Van Gulik, 1974: 265).

Los seductores, a menudo, para seducir a sus objetos de deseo manejan la estrategia de la apariencia junto con el discurso del amor, así como el acto carnal. Con este fin, los seductores intentan instaurar relaciones cercanas, afectivas, amorosas, sexuales, para provocar así una extraña fascinación en sus potenciales objetivos. Los verdaderos seductores saben utilizar la estrategia de las apariencias, pero nunca caen en este engañoso juego.

Toda seducción consiste en dejar creer al otro que es y sigue siendo el sujeto del deseo, sin caer ella misma [el individuo seductor] en esta trampa. También puede consistir en volverse objeto sexual «seductivo» si el «deseo» del hombre es éste: la seducción pasa también por la «capacidad de seducir» – el encanto de la seducción pasa a través del atractivo del sexo (Baudrillard, 2011: 84).

Por otro lado, resulta pertinente fijarse en la analogía entre feminidad y

animalidad, «la seducción animal» (2011: 86) presentada por Baudrillard según la idea de que tanto la seducción humana como la animal tiene una base común relacionada con las prácticas ornamentales. Los animales utilizan sus adornos naturales como parte constituyente de su ritual sexual, por lo tanto, también hacen uso de signos artificiales de la apariencia para llamar la atención de su pareja.

Para Baudrillard, «la seducción animal» determina el orden de la apariencia, ya que los animales atraen a su pareja generalmente a través de la ornamentación así como de su cuerpo y sus danzas. De este modo, se da una analogía entre el uso del adorno como signo artificial mediante el cual se construye la apariencia de lo animal y las estrategias de seducción por parte de los humanos.

En los animales es donde la seducción adquiere la forma más pura, en el sentido de que en ellos el alarde seductor aparece como grabado en el instinto, como inmediatez en comportamientos reflejos y adornos naturales. Pero no por ello deja de ser perfectamente ritual. En efecto, lo que caracteriza al animal como el ser menos natural del mundo es que su artificio, su efecto de mascarada y de adornos, es el más ingenuo (Baudrillard, 2011: 86).

De esta forma, el individuo seductor finge y hace significar su cuerpo a través de su apariencia, por ejemplo, mediante el maquillaje, el vestuario, el decorado, donde la finalidad es potenciar su dimensión simbólica y con ello seductiva. Baudrillard afirma que la apariencia propia de lo femenino se basa en una estrategia de seducción a través de las prácticas artificiales.

Por último, no debemos pasar por alto la reversibilidad que impone el juego de la seducción. Como apunta Baudrillard, la reversión de la seducción sexual proviene de la parodia, así, la «parodia de sexo mediante la sobre significación del sexo» (2011: 20). El mismo teórico pone de relieve que si el sexo se funda «como función, como

instancia autónoma, es porque ha liquidado a la seducción» (2011: 43).

La sexualidad tal como la cambia la revolución del deseo, ese modo de producción y de circulación de los cuerpos, precisamente se ha convertido en lo que es, se ha podido tratar en términos de «relaciones sexuales», sólo olvidando toda forma de seducción – igual que lo social se puede tratar en términos de «relaciones» o de «relaciones sociales» sólo cuando ha perdido toda sustancia simbólica (Baudrillard, 2011: 43).

Quizás, en este sentido podamos afirmar que la feminidad, por medio del juego de la seducción, muestra características propias de la locura. Así, a través del *trompe-l'oeil*¹⁰, la seducción rompe la referencia del sexo, moviéndose en el espacio que hay entre el signo y el sexo.

Asimismo, la seducción es una estrategia siempre presente tanto en la vida real como en los textos literarios, a pesar de que se la intente disimular hasta hacerla desvanecerse. Por lo tanto, nuestro interés en la presente investigación se centra en descubrir lo que está oculto, así como explorar el increíble advenimiento que se da en la comunicación entre el individuo seductor y el seducido.

Los seductores, al producir una imagen o representación irreal, provocan en sus víctimas una obcecación mental, causada por el engaño de los sentidos.

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.

Es caer en su propia trampa y moverse en un mundo encantado. Tal es la fuerza de la mujer seductora, que se enreda en su propio deseo, y se encanta a sí misma al ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez (Baudrillard, 2011: 69).

¹⁰ Según la definición de Baudrillard, *el trompe-l'œil* sustrae una dimensión al espacio real y eso es lo que provoca la seducción (2011: 33).

Indudablemente, dicha estrategia inherente al individuo seductor que la emplea sobre el seducido, tratando de ejercer cierta influencia sobre el individuo seducido al despertar en él emociones y afectos.

Ante el encanto, el atractivo, el carisma, tenemos la impresión de presenciar un enigma: la parte esencial aletea misteriosa, permanece oculta, resulta inaccesible a la mayoría de los mortales. Los seductores parecen manejar códigos secretos y sutiles a cuyo hechizo resulta prácticamente imposible escapar [...] (Vallejo-Nágera, 2009: 14-15)

Por regla general, la voluntad de seducción no proporciona indicios o certidumbres; sin embargo, en muchos casos, la persuasión que deviene del acto de seducir es tan fuerte como la pasión hallada en la relación de comunicación que se establece entre el seductor y el seducido, revelándose como manifestación del deseo. En este sentido, cabría pensar que todas las etapas y movimientos que han tratado el arte de la seducción en la literatura y, especialmente, en el contexto de la literatura erótica, están relacionados con la cuestión de las estrategias seductoras.

PRIMERA PARTE



(Van Gulik, 2004)

CAPÍTULO 1. CONCEPCIONES SOBRE LA SEXUALIDAD EN CHINA

Confucio dijo: «Nunca he visto que nadie ame la virtud tanto como el sexo».

Confucio, *Lunyu*

Deleitarse con la comida y con el sexo está en la naturaleza.

Mencio, *Mengzi*

La concepción de la sexualidad se desarrolla progresivamente a lo largo de la historia china, resultado de la gran diversificación del pensamiento filosófico del país. En este capítulo nos proponemos dividir dicha concepción en los siguientes apartados:

- 1.1. El concepto de *se* 色 (sexo)
- 1.2. La «utopía imaginaria» del concepto *yin-yang* 陰陽
- 1.3. La humillación de las mujeres

1.1. El concepto de *se* 色 (sexo)

En el siglo VI a.C. el concepto de *se* ya había sido establecido por Confucio 孔子 (551 a.C.-479 a.C.), pensador que «representa un auténtico fenómeno cultural que se confunde con el destino de toda la civilización china» (A. Cheng, 2002: 55-56)¹¹. Sus ideas, recogidas por sus discípulos y por discípulos de sus discípulos se encuentran compiladas en *Lunyu* 論語, libro que ha ejercido una gran influencia en China.

Uno de los conceptos utilizados por Confucio es el carácter *se*, que se relaciona

¹¹ Chen señala que: «como para Platón frente a la desintegración de la antigua institución que era la ciudad griega, el desmoronamiento de un orden político y de cierta visión del mundo es lo que explica en gran parte el pensamiento de Confucio» (2002: 55).

con diferentes sentidos, por ejemplo, con la expresión facial, a saber, «apariencia, semblante, expresión y gesto»¹²; asimismo, presenta diversos acercamientos a la noción de «sexo», concepto central en el presente trabajo. En este sentido, en lo concerniente al sexo, Ruan señala que aunque Confucio habla muy poco de este nunca niega su existencia como deseo natural (Ruan, c1991: 19)¹³.

El gran filósofo no está en contra de la existencia del sexo, pero al compararlo con otros temas se puede observar cómo dedica más tiempo, por ejemplo, a nociones como el *ren* 仁 (el sentido de lo humano)¹⁴ y el *li* 禮 (el rito)¹⁵. De este modo, Confucio reafirma que de la unión y la aplicabilidad de ambos conceptos se puede conseguir la armonía en la jerarquía, uno de los principios más importantes para las relaciones interpersonales (A. Cheng, 2002: 51-58).

No obstante, a pesar de que reconoce el sexo como parte de la naturaleza, se opone a la exaltación del mismo ya que supondría un exceso en su búsqueda de la armonía.

¹² Además del sexo, el *se* tiene otros sentidos en *Lunyu*. Por ejemplo, se interpreta como la apariencia: «Confucio dijo: “Las palabras finas y la ‘apariencia’ imponente están pocas veces unidas a la virtud de la benevolencia”» (Confucio, 2002: 65). «子曰：「巧言令色，鮮矣仁！」» (Zhu, 1984: 56). «Confucio dijo: “Las palabras untuosas, el ‘semblante’ complaciente y la cortesía excesiva son cosas de las que Zuo Qiuming se hubiera avergonzado y de las que yo me avergonzaría como él. Hacerse amigo de alguien a quien se guarda un oculto rencor es algo de lo que Zuo Qiuming se hubiera avergonzado y de lo que yo también me avergüenzo”» (Confucio, 2002: 96). «子曰：「巧言、令色、足恭，左丘明恥之，丘亦恥之。匿怨而友其人，左丘明恥之，丘亦恥之。」» (Zhu, 1984: 85). «Zixia preguntó sobre la piedad filial, Confucio respondió: “Lo más difícil es la ‘expresión’ con que se practica [...]» (Confucio, 2002: 73). «子夏問孝。子曰：「色難。[...]» (Zhu, 1984: 63). «Cuando el soberano le llamaba para que recibiera a un visitante, su “gesto” cambiaba y sus pies parecía moverse con dificultad» (Confucio, 2002: 129). «君召使擯，色勃如也。[...]» (Zhu, 1984: 117).

¹³ En cierto momento, Confucio rechaza hablar de algunos temas: «sucesos extraordinarios, actos de fuerza, desórdenes o espíritus» (Confucio, 2002: 111), pero en ningún caso manifiesta rechazo al sexo. «子不語怪力亂神» (Zhu, 1984: 99).

¹⁴ El *ren* se refiere a «lo que constituye de entrada al hombre como ser moral en el entramado de sus relaciones con los demás» (A. Cheng, 2002: 61). El concepto de *ren* ha sido traducido como «humanismo», «benevolencia», «bondad», etcétera. Asimismo, se confiere un gran valor al concepto de *ren*, que señala cómo para ser *junzi* 君子 (hombre de bien), cada uno tiene que cultivar virtudes personales, tales como la honestidad, el amor y la piedad filial mediante el aprendizaje del ser humano. Por ejemplo, «el Maestro le dijo a Zixia: “Cultiva el intelecto como lo hace el hombre superior y no como lo haría un hombre vulgar”» (Confucio, 2002: 102). «子夏曰：「女為君子儒，無為小人儒。」» (Zhu, 1984: 90).

¹⁵ El *li*, generalmente se entiende como el conjunto de los ritos sociales (A. Cheng, 2002: 51-58).

Confucio dijo: «Nunca he visto que nadie ame la virtud tanto como el sexo» (Confucio, 2002: 125, Trad. de Pérez Arroyo)¹⁶.

子曰：「吾未見好德如好色者也。」 (Zhu, 1984: 113).

Confucio dijo: «El hombre superior se abstiene de tres cosas: cuando es joven y su sangre y energía vital no se han consolidado, se abstiene del sexo; cuando se ha fortalecido y su sangre y energía vital son más sólidas, se abstiene de disputar; cuando llega a viejo y su sangre y energía vital decaen, se abstiene de codiciar» (Confucio, 2002: 186, Trad. de Pérez Arroyo).

孔子曰：「君子有三戒；少之時，血氣未定，戒之在色；及其壯也，血氣方剛，戒之在鬥；及其老也，血氣既衰，戒之在得。」 (Zhu, 1984: 170).

En la línea de pensamiento confuciano, en la obra canónica *Mencio* 孟子 (372 a.C.-289 a.C.), encontramos la siguiente afirmación de Gaozi 告子 (480 a.C.-350 a.C.), un filósofo de los Reinos Combatientes 戰國時代 (403 a.C.-256 a.C.):

Deleitarse con la comida y con el sexo está en la naturaleza (Mencio, 2002: 330, Trad. de Pérez Arroyo)¹⁷.

食、色，性也。 (Zhu, 1984: 354).

Asimismo, dos siglos después en el *Liji* 禮記, uno de los Cinco Clásicos de la antigüedad china entre el período Zhou 周 tardío y la primera etapa de la dinastía Han 漢 (206 a.C.-220), el *se* es considerado como una de las esencias naturales de

¹⁶ Hemos adaptado la traducción de Pérez Arroyo, sustituimos la expresión «los placeres carnales» por la de «el sexo».

¹⁷ En esta referencia, el término *xing* 性 (la naturaleza) puede referirse al carácter innato o instintivo por naturaleza. Cuando estudiamos la estructura lingüística de este carácter observamos que está compuesto por dos elementos: la parte derecha *sheng* 生 significa lo que nace o lo que vive, y la izquierda es el radical del corazón o de la mente. Así, este carácter se refiere a algo que tiene por naturaleza (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997).

cada ser:

La comida, la bebida y el sexo son cosas fundamentales para los seres humanos.

飲食男女，人之大欲存焉。 (Confucio, 1981: 293)¹⁸.

De este modo, se concibe «el sexo (色 *se*)» como algo natural, ya que el pensamiento confuciano asegura su autenticidad y su existencia; estos planteamientos ejercerán una gran influencia a lo largo de la Historia china.

En este sentido, Van Gulik (1910-1967), uno de los pioneros en este campo de investigación, en su libro *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* trata de reconstruir la Historia de la sexualidad china. En el prólogo del libro, el investigador holandés pone de relieve el gran desarrollo que la noción de sexualidad tiene en China, en un intento de eliminar los prejuicios que este tema había sufrido: «As might be expected of a highly cultured and thoughtful people like the Chinese, they did indeed since early times give a great deal of attention to sex matters» (Van Gulik, 1974: XII).

Posteriormente, Liu Dalin 劉達臨 (1932-), en su eminente obra *Xing de lishi* 性的歷史 (Historia de la sexualidad china), cita con gran aprobación la idea de Van Gulik, señalando de este modo cómo China ha generado bastante conocimiento en torno al tema de la sexualidad. En este sentido, Liu Dalin destaca los siguientes rasgos sobre dicho tema:

1. Tiene una relación íntima con la política y la economía.
2. Se relaciona con una cosmología armónica.
3. Preconiza el valor de la familia y la importancia de la procreación de los hijos.

¹⁸ En esta referencia, el vocablo «男女 (lo masculino y lo femenino)» lo traducimos como «el sexo».

4. Ha influido en la creación literaria sobre la sexualidad, dando lugar a numerosas obras (Dalin Liu, 2006: 23-27).

Así, a partir de esta descripción se va bosquejando el perfil de la sexualidad en China¹⁹; por un lado, gracias a las referencias anteriores, comprendemos que China desde tiempos remotos presta atención e indaga en el conocimiento de este campo. Por otro lado, aunque esta perspectiva nos da una visión positiva, nos cabe la duda del papel que juegan ambos géneros en la búsqueda de placer y el conocimiento de este. En este sentido, nos planteamos indagar en el papel que juegan las mujeres en esa búsqueda de conocimiento sobre la sexualidad.

Con el propósito de profundizar en las cuestiones anteriores, nos parece significativo señalar la idea que pone en juego Barriga Jiménez sobre la sexualidad como «producto cultural» (2013: 91).

Escribe Barriga Jiménez

Pues aunque implique ciertas estructuras biológicas, la sexualidad es una experiencia históricamente constituida a través de plurales formas de racionalidad individual y social. La sexualidad necesariamente es histórica. Sus formas son deudas de cómo los humanos construimos nuestras relaciones interpersonales y de cómo implicamos nuestro cuerpo como totalidad. Dado que el cuerpo es concebido, etiquetado de forma distinta según la clase social a la que pertenecemos (Barriga Jiménez, 2013: 108).

Partiendo de esta idea, vamos a concentrarnos en el concepto de *yin-yang*, que está profundamente enraizado en la filosofía china, hasta el punto de formar parte de

¹⁹ Merece la pena destacar que la investigación científica en torno a la sexualidad tiene su origen en China a partir de los años ochenta. Frank Dikötter (1961-) afirma en su libro *Sex, Culture and Modernity in China: Medical Science and the Construction of Sexual Identities in the Early Republican Period* que la concepción de la sexualidad no empieza a desarrollarse en China hasta los años ochenta, debido a la situación política y social (Ning, 2010: 11).

las nociones fundamentales del pensamiento del país (Raphals, c1998: 139; Ruan, c1991: 86).

1.2. La «utopía imaginaria»²⁰ del concepto *yin-yang* 陰陽

Es ampliamente conocida la teoría especulativa y cosmológica que se basa en los pares binarios o las oposiciones polares y que encontramos en algunas culturas antiguas. Por ejemplo, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) en la *Metafísica* habla de la doctrina de Alcmeón de Crotona (s. VI a.C.-V a.C.), la cual señala que: «La mayoría de las cosas son dos, pero no enuncia, como éstos, los términos contrarios de una manera determinada, sino al azar, como Blanco y Negro, Dulce y Amargo, Bueno y Malo, Grande y Pequeño» (2013: 7)²¹.

En China, el *yin-yang* puede ser considerado como un concepto perteneciente a la idea de los pares binarios. Lisa Raphals (1951-), continuando los estudios de Marcel Granet (1884-1940), Joseph Needham (1900-1995), Xu Fuguan 徐復觀 (1902-1982) y A.C. Graham (1919-1991), muestra el proceso evolutivo del concepto *yin-yang*, el cual pasa de una primera fase complementaria a una segunda polarizada, y termina en un estadio jerárquico (c1998: 167).

No obstante, además de dichas tres fases, nos parece interesante proponer un

²⁰ El término «utopía imaginaria» lo usa Hélène Cixous para describir un mundo que parece razonable, pero que se caracteriza por «la oposición subyacente» de las mujeres (Moi, 1995: 114). Esta «utopía imaginaria» se encuentra inevitablemente en la red opresora de las oposiciones duales jerárquicas propagadas por la ideología machista (Moi, 1995: 113-115). Así, sospechamos que la teoría del *yin-yang*, a pesar de explicar principalmente la armonía cosmológica, acaba convirtiéndose en una herramienta a través de la que mostrar el desequilibrio de poder entre ambos sexos.

²¹ Carmelo Elorduy está de acuerdo con que tanto los pensadores occidentales como los orientales señalan que el mundo está compuesto de elementos contrarios o rivales. Elorduy menciona en el prólogo de su traducción *Yijing* 易經 (el título traducido es *Libro de los Cambios*), los ejemplos occidentales de las *gnosis* valentiniana y maniquea, de Heráclito y Empédocles: «Las *gnosis* valentiniana y maniquea conciben esta bi-polaridad cósmica como lucha del bien y del mal [...]. Heráclito y Empédocles piensan que el origen de los seres se debe a la discordia y a la guerra de elementos contrarios» (*Libro de los Cambios*, 1983: 12).

análisis que revise la estructura semántica del mecanismo lingüístico de estos dos caracteres: 陰 y 陽; ya que la escritura del chino está construida por un conjunto de caracteres en el que cada sinograma tiene un concepto que a través del encadenamiento va formando palabras y oraciones. Por lo tanto, a continuación, en primer lugar, vamos a analizar la etimología de ambas palabras, para luego ver los cambios que se producen en el concepto del *yin-yang*.

1.2.1. Origen lingüístico

Según el *Chongbian guoyu cidian xiudingben* 重編國語字典修訂本 (Diccionario lexicográfico chino), ambos caracteres están compuestos por dos partes, en la parte izquierda se encuentra el mismo radical 阜 (*fu*, 阜) que significa «la colina». El carácter *yin* 陰, en su parte derecha tiene un elemento 隹 (*yin*), que refiere a las «nubes». El carácter *yang* 陽 contiene en su parte derecha el elemento 昃 (*ang*), que significa «el sol». De esta manera, gracias a la formación del vocablo, conseguimos un código dominante que nos ayuda a interpretar su significado, a saber: la colina, las nubes y el sol.

En este sentido, el *yin* sugiere la sombra, la vertiente fría y húmeda de la montaña, así como el sol ocultándose tras las nubes. El *yang* refiere a la luz, la radiación solar, la vertiente soleada de una montaña y el sol saliente de las nubes (A. Cheng, 2002: 220). En este primer acercamiento al concepto, partimos de la idea de que en el principio el indicio semántico de ambos caracteres está relacionado con la naturaleza, sin estar aún vinculado con la división de sexos hombre/mujer.

1.2.2. Armonía del yin y el yang

Antes del siglo III a.C., se entiende el concepto *yin-yang* a través de la observación del aspecto cambiante de las cosas en el juego de luces y sombras, realizado por los movimientos del sol²².

Junto a la teoría del *yin-yang*, existen otros conceptos que conviene mencionar sucintamente, así, el *qi* 氣 y las Cinco Fases 五行 son características básicas de la cosmología. El *qi* se considera, en términos generales, la parte esencial de la vida para todas las cosas y para los seres del universo.

In the cosmos, *qi* named the fundamental energy at life's source, the unitary One prior to all differentiations. A tiny bit of this Heavenly *qi*, bestowed at conception and embodied as human «primordial *qi*» (*yuanqi* 元氣), maintains life and growth, supports generative vitality and declines with age. Its exhaustion means death (Furth, c1999: 21).

Las Cinco Fases hacen referencia al agua, al fuego, a la madera, al metal y a la tierra, que son materiales fundamentales para construir el fenómeno de cada cosa y cada ser²³. A partir del *qi* y de las Cinco Fases, el concepto del *yin-yang* se empieza a desarrollar en varios campos, pero en el presente trabajo nos centramos específicamente en su relación con el sexo y la sexualidad. El marco general que utilizaremos para analizar el desarrollo de la noción de «sexo» serán los planteamientos genéricos que sobre el mismo hemos encontrado, para desde ahí indagar en lo particular de tal concepción.

²² En cuanto al comienzo del concepto, Van Gulik mantiene una opinión diferente, piensa que los términos se usan para aludir a las fuerzas cósmicas duales desde el siglo VI a.C. (1974: 36-37).

²³ Furth piensa que el concepto de las Cinco Fases es semejante al de cuatro elementos de Grecia Antigua (c1999: 23).

Por lo tanto, en primer lugar, este pensamiento relacionado con el ámbito de la naturaleza lo hayamos, de nuevo, en el *Daode jing* 道德經 (Libro de la vía y de su virtud)²⁴, donde el *yin* y el *yang* denotan dos soplos cósmicos primordiales:

El Tao [*dao*] engendra el uno, el uno al dos, el dos al tres, y el tres engendra a todos los seres (Laozi, 1992: 113, Trad. de Álvarez Méndez-Trelles).

道生一，一生二，二生三，三生萬物。 (Laozi, 2002: 70).

Aquí el *dao* 道 es interpretado como la vía, la virtud y la dualidad de los soplos *yin* y *yang*. Más adelante, según el *Yijing* 易經²⁵, el *dao*, considerado como el orden supremo de la naturaleza, se construye también a través de la energía *yin-yang*:

Un *yin* y un *yang*: a eso se le denomina *dao*.

一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。 (*Yijing* 易經, 1981: 490).

Por lo tanto, el rasgo más destacado de este pensamiento es la complementariedad y la armonía entre el *yin* y el *yang*. De igual modo, y en líneas

²⁴ El *Daode jing* se atribuye a Laozi, que se considera como el primer maestro taoísta del período situado entre las corrientes de pensamiento del período de los Reinos Combatientes (Siglo V-III a.C.), aunque incluso la existencia del propio filósofo está en cuestión. La obra presenta principalmente los siguientes temas: la cultura individual de la no-acción, la aplicación de este principio al arte del gobierno o al de la búsqueda de métodos para alargar la vida (A. Cheng, 2002: 163-184).

²⁵ El *Yijing* es un texto importante relacionado con el pensamiento cosmológico chino en el que hay una relación íntima entre el movimiento del universo y la existencia humana. Según Edward Shaughnessy, el núcleo original de la obra aparece a finales del siglo XI a.C. y se elabora gradualmente por uno o varios editores. El texto es objeto de modificaciones hasta su estabilización definitiva en los siglos I y II (A. Cheng, 2002: 235). Esta obra, basada en la interpretación de símbolos, contiene el *Zhou yi* 周易 y los siete comentarios, donde los más importantes para la discusión de la investigación son el *tuan* 象 (comentario del hexagrama), el *xiang* 象 (comentario figurativo sobre la sentencia del hexagrama) y el *Xici* 繫辭 (también llamado *dazhuan* 大傳, o explicación de frases anexas). El *Yijing* trata de los interminables intercambios entre el *yin* y el *yang*; esto se aplica a las prácticas sexuales de los taoístas posteriores, a la filosofía confuciana y a la medicina (Wawrytko, 2000: 171). Para ampliar información sobre la aplicación del concepto del *yin-yang* en la medicina, véase *A Flourishing Yin: Gender in China's Medical History, 960-1665* (Furth, c1999) y el capítulo VII "Yin-Yang in Medical Texts" en *Sharing the Light: Representations of Women and Virtue in Early China* (Raphals, c1998).

generales, los pensadores taoístas creen que el orden supremo de la naturaleza es el «*dao*», aunque es un concepto confuso y difícil de distinguir, lo que obliga a estos pensadores taoístas a llevar a cabo un trabajo de interpretación continúa. La idea de armonía y complementariedad que señala el taoísmo será citada con frecuencia en manuales sexuales posteriores, donde el *yin* y el *yang* refieren a una mujer y a un hombre respectivamente²⁶.

El *Yijing* cuenta con sesenta y cuatro hexagramas, cada uno de los cuales tiene su propia interpretación. Entre ellos, los primeros dos *kun* 坤 y *qian* 乾 se asocian respectivamente al *yin* y al *yang*. El *kun*, el receptivo, formado solo por trazos quebrados equivale al *yin*. El *qian*, compuesto de trazos continuos, representa el iniciador y simboliza al Cielo, corresponde a la energía *yang* (A. Cheng, 2002: 239).

A continuación, llevamos a cabo una tabla explicativa que muestra los significados de los primeros dos hexagramas de la obra mencionada.

TABLA 1.1. EL CONCEPTO *YIN-YANG* Y *KUN-QIAN*

Hexagramas	Explicación
 坤 Kun	Blandura, tierra, oscuridad Ancho camino abierto al éxito. Beneficiosa la tenaz constancia de las yeguas. Para el hombre, virtuoso, es norma y guía en todo cuanto hace (para todo viaje que emprenda).
 乾 Qian	Dureza, firmeza, cielo, luz Ancho camino abierto al éxito. Beneficiosa conveniencia (para los seres).

(*Libro de los Cambios*, 1983: 31, 39)

A través de la tabla 1.1, comprendemos que el *kun* y el *qian*, en cierto modo,

²⁶ Por lo tanto, se cree que cada vez que ambos sexos practican el acto sexual, están realizando una actividad con la que se mantiene el orden de la naturaleza (Ruan, c1991: 12). Así, en relación con el *dao*, la *Encyclopedia of Erotic Literature* afirma que «The History of the Former Han calls sex ‘the highest expression of natural feeling, the realm of the highest *dao*’, placing sex at the very center of human experience and spirituality» (Brulotte & Phillips, c2006: 82).

presentan características contrarias. Así, por ejemplo, la forma de pensamiento correlativa que en la antigua China emplea relaciones análogas entre el Cielo y el Hombre aparece en el primer capítulo de *Xici* 繫辭, donde:

El cielo es exaltado y la Tierra es básica. De este modo el *qian* y el *kun* se definen.

天尊地卑，乾坤定矣 [...] (*Yijing* 易經, 1981: 482).

Asimismo, se observa en la misma obra la semejanza entre el *kun-qian* y lo femenino (*nü* 女)-masculino (*nan* 男) (Raphals, c1998: 145)²⁷, en este caso:

La vía de *qian* forma lo masculino, la de *kun*, lo femenino.

乾道成男，坤道成女。 (*Yijing* 易經, 1981: 483).

Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, el *kun* y el *qian* no tienen un matiz jerárquico, sino que se implementan en posiciones de orden (Raphals, c1998: 144; Wawrytko, 2000: 172). En este sentido, la incorporación de ambos elementos representa la fuerza cósmica:

Con el entrelazamiento de Cielo y Tierra, los diez mil seres se transforman y maduran. Macho y hembra mezclan sus esencias y los diez mil seres se forman y nacen²⁸.

天地絪縕，萬物化醇。男女構精，萬物化生。 (*Yijing* 易經, 1981: 531).

²⁷ Raphals utiliza el término de la analogía como «*yin-yang nan* [lo masculino] *nü* [lo femenino]». No obstante, para facilitar la comprensión, vamos a utilizar «*yin-yang* y lo femenino-masculino» en lugar del término *yin-yang nan nü*.

²⁸ Véase *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* «The *I-ching* [*Yijing*] stresses that sexual intercourse is the fundament of universal life, it being a manifestation of the cosmic forces *yin* and *yang*» (Van Gulik, 1974: 37).

De hecho, el rasgo complementario y polarizado del *yin-yang* y la analogía del *yin-yang* y lo femenino-masculino también se exponen en varias obras entre los siglos V-II a.C., tales como *Mozi* 墨子 (479? a.C.-372? a.C.)²⁹ y *Zhuangzi* 莊子 (370 a.C.-300 a.C.)³⁰.

Así, Mozi habla de una serie de ejemplos sobre la dualidad cuando explica cómo los sabios-reyes transmiten conocimientos:

En relación con el Cielo y la Tierra, se refieren a lo arriba y lo abajo. En cuanto a las cuatro estaciones del año, se llaman el *yin* y el *yang*. Con respecto a la naturaleza humana, lo masculino y lo femenino. Para las aves y las bestias, los machos y hembras, el gallo y la gallina.

天地也，則曰上下；四時也，則曰陰陽；人情也，則曰男女；禽獸也，則曰牡牝雄雌也。 (Mozi, 1967).

Por lo tanto, siguiendo los comentarios de los investigadores hasta aquí mencionados, hemos elaborado la siguiente lista de oposiciones binarias que giran en torno a la concepción *yin-yang*.

TABLA 1.2. EL *YIN-YANG* COMPLEMENTARIO

<i>Yin</i>	<i>Yang</i>
El lado sombrío de la montaña	El lado soleado de la montaña
Tierra	Cielo
Luna; noche; frío	Sol; día; calor
Reflujo, menguante	Flujo, ascendente
Mujer; femenino	Hombre; masculino
Receptivo	Asertivo
Quietud; reacción; cierre	Movimiento; acción; apertura

²⁹ Los nombres corresponden tanto a las obras como a los autores a quienes se atribuyen. Mozi llama la atención por su voluntad de no remitirse al argumento de autoridad, al criterio de utilidad, al amor universal contra el sentido humano y al interés general.

³⁰ *Zhuangzi* es considerado como el segundo maestro taoísta después de Laozi. Se inaugura una nueva era de la reflexión filosófica centrada en la gran cuestión de la relación entre el Hombre y el Cielo (o el *dao*).

A través de la tabla 1.2, observamos que la mayoría de los ítems corresponden al rasgo binario del *yin-yang* basándose en el círculo natural, excepto «Tierra-Cielo» y «Mujer, femenino-Hombre, masculino».

1.2.3. Metamorfosis del yin-yang: una analogía jerárquica

Como se ha apuntado con anterioridad, podemos observar que la similitud entre el *yin-yang* y lo femenino-masculino está presente desde los siglos V-II a.C. Sin embargo, Raphals apunta que en tal analogía la diferencia entre el hombre y la mujer es más destacable desde la dinastía Han (206 a.C.-220) (c1998: 160).

En este sentido, merece la pena reseñar la obra taoísta: *Huainanzi* 淮南子, escrita por Liu An 劉安 (¿180 a.C.-122? a.C.) y sus discípulos. El libro, basándose en los pensamientos filosóficos confucianos y taoístas, tiene por objeto proporcionar una interpretación sistemática del universo y de la posición que el ser humano ocupa en el mismo. Para este propósito, trata diversos y numerosos temas, a saber: la cosmología, la cosmogonía y la astronomía, la historia, el gobierno y las artes de la guerra (Roth, 2015: 341-342).

En lo que concierne a esta investigación, el primer capítulo de dicha obra indica que tanto lo masculino como lo femenino deben mantener una visión constante e inalterable para alcanzar el equilibrio universal (A. Liu, 1978).

Más adelante, encontramos que en el capítulo VI, *Lanmingxun* 覽冥訓, la creación de la civilización se debe a las normas realizadas por el Emperador Amarillo 黃帝³¹ que se basan en:

³¹ El Emperador amarillo, conocido como *Huangdi*, es una figura mitológica en el origen de la

Establecer el *qi* del *yin* y el *yang*, dividir los intervalos de las cuatro estaciones, dictar las seis normas musicales, distinguir entre el hombre y la mujer, diferenciar el gallo de la gallina, enseñar lo superior y lo inferior [...] ³².

治陰陽之氣，節四時之度，正律曆之數，別男女，異雌雄，明上下[...] (A. Liu, 1978: 94).

En realidad, deducimos que este fragmento alude ciertamente a la jerarquía entre lo masculino y lo femenino, ya que excepto los elementos duales (*yin-yang*, hombre-mujer, gallo-gallina o superior-inferior) hay otros elementos sin pareja (las cuatro estaciones y las seis normas musicales). Raphals lo explica de esta manera:

[...] *yin* and *yang* partake of the same *qi* (*yin* and *yang* are not analogized to heaven and earth), and the example of the music master and the commoner's daughter shows that women and men share potentially equal capacities both to concentrate their essential energies and enter into resonance with heaven. [...] The separation of men and women and take *yin* and *yang* as the fundamental polarity, but they articulate no clear *yin-yang-nan-nü* analogy and do not unambiguously establish an essential hierarchical difference between men and women (Raphals, c1998: 161-162).

En su opinión, el *yin-yang* no solo puede explicar todos los fenómenos del Cielo, la Tierra y la Humanidad, sino que también ambos elementos son interpretados como dos energías equivalentes (Ortner, 1972: 68; Raphals, c1998: 162). Coincidimos, en este sentido con dichos autores, dado que en realidad, la idea de «distinguir entre el hombre y la mujer» ya había aparecido anteriormente, a través del concepto del

civilización china (K.-i. S. Chang & Owen, 2010b: 73).

³² Con respecto a «diferenciar el gallo de la gallina», recordamos que la sección de *Wuxingzhi* 五行志 de *Shujing* 書經 (también conocido como el *Shangshu* 尚書, S. II a.C.), uno de los Cinco Clásicos de la Antigüedad China, cuenta una historia sobre la gallina que aún no es capaz de anunciar el amanecer a pesar de haberse convertido en un gallo (Legge, 1960). «牝雞無晨» (*Shangshu* 尚書, 1991: 153).

renlun, definido por Mencio (370 a.C.-289 a.C.) como «los deberes mutuos»³³.

Sin embargo, la aparición del elemento jerárquico en la analogía se pone de relieve cuando Dong Zhongshu 董仲舒 (195 a.C.-115 a.C.) explica el concepto *yin-yang* en su obra *Chunqiu fanlu* 春秋繁露, obra que desempeña un papel determinante en la dinastía Han (A. Cheng, 2002: 264; R. Wang, 2003: 163). Así, Dong, al igual que Liu An, cree que la naturaleza cosmológica entre el *yin* y el *yang* se revela continuamente a los seres humanos a través de los objetos del universo.

Raphals opina que el matiz jerárquico de la analogía *yin-yang* se percibe probablemente en el capítulo XXXIII de la obra mencionada: «La exaltación del *yang* y la humillación del *yin* 陽尊陰卑».

Things emerge and contract by following *yang*. All things end and begin by following *yang*. The rectitude of the Three Kings rose to its utmost in following *yang*. In this way it can be seen that they esteemed *yang* and demeaned *yin*. [...] *Men, however mean, are in all cases yang; women, however noble, are all yin* (Raphals, c1998: 163).

物隨陽而出入，數隨陽而終始，三王之正隨陽而更起。以此見之，貴陽而賤陰也。故數日者，據書而不據夜；數歲者，據陽而不據陰。[...]丈夫雖賤皆為陽，婦人雖貴皆為陰。(Dong, 1984).

Categories of evil all are *yin*, whereas categories of good all are *yang*; *yang* is a matter of virtue (*de* 德), *yin* is a matter of punishment (*xing* 刑). [...] The principal

³³ En cuanto al *renlun*, el filósofo dice que los antiguos sabios lo enseñan a la gente, las relaciones humanas, para que se distingan de los animales salvajes: «Al sabio le preocupaba esto y por ello encargó a *Qi* la educación, para que enseñara a los hombres sus deberes mutuos; entre padres e hijos hay amor; entre soberano y ministro, rectitud; entre marido y mujer, atención a ocupaciones diferentes; entre mayor y menor hay orden y entre los amigos confianza» (Mencio, 2002: 266, Trad. de Pérez Arroyo). «聖人有憂之，使契為司徒，教以人倫。父子有親，君臣有義，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。」(Zhu, 1984: 270). El individuo que pertenece a una clase social inferior, en una organización jerárquica, acostumbra a demostrar subordinación hacia sus superiores. Kate Millet, al hablar de la política sexual desde un punto de vista sociológico, opina que: «The Confucian prescription that the relationship between ruler and subject is parallel to that of father and children points to the essentially feudal character of the patriarchal family (and conversely, the familial character of feudalism) even in modern democracies» (2000: 33).

of *yin* and *yang* is the standard of sages. *Yin* is the *qi* of punishment (*xing qi*); *yang* is the *qi* of virtue (*de qi*). [...] Therefore it is said: *Yang* is the virtue of Heaven; *yin* is the punishment of Heaven. *Yang qi* is warm; *yin qi* is cold. *Yang qi* is generous; *yin qi* discouraging. *Yang qi* is benevolent; *yin qi* is cruel. *Yang qi* is at ease; *yin qi* is anxious. *Yang qi* is loving; *yin qi* is hateful. *Yang qi* gives birth; *yin qi* kills (Raphals, c1998: 163).

惡之屬盡為陰，善之屬盡為陽。陽為德，陰為刑。刑反德而順於德，亦權之類也。雖曰權，皆在權成。是故陽行於順，陰行於逆。順行而逆者，陰也。是故天以陰為權，以陽為經。陽出而南，陰出而北。經用於盛，權用於末。以此見天之顯經隱權，前德而後刑也。故曰：陽天之德，陰天之刑也。陽氣暖而陰氣寒，陽氣予而陰氣奪，陽氣仁而陰氣戾，陽氣寬而陰氣急，陽氣愛而陰氣惡，陽氣生而陰氣殺。(Dong, 1984).

Para Dong, el *yin* y el *yang* no son dos fuerzas equivalentes ni opuestas, sino dos valores radicalmente diferentes. El *yang* (lo masculino) siempre es más elevado que el *yin* (lo femenino). De esta forma, un hombre vil, en cualquier circunstancia, vale más que una mujer noble. Por otra parte, el *yin* se asocia con todos los atributos del Mal; sin embargo, el *yang* es caracterizado con los rasgos del Bien. En este sentido, elaboramos la siguiente tabla:

TABLA 1.3. EL *YIN-YANG* DE DONG ZHONGSHU

<i>Yin</i>	<i>Yang</i>
Castigo	Virtud
Frío	Calor
Agarre	Generosidad
Crueldad	Benevolencia
Ansiedad	Amor
Matanza	Vida

En conclusión, el *yin* y el *yang*, por un lado, establecen una relación analógica con lo femenino y lo masculino; por el otro, dicha analogía se solidifica en el lenguaje,

convirtiéndose en uso común, legitimando su matiz jerárquico entre los sexos humanos, desde el siglo I a.C.

En este sentido, dicha jerarquía conviene ponerla en relación con la teoría crítica de Toril Moi, a saber, con las oposiciones binarias de su *Teoría Literaria Feminista*:

Al corresponder a la oposición subyacente, hombre/mujer, estas oposiciones binarias están muy relacionadas con el sistema de valores machistas: cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado «femenino» siempre se considera el negativo y el más débil (Moi, 1995: 114).

A la luz de sus planteamientos, deducimos que el uso jerárquico y correlativo del *yin-yang* podría ser un instrumento que racionaliza la construcción de una sociedad patriarcal³⁴. Asimismo, no nos parece sorprendente que diferentes investigadores coincidan en mencionar que dentro de estos parámetros conceptuales, la analogía entre el *yin-yang* y lo femenino-masculino es utilizada para definir y legitimar los diferentes roles sociales, también los que se muestran en la unión sexual (A. Cheng, 2002: 220; Raphals, c1998: 145; Ruan, c1991: 11; Van Gulik, 1974: 36-37).

Asimismo, recordamos la particular visión histórica de Nietzsche (1844-1900) en *La Genealogía de la Moral: Tratado I y II*: « [...] la causa de la génesis de una cosa y la utilidad final de ésta, su efectiva utilización e inserción en un sistema de finalidades, son hechos *toto coelo* (totalmente) separados entre sí» (1996: 34).

A continuación, partiendo de este marco de referencia conceptual nos proponemos ahondar en cómo la metamorfosis del *yin-yang* conduce a la opresión general de la mujer a través de «la obligación de cumplir virtudes» que marcan los

³⁴ Hay que destacar que la opresión de las mujeres no existe únicamente en la sociedad patriarcal china, sino que es un hecho universal. Judith Butler (1956-) revela que la opresión de las mujeres posee alguna forma específica reconocible dentro de la estructura universal o hegemónica del patriarcado o de la dominación cultural (2014: 49).

vínculos jerárquicos.

1.3. La humillación de las mujeres

En lo que concierne a la opresión sexual de la mujer varios investigadores coinciden en opinar que la cultura tradicional china, al igual que numerosas culturas antiguas, se caracteriza por el androcentrismo.

Así, Sandra A. Wawrytko al hablar de la posición de las mujeres chinas en la tradición confuciana, señala lo siguiente.

In regard to traditional Chinese culture, deemed to be irrevocably patriarchal in structure, caution must be exercised in interpreting its paradigms. Seeking to enforce the self-created myth of male superiority combined with moral self-righteousness [sic], the increasingly dominant force of Confucianism [y Daoism], and most especially Neo-Confucianism, demonstrated a marked tendency toward a revisionist view of history. The result has been the prevailing stereotype of sexual repression as an ingrained Chinese trait, and the oppression of women as a social given (Wawrytko, 2000: 164).

Por lo tanto, según Wawrytko, la estructura patriarcal china probablemente no se debe únicamente a la metamorfosis del *yin-yang*, sino también a la filosofía confuciana y neo-confuciana; a partir de aquí, prestaremos especial atención al desarrollo del control, del sometimiento y de la dominación sobre la mujer dentro del código de la familia tradicional china.

Ante todo, es importante subrayar la idea de que el *yin-yang* se utiliza principalmente en orden de destacar la importancia del matrimonio, por ejemplo, en el capítulo IX de *Baihutong* 白虎通 (79 d.C.), escrito por Ban Gu 班固 (32-92) (Raphals, c1998: 165; R. Wang, 2003: 170), se señala:

¿Por qué existe el matrimonio en el *dao* humano? Se debe a los fuertes impulsos naturales, donde los elementos más esenciales son el hombre y la mujer. El coito entre ambos es el inicio de las relaciones humanas. Así, no hay nada más crucial que la unión entre esposo y esposa [...].

人道所以有嫁娶何？以為情性之大，莫若男女。男女之交，人倫之始，莫若夫婦。[...] (G. Ban, 1968: 379).

Aunque, esta referencia no muestra un matiz jerárquico, en el mismo capítulo encontramos las siguientes palabras que definen la posición entre ambos sexos en la familia:

¿Por qué los ritos establecen que el hombre lleva a la esposa a su casa, mientras que la mujer debe abandonar la suya propia? Es que el *yin* es bajo, no puede actuar por iniciativa propia y debe seguir al *yang* para perfeccionarse.

禮男娶女嫁何？陰卑不得自專，就陽而成之 [...] (G. Ban, 1968: 379-380).

Así, una mujer casada es obligada a abandonar a su propia familia debido a su posición dentro de la jerarquía de los sexos, acción que viene legitimada en la explicación del *yin-yang*, de tal modo que a su sinónimo, el *yin*, se le atribuye un inferior por naturaleza. Esta situación nos invita a pensar en la importancia social de «los actos performativos» (Butler, 2014: 37), adecuados a la jerárquica del *yin-yang*.

En el apartado 1.1 vimos cómo *Liji* muestra un conjunto de *li* 禮 (el rito) en varios terrenos: el gobierno, la sociedad, la familia y el individuo. Esta obra pone de relieve numerosos criterios que determinan que «la mujer llega a serlo»³⁵.

Por ejemplo, la sección de *Neize* 內則 (Las normas del interior) explica de

³⁵ Extraemos la famosa frase de Simone de Beauvoir de *El Segundo Sexo*: «No se nace mujer, se llega a serlo» (1987: 240).

manera concreta las conductas femeninas que la mujer debe adoptar en la familia. El siguiente texto señala bien la segregación ocupacional por sexo:

Las observancias de las reglas de propiedad comienzan con una cuidadosa atención a las relaciones entre marido y mujer. El palacio y sus apartamentos se construyen distinguiendo entre el exterior y el interior. Los hombres ocupan el exterior, las mujeres el interior. La mansión era profunda, y las puertas eran fuertes, custodiadas por porteros y eunucos. Los hombres no entran en el interior, las mujeres no salen al exterior.

禮，始於謹夫婦，為宮室，辨外內。男子居外，女子居內，深宮固門，閹寺守之。男不入，女不出。(Confucio, 1981: 57).

Además, según el pensamiento confuciano, la mujer china estaba sometida a una serie de actos performativos obligatorios, las llamadas «tres obediencias 三從»³⁶, así como las «cuatro conductas morales 四德», que aparecen respectivamente en *Yili* 儀禮 (Buenas costumbres y ceremoniales)³⁷ y *Nüjie* 女誡 (Advertencias para la mujer)³⁸.

Las tres obediencias indican tres formas de sumisión femenina, que se pueden traducir como una total pertenencia y subordinación al sexo masculino:

En la familia, antes de casarse se obedece al padre; en el matrimonio, al marido; en la viudez, al hijo.

³⁶ Hay que destacar que el concepto de la jerarquía social se extiende hacia ambos sexos: « [...] the force of such precepts was undercut by a hierarchical concept of society that extended to men as well as women. Just as women were expected to serve their husbands, so were officials expected to serve their rulers» (Handlin, 1975: 13). En este sentido, recordamos «los Tres Principios 三綱», que establecen criterios correspondientes a la relación entre príncipes y súbditos, padres e hijos y marido y mujer (Ropp, Zamperini, & Zurndorfer, 2011: 13).

³⁷ Es una de las compilaciones confucianas de registros acerca de los ritos, ceremonias, protocolos y costumbres sociales.

³⁸ *Nüjie* es una obra realizada por Ban Zhao 班昭 (45-116) en la dinastía Han. Trata de las virtudes que la mujer debe poseer en esa época.

未嫁從父、出嫁從夫、夫死從子。 (Z. Ban, 1996: 3)³⁹.

De manera evidente, las palabras anteriores se refieren a las relaciones familiares en las que las mujeres están completamente subordinadas a los hombres (su padre, su marido y su hijo) a lo largo de la vida.

Asimismo, las cuatro conductas morales definen las cuatro virtudes de la mujer ideal en las siguientes categorías:

Hay cuatro características edificantes de comportamiento de las mujeres: la primera es la moralidad, la segunda es la corrección en el habla, la tercera es el aspecto modesto, y la cuarta es la diligencia.

女有四行，一曰婦德，二曰婦言，三曰婦容，四曰婦功。 (Z. Ban, 1996: 3).

Como hemos visto, tanto la subordinación como la obligación del comportamiento correcto son rasgos destacados, cuya intención es modelar la imagen femenina en la familia y en la sociedad⁴⁰. Así, esta corriente de pensamiento consolida gradualmente el concepto patriarcal a partir del siglo I a.C. e irá progresivamente adaptando los fundamentos que justifiquen la dominación masculina.

Este fenómeno alcanza un relieve significativo en sus múltiples facetas de opresión tras el nacimiento del neo-confucianismo, denominado como: «renacimiento confuciano» (A. Cheng, 2002: 369). Dicho pensamiento ejerce una influencia

³⁹ Sorprendentemente, las leyes de Babilonia también muestran la idea de que las mujeres que no eran esclavas normalmente pertenecían a sus padres antes de casarse, y a su marido después del matrimonio (Weitz, 2003: 3).

⁴⁰ Sandra A. Wawrytko señala que en China el individuo se define por parámetros familiares y sociales y que tales parámetros no deben coincidir con el propio deseo (2000: 163-164). La otra crítica china Wu Yenna mantiene la misma opinión y va más allá, al terreno psicológico en su libro *The Chinese Virago: A Literary Theme*: «[...] a system that not only required a high degree of subordination but also suppressed the need of most individuals to assert themselves resulted in psychological problems [...] They tended to fear their true feelings and to become psychologically repressed. Within such a system they were either going to control or be controlled» (Y. Wu, 1995: 20).

considerable desde mediados de la dinastía Song 宋 (960-1279) hasta la dinastía Ming 明 (1368-1644).

Estos siglos se caracterizan por las constantes invasiones bárbaras⁴¹ y por la consiguiente necesidad de no perder los valores morales tradicionales, *locus* principal para muchos filósofos de la época (Ropp ed al., 2011: 13).

Así, tras más de cien años de dominio de los mongoles, la dinastía Ming se afana en restaurar la identidad *Han*, lo que conlleva la aparición de dos corrientes filosóficas fundamentales: la Escuela de El Principio y la Escuela de La Mente. La primera se basa en el pensamiento de Cheng Yi 程頤 (1033-1107), Cheng Hao 程灝 (1032-1085) y Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), también llamado *chengzhu lixue* 程朱理學 (la escuela Chen-Zhu); la segunda en las disertaciones de Lu Xiangshan 陸象山 (1139-1193) y Wang Yangming 王陽明 (1472-1529) (A. Cheng, 2002: 446-447). Ambas exigen la búsqueda del *dao* de manera estricta, procuran recuperar el espíritu original de la filosofía confuciana y hacer una reinterpretación sobre ésta (A. Cheng, 2002: 429).

En este sentido, Susan Sontag (1933-2004) en su artículo “Contra la Interpretación” muestra su preocupación ante el interés de algunos críticos de «excavar» el texto en un intento de descubrir algo «más allá del texto» (1967). Esta ansiedad coincide con la observación de Wawrytko al hablar de la condición inferior de la mujer:

Later Confucians and Neo-Confucians misunderstood the original message, substituting the extremes of suppression and repression for a controlling moral force. As a consequence, emotions, sexuality, and, by «logical» association, women as primarily emotional and sexual creatures, were all to be restricted

⁴¹ Entre las conquistas extranjeras, la más importante fue la de los mongoles y su establecimiento en la dinastía Yuan 元 (1264-1368) (Botton Beja, 2000: 262-263).

(Wawrytko, 2000: 168).

Así, por ejemplo, Zhu Xi da una interpretación diferente a algunos pasajes de *Liji*:

Hay que preservar el principio del cielo y eliminar los deseos humanos.

存天理，滅人欲。 (Zhu, 1980: 224).

En realidad aquí los deseos se refieren a la intención maliciosa, aunque posteriormente se aplicará a todos los deseos (L.-c. Huang, 2008: 142).

Por lo tanto, encontramos que debido a la búsqueda de la moralidad que venimos señalando tras la vuelta del confucianismo, así como a una interpretación inapropiada algunos investigadores observan que el fenómeno de la subordinación femenina permanece inmóvil o se modifica de manera sutil, lo que implica una mayor evidencia de la segregación femenina (Furth, c1999: 134; Handlin, 1975: 13-38). En este sentido, Joanna F. Handlin sostiene que en la dinastía Míng la deteriorada situación de la mujer se manifiesta, por ejemplo, a través del vendaje de los pies, la exigencia de la castidad y la virginidad y las normas estrictas que se oponen al matrimonio de las viudas:

[...] the status of women either remained unchanged or deteriorated. Foot-binding, the cults of chastity and virginity, and stricter rules against the remarriage of widow are cited as evidence of the growing oppression of women (Handlin, 1975: 14).

El vendaje de los pies lo estudiaremos detalladamente en un capítulo posterior. La exigencia de la castidad y las normas estrictas contra el matrimonio de las viudas

están fuertemente vinculadas; ya desde la dinastía Song se espera que las viudas preserven la castidad ante la ausencia de marido, aunque en determinados casos y por cuestiones económicas se les permite casarse en segundas nupcias (L.-c. Huang, 2008: 238). Sin embargo, desde la dinastía Ming las viudas que se casan nuevamente no son aceptadas, puesto que se establece una analogía entre el deber de fidelidad por parte de la mujer a su marido fallecido y la lealtad de los hombres a su gobierno (Ropp ed al., 2011: 13)⁴².

Por ejemplo, Zhu Xi pone de relieve la importancia de la castidad femenina y defiende una prohibición del matrimonio de las viuda en “La Carta a Chen Shizhong 與陳師中書”, escribe:

Morir de hambre es un asunto de poca importancia, pero perder la castidad es algo muy grave.

餓死事小，失節事大。(Zhu, 1965).

Si nos situamos en esta línea de pensamiento no sorprende que en el siglo XV los funcionarios locales construyeran santuarios a lo «nobles locales», también a las mujeres ya que este acto era considerado ejemplo de lealtad (Ropp ed al., 2011).

Es decir, que para una viuda la fidelidad era uno de los preceptos más importantes de su vida. Tal circunstancia implicaba que, por ejemplo, una mujer, viuda cuando caía enferma podría negarse a ser atendida por un médico varón (Furth, c1999: 139) y además se veía obligada a permanecer el resto de sus días fiel al

⁴² En cuanto a esta analogía, *Passionate Women: Female Suicide in Late Imperial China* señala que «The Ming founder had emphasized the importance of the three bonds (daughter to parents, wife to husband, mother to sons) and five relationships (ruler-subject, husband-wife, parent-child, older-younger sibling, older-younger friend) in defining ‘proper Chinese’ virtues. In these relationships, women’s fidelity was recognized as the analogue of male loyalty, and as the Ming proceeded to build and expand its bureaucratic rule, local officials in the 15th century began to build shrines to ‘local worthies’, including women, who exemplified extraordinary loyalty» (Ropp ed al., 2011: 13).

recuerdo de su marido fallecido; de este modo, sus perspectivas de futuro, junto a la presión social, se encaminaban hacia un suicidio voluntario o hacia una muerte alentada por la familia del marido para conseguir así una buena reputación (Ropp ed al., 2011: 3-21; Wawrytko, 2000: 182).

[...] countless women live of sexual frustration, often without a socially-sustaining network of offspring. Under these circumstances many chose suicide, or were assisted to commit suicide by male relatives eager to acquire the enhanced status given to families who produced such paragons of womanly virtue (Wawrytko, 2000: 182).

De este modo, comprendemos por qué muchos críticos coinciden en compadecer a la mujer china y su mandato de «armonía en la modalidad jerárquica» (Bond, 1986: 213, 216; Millet, 2000: 33; Y. Wu, 1995: 19), donde cada uno lleva a cabo las acciones necesarias para mantener el orden social.

Tras un estudio cuidadoso de las fuentes antiguas, creemos que la inferioridad femenina no se puede atribuir únicamente a una línea de pensamiento (ya sea a la teoría del *yin-yang* o a la neo-confuciana), ya que las concepciones sobre la sexualidad en China son más complejas.

En el siguiente capítulo, a través de la revisión de la Historia de la literatura erótica, veremos cómo se manifiesta la idea de la inferioridad femenina.

CAPÍTULO 2. LITERATURA ERÓTICA: LA INDISOLUBLE CÓPULA ENTRE EL EROTISMO Y LA LITERATURA

La literatura está vinculada con la vida verdadera (Amorós, 1979: 33; M. Wang, 2009: 16). Tzvetan Todorov (1939-), en su obra *La literatura en Peligro*, hace un somero repaso histórico de las relaciones entre literatura y comprensión del mundo, escribe:

Como la filosofía, como las ciencias humanas, la literatura es pensamiento y conocimiento del mundo psicológico y social en el que vivimos. La realidad que la literatura aspira a entender es sencillamente (aunque al mismo tiempo nada hay más complejo) la experiencia humana (Todorov, 2009: 83-84).

Como veíamos en el capítulo anterior, la sexualidad es una parte integral de la Filosofía y la Naturaleza humana, por lo tanto, no nos sorprende la afirmación realizada por Sarane Alexandrian (1927-2009) en su obra *Historia de la Literatura Erótica*: «Una literatura cuyo objetivo es afirmar los derechos de la carne resulta perfectamente legítima» (1990: 7). Así, un complejo haz de relaciones se establece entre los dos conceptos que conforman la cópula planteada en el título del presente capítulo, a saber, entre erotismo y literatura.

Con respecto al tratamiento de lo erótico en la literatura, por un lado, Vargas Llosa no solo está de acuerdo con la vinculación de ambos elementos, sino que también destaca su coexistencia en el artículo titulado “Sin erotismo no hay gran literatura”⁴³. El escritor peruano afirma que la atmósfera de gozoso erotismo siempre puede producir en el ejercicio literario cierta expresión elaborada. Por el otro, Liu Dalin reconoce la literatura erótica como un género literario que nos permite conocer

⁴³ Mario Vargas Llosa publicó un artículo “Sin erotismo no hay gran literatura” en la revista *Babelia* de *El País* el 4 de agosto de 2001.

mejor las costumbres antiguas en materia sexual (Dalin Liu, 2006)⁴⁴.

Generalmente, la literatura china se estudia de manera cronológica, más específicamente por «ciclos dinásticos» (Botton Beja, 2000: 21)⁴⁵. De este modo, algunos investigadores, tales como Van Gulik y Liu Dalin, coinciden en la necesidad de estudiar la temática erótica desde un punto de vista también cronológico (Dalin Liu, 2006; Ruan, c1991; Van Gulik, 1974). Sin embargo, otros investigadores, como por ejemplo Mao Dun 茅盾 (1896-1981), Chen Yi-yuan 陳益源, Ruan Fang-fu 阮芳賦 (1935-), Si Xin 斯欣 y Tan Zhengbi 譚正璧 (1901-1991), han preferido centrarse en un género literario concreto, la novela o la poesía y en su relación con el *ars erotica* (Y.-y. Chen, 2001; Mao Dun, 1994; Ruan, c1991; Si, 1994).

En esta línea, el manejo de las fuentes histórico-literarias y las concepciones de la sexualidad que hemos visto en el capítulo 1 son útiles para la exposición de la literatura erótica china que vamos a llevar a cabo. En la cual vamos a diferenciar tres periodos según su desarrollo.

- 2.1. Nacimiento de la literatura erótica (Del siglo VI? a.C. al VII)
- 2.2. Desarrollo de la narrativa erótica (Del siglo VII al siglo XIV)
- 2.3. Edad de oro de la literatura erótica en la dinastía Ming (1368-1644)

⁴⁴ Sin embargo, creemos que las palabras de Liu resultan algo ambiguas, puesto que a lo largo de la Historia de la Literatura china, los géneros literarios son cuestionados, por lo que es difícil afirmar que la literatura erótica sea un género literario: « [...] el propio concepto de género ha sido cuestionado por parte de muchos teóricos contemporáneos debido a la indefinición de sus límites y a la dificultad de unificar criterios como consecuencia de las diferentes clasificaciones existentes desde Aristóteles» (Relinque Eleta, 2005a: 26). Así, nos interesa más centrarnos en algunos textos literarios que a pesar de no pertenecer al supuesto género, sí que podemos ver en ello un conjunto de símbolos eróticos, tales como el deseo carnal, las conductas, la psicología sexual y los códigos que incitan la sexualidad.

⁴⁵ Según *China: Su Historia y Cultura hasta 1800*, Botton Beja explica «el ciclo dinástico» así: «Inaugurando cada era con el ascenso al poder de una nueva familia imperial, descubrieron el ritmo cíclico de su civilización. Una nueva dinastía iniciaba el conteo del tiempo; y fueron tantas las veces que esto acaeció que todo acabó por repetirse fatalmente» (2000: 21).

2.1. Nacimiento de la literatura erótica (Del siglo VI? a.C. al VII)

En este período, la obra más destacada es el *Shijing* 詩經 (XII?-III?)⁴⁶, considerada como la obra literaria más antigua de China, está compuesta por trescientas cinco canciones, donde podemos encontrar versos relacionados con el deseo sexual, aunque estos muestran principalmente el movimiento afectivo de la sensibilidad, y no tanto el acto sexual en sí⁴⁷.

Por ejemplo, la canción llamada “*Shenwei* 溱洧 (Los ríos *Chen* y *Wei*)”⁴⁸ trata de la costumbre del cortejo y del galanteo en el festival de primavera, dice así:

Los ríos *Chen* y *Wei*
hinchidos van por la crecida.
Hombres y mujeres
salen a los campos a recoger el *chien* [la orquídea].
Las mujeres preguntan: ¿habéis inspeccionado bien todo?
Sí, responden los hombres.
¿Queréis que vayamos a inspeccionarlo de nuevo?
Al otro lado del *Wei*,

⁴⁶ *Shijing* es una de las obras que han dejado huellas profundas en la cultura china. Confucio asevera su valor fundamental en *Lunyu*: «Hasta que no las [*Shijing*] estudies no se podrá hablar contigo» (Confucio, 2002: 187). «不學詩，無以言» (Zhu, 1984: 171). Los poemas recogidos incluyen tanto canciones populares de las diversas partes del reino como odas de la corte acerca de acontecimientos oficiales o del culto a los antepasados. En algunas se expresa cierto matiz sobre el deseo sexual, aunque principalmente muestran el movimiento afectivo de la sensibilidad, en lugar del acto sexual.

⁴⁷ Para conocer la influencia de los aspectos eróticos de *Shijing*, es conveniente recordar *Chipozi zhuan* 癡婆子傳 (Historia de una dama loca), una novela escrita entre los siglos XIV y XVII. Su protagonista Ana 阿娜 de pequeña siente mucha curiosidad por la sexualidad y lee a escondidas el *Shijing*: «Suelo estudiar *Shijing*, pero mis padres me lo impiden por su contenido libidinoso». «素習周詩，父母廢淫風不使誦。」 (Furongfuren, 1994: 61).

⁴⁸ Hay varias traducciones de esta canción. Para conocer las diferentes versiones de este poema, véase el artículo “La nube del alba, la lluvia del atardecer” de Alicia Relinque, que a través de la comparación de varias traducciones del mismo poema busca examinar el contenido erótico de esta canción (Relinque Eleta, 2005b: 148). Asimismo, percibimos que los textos literarios antiguos que conllevan una expresión erótica no están prohibidos, pero debemos tener en cuenta que, debido a la fuerte influencia de la filosofía confuciana, la literatura erótica no se podía mostrar abiertamente. Así, es interesante tener en cuenta el hecho de que no todo el mundo estuviera de acuerdo con este discurso erótico implícito, Confucio habla de su recelo en el *Lunyu*: «[...] Deja a un lado la música de Zheng y aleja a los que hablan con sofismas. La música de Zheng es licenciosa y los que hablan con sofismas son peligrosos» (Confucio, 2002: 175). «放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆。」 (Zhu, 1984: 162).

la campiña es espaciosa y amena.

Hombres y mujeres

se divierten juntos

regalándose flores de peonías.

Del *Chen* y del *Wei*

son claras sus profundas aguas.

Muchedumbre de hombres y mujeres llenan la campiña.

Las mujeres preguntan: ¿habéis inspeccionado bien todo?

Sí, responden los hombres.

¿Queréis que vayamos a mirarlo de nuevo?

Al otro lado del *Wei*

la campiña es espaciosa y amena.

Hombres y mujeres

se divierten juntos

regalándose flores de peonías (*Shijing (Romancero Chino)* 詩經, 1984: 140).

溱與洧，方渙渙兮。士與女，方秉蘭兮。

女曰觀乎？士曰既且。且往觀乎！洧之外，洵訏且樂。

維士與女，伊其相謔，贈之以勺藥。

溱與洧，瀏其清矣。士與女，殷其盈矣。

女曰觀乎？士曰既且。且往觀乎！洧之外，洵訏且樂。

維士與女，伊其相謔，贈之以勺藥。 (J. Cheng, 1991b: 260-262).

A pesar de que tal canto se ve expuesto a continuas interpretaciones, la mayoría de investigadores coinciden en la opinión de que esta canción podría ser un discurso erótico⁴⁹. Para lo cual, es necesario señalar que estos dos vocablos: *jian* 蘭 (la orquídea) y *shaoyao* 勺藥 (la peonía) refieren, en algunos textos posteriores (*The Book of Songs*, 1960; Relinque Eleta, 2005b: 148; Van Gulik, 1974), a los órganos genitales masculinos y femeninos respectivamente:

⁴⁹ Van Gulik informa que es una canción que describe un festejo de la comunidad a orillas del río, durante el cual los jóvenes de ambos sexos se cortejan, comienzan competiciones amorosas y después mantienen relaciones sexuales (1974: 21-22).

No es fácil saber si ya en el momento de la composición de esta canción se había fijado tal identificación, lo que sí sabemos es que la literatura posterior lo retomará y reutilizará de una forma continuada (Relinque Eleta, 2005b: 148).

Tras varios siglos, aparece un género literario nuevo: el *fu* 賦⁵⁰. Song Yu 宋玉 (S. III a.C.)⁵¹, habla en “*Shennü fu* 神女賦 (*Fu* de la persona hermosa)” del sueño en el que un rey Chu 楚 y un hada hermosa (Shennü) se encuentran. En un primer momento, la belleza de la mujer llama tanto la atención del rey que no puede dejar de mirarla, con intención de mantener contacto carnal con ella:

Beauteous and excelling,
The centre and peak of delight;
Splendent and happily rare,
Inscrutable graces her light.
There was none such of old,
Nor is there any today;
Her ease and elegance,
Praises can never display (Sun, 1997: 2).

茂矣美矣！諸好備矣！
盛矣麗矣！難測究矣！
上古既無，世所未見。
瑰姿瑋態，不可勝贊。 (Song, 1986: 886).

A continuación, el hada adopta una actitud que contradice su condición de mujer

⁵⁰ El *fu* es el género literario más relevante en la dinastía Han (206 a.C.-220) y se suele traducir en español como «prosa poética», «elegías» o «poesía descriptiva» (Relinque Eleta, 2005c: 62). Este género lírico, caracterizado por su riquísimo vocabulario, se dirige a alabar la grandeza de la corte. En general, usa un lenguaje ameno y profusamente exornado de galas retóricas (Knechtges, c2010: 22).

⁵¹ Song Yu tiene otros textos de *fu* que también tratan del tema erótico: *Gaotang fu* 高唐賦 y *Dengtuzi haose fu* 登徒子好色賦 (*Fu* de un hombre libidinoso). Para conseguir más información, véase *Wenxuan* 文選 (Selección de textos), compilado por Xiao Tong 蕭統 (501-531) (Song, 1986: 875-886, 891-895; D. Xu, 2003: 1-5).

según el planteamiento del *yin-yang*, el cual le impone un carácter «receptivo», pero en este caso ella yendo en contra de tal precepto se convierte, al intentar seducir al rey, en una figura «activa» (D. Xu, 2003: 10) que trata de efectuar un proceso de seducción al rey. El hada expresa su deseo de atender al rey con «un matiz erótico de forma tenue» (D. Xu, 2003: 9-11), con la intención de disfrutar de una relación sexual.

Lifting my coach curtain to ask for a drive,
She wishes to be obliging in earnest.
With sheer uprightness of heart, pure and clear,
Suddenly she differs from me in test.
Giving good reasons of her view in reply,
Her words are sentful [sic, made in songful] like the eupatory.
Her spirit comes and goes in its flights;
Her heart is contented and calm in glory (Sun, 1997: 5).

褰余幃而請御兮，願盡心之惓惓。
懷貞亮之絜清兮，卒與我兮相難。
陳嘉辭而雲對兮，吐芬芳其若蘭。
精交接以來往兮，心凱康以樂歡。(Song, 1986: 889)⁵².

Ante la seducción femenina, el rey, en primer lugar, se mantiene sereno y sosegado; a continuación, guiado por su «creencia moral» rechaza el comportamiento licencioso.

Showing slight anger for keeping her pride,
She could not brook infringement and still remain (Sun, 1997: 5).

⁵² Conviene mencionar que a lo largo de la Historia aparecen varios usos metafóricos para referirse al acto sexual (D. Chen, 1992: 125). Por ejemplo, *yunyu* 雲雨 (nubes y lluvia), *zhenxi zhi huan* 枕蓆之歡 (el gozo de la almohada), *dianluan daofeng* 顛鸞倒鳳 (una pareja de fénix revueltos y enroscados), *rujiao siqi* 如膠似漆 (mantenerse unidos como cola, pegados como laca), *xiao yufei zhi le* 效于飛之樂 (disfrutar junto a ti en alas del placer), algunos de ellos también los podemos encontrar en *Jin Ping Mei*.

薄怒以自持兮，
曾不可乎犯幹。 (Song, 1986: 889).

En definitiva, en este *fu* se representa a una mujer seductora y licenciosa frente a un hombre moral. En este sentido, una trama similar aparece en *Meiren fu* 美人賦 (*Fu* de la persona hermosa) de Sima Xiangru 司馬相如 (179 a.C.-111 a.C.). El autor, con el fin de manifestar su virtud a su rey soberano, Liang wang 梁王, narra una experiencia personal en la que se niega rotundamente al proceso de seducción con la que su vecina intenta tentarlo.

Mi vecino del este
tenía una hija.
Cabello de nube, de figura sensual,
cejas negras y blanquísimos dientes.
Cuerpo seductor y rostro atrayente
de ella emanaba un gran resplandor.
Solía lanzar sus miradas al oeste,
Como invitándome junto a ella.
Cuando subía los escalones me miraba,
y así pasaron tres años.
Pero la rechacé y no cedí,
yo pensaba sólo en la venerable voluntad de su Majestad
que me ordenaba cabalgar hacia el este (Relinque Eleta, 2005c: 67-68).

臣之東鄰，有一女子。
雲髮豐艷，蛾眉皓齒；
顏盛色茂，景曜光起。
恒翹翹而西顧，欲留臣而共止。
登垣而望臣三年於茲矣。
臣棄而不許。 (Fei, Hu, & Zong, 1993: 97).

En este caso, podemos apreciar cómo de nuevo la figura femenina aparece en la

relación erótica en un papel de subordinación. Es decir que el hombre, gracias a la «venerable voluntad de su Majestad», vence la «maligna» seducción femenina. En esta línea de pensamiento, deducimos si todos los textos literarios tratan de que la dignidad masculina supere finalmente a la seducción femenina, sin embargo, en los siguientes ejemplos observamos que los autores masculinos no disimulan su atracción hacia la seducción femenina.

En primer lugar, el *Qingyi fu* 青衣賦 (*Fu* sobre una criada) de Cai Yong 蔡邕 (132-192) nos ofrece una imagen erótica, comienza con unos versos que destacan la belleza de una criada:

With a charming gaze, a lovely smile,
She is chaste and beautiful;
She has gleaming teeth, pretty eyebrows.
Her dark hair is shiny and sleek,
Her neck is like a wood moth.
Coiled round and about, her plaited hair,
Is like leaves of a drooping mallow (Knechtges, c2010: 29).

盼倩淑麗，
皓齒蛾眉。
玄髮光潤，
領如螭螭。
縱橫接髮，
葉如低葵。(Citado en Knechtges, c2010: 29).

Por consiguiente, lo que ocurre es que el autor reconoce su incapacidad de frenar su deseo ardiente, provocado por la apariencia femenina:

We are not like Oxherd [Niulang] and Weaver Girl [Zhinü]⁵³,

⁵³ La historia de Niulang y Zhinü es una de las leyendas folklóricas más famosas. Se trata de una

separated by the Sky River.
I long for you, yearn for you,
Anxious, I am famished (Knechtges, c2010: 30).

非彼牛女，
隔於河維。
思爾念爾，
膩焉且饑。 (Cai, 1993: 573).

Otro ejemplo característico lo ofrece un *yuefu* 樂府⁵⁴, “*Moshangsang* 陌上桑 (Balada de Luofu, S. III)”. Esta creación de la poesía popular pone en evidencia el carácter erótico de la seductora Luofu 羅敷, cuya belleza es tal que obsesiona al resto de personajes hasta el punto de no ser capaces de apartar la mirada de ella.

Jean-Pierre Diény en *Pastourelles et Magnanailles: Essai sur un Thème Littéraire Chinois*, habla de dos ideas principales de esta poesía: « [...] l’héroïne oppose aux sollicitations du séducteur un inflexible refus. Mieux encore, elle se signale autant par son astuce et son franc-parler que par sa vertu» (1977: 9). En otras palabras, la descripción de la protagonista gira en torno a su apariencia y a sus virtudes, las cuales constituyen los rasgos principales que hacen de Luofu una heroína seductora.

En un primer momento, para elogiar la hermosura de la muchacha, el texto se fija en sus adornos corporales, incluidos los ornamentos del cabello y la vestidura:

De seda verde son las cintas de su cesta,
de ramas de canelo, las asas de su cesta.
De su cabeza cae a un lado la coleta,
de sus oídos penden perlas de brillo de luna.

pareja que se separa obligatoriamente y solo puede encontrarse una vez al año (Eberhard, 2000: 337).

⁵⁴ El *yuefu* es un género poético que va acompañado de música. Se trata de una serie de composiciones variadas que no siguen un orden específico en cuanto a sus normas métricas, números de estrofas, de versos y de pies por verso, ya que debe adaptarse a modelos musicales (Relinque Eleta, 2005c: 62).

De seda amarilla, abajo su falda,
De seda púrpura, arriba su túnica (Relinque Eleta, 2005b: 153).

青絲為籠系，桂枝為籠鈎。
頭上倭墮髻，耳中明月珠。
緗綺為下裙，紫綺為上襦。 (*Huangjie Zhu Han Wei Liu chao shi liu zhong* 黃節
注漢魏六朝詩六種 (Comentario de Huangjie sobre las poesías de las dinastías
Han, Wei y las seis dinastías), 2008: 24-27).

A través de la contemplación de la joven, todos los varones, ya sean los caminantes, los jóvenes, los labriegos y los hozadores, están tan obsesionados por la muchacha que llegan a olvidarse de su trabajo.

Los caminantes al ver a Luofu,
dejan su carga y se mezan la barba.
Los jóvenes al ver a Luofu,
se quitan el sombrero y ajustan el peinado.
Los labriegos olvidan sus carretas,
los hozadores olvidan sus hoces.
Al volver a casa se enfadan descontentos
sólo por haber visto a Luofu (Relinque Eleta, 2005b: 153).

行者見羅敷，下擔捋髭鬚。
少年見羅敷，脫帽者幘頭。
耕者忘其耕，鋤者忘其鋤。
來歸相怒怨，但坐觀羅敷。 (*Huangjie Zhu Han Wei Liu chao shi liu zhong* 黃節
注漢魏六朝詩六種 (Comentario de Huangjie sobre las poesías de las dinastías
Han, Wei y las seis dinastías), 2008: 24-27).

Así, la mirada de los hombres crea la efigie seductora de Luofu, cuya belleza estimula el apetito sexual de los varones. Por su parte, también se pone de relieve, al final del poema, el poder de la joven contra la fuerza masculina. Cuando un gobernador pregunta a la muchacha si tiene ganas de marcharse con él, ella se niega

rotundamente, aclarando que cada uno ya tiene su pareja. En lo concerniente a este fragmento, Diény comenta: «de cette héroïne ambiguë irradie une sensualité qui balance l'honnêteté de son refus. Cette atmosphère equivoque n'est pas dans l'économie du poème une donnée moins importante que sa moralité apparente» (Diény, 1977: 24).

Con lo señalado hasta ahora, vemos que los textos literarios antiguos, a pesar de no mostrar el *ars erotica* a plena luz ya tienen un cierto matiz sexual. Posteriormente, en los siglos III y VI, encontramos una abundante producción poética que, transmite mayoritariamente el erotismo de forma más explícita.

En lo que toca a la literatura erótica entre el siglo III y el VI, nos topamos con una de las lecturas claves: *Yutai xinyong* 玉臺新詠 (Nuevos cantos de la terraza de jade)⁵⁵, una colección de poesía compilada por Xu Ling 徐陵 (507-583).

Esta antología cuenta con poemas del estilo literario llamado *gongti* 宮體 donde la contemplación de la apariencia femenina es siempre un tema relevante, a menudo se hace referencia al sexo, al rol sexual y al ideal de la belleza femenina (K.-i. S. Chang & Owen, 2010a: 261-264; Dajie Liu, 2003: 298). Por otro lado, tal estilo suele alabar la belleza de los personajes femeninos, incluidas las cortesanas, las concubinas, las prostitutas o las viudas⁵⁶. Así, se hace hincapié en su representación fastuosa y erótica entretejida por un lenguaje primoroso, rico en detalles, musical y de adjetivos sutiles.

⁵⁵ En general, *Nuevos Cantos de la Terraza de Jade* se escriben para los grupos de élite, más concretamente para las damas de Palacio. La obra *The Cambridge History of Chinese Literature* dice lo siguiente: «When the term 'palace style' (*gongti*) was first coined, it was used to characterize the style (*ti*), not the content, of the poetry written by Xiao Gang [蕭綱 (503-551)] and his courtiers after Xiao Gang became the crown prince in 531 [...], palace-style poetry was an imaginative and innovative poetry that opened up many new possibilities for later Chinese poets, and its subject matter covered all aspects of elite life» (K.-i. S. Chang & Owen, 2010b: 261-262).

⁵⁶ Conviene tener en cuenta que a veces el *gongti* es una escritura que genera desprecio y rechazo. Cuando aparece por primera vez dicho término en *Jianwen di benji* 簡文帝本紀 (Biografía del emperador Jian Wen Di) del *Libro de Liang* 梁書 (*lianshu*), le acompaña un comentario negativo: «[*Gongti*] Es una lástima por su lascivia 傷於輕艷» (K.-i. S. Chang & Owen, 2010b: 262).

En la mayoría de la poesía *gongti*, los hombres contemplan detalladamente todos los aspectos de las mujeres; y muchas de las unidades de significación de estos poemas remiten a códigos relacionados con la belleza femenina, por ejemplo, el aspecto, el espíritu, el baile o el gesto de las mujeres mientras duermen, etcétera⁵⁷.

De este modo, Xiao Gang 蕭綱 (503-551), más conocido como Emperador Jianwen de Liang 梁簡文帝, describe detalladamente el gesto que su pareja tiene mientras duerme en “Canto a mi Mujer Durmiendo de Día 詠內人晝眠詩”:

Duerme con una sonrisa encantadora.
Su cabello descansa sobre pétalos caídos.
Deja en sus brazos de jade su huella de la estera.
y un sudor perfumado empajada su rioja gasa.

夢笑開嬌靨，
眠鬟壓落花。
簾文生玉腕，
香汗浸紅紗。 (L. Xu, 2007: 292-293).

A grandes rasgos, el *gongti* es un género intensamente visual y se caracteriza por una mirada que enfoca e ilumina los detalles más mínimos de la realidad física de las mujeres. En este sentido, las mujeres se convierten en objetos observados a corta distancia.

2.2. Desarrollo de la narrativa erótica (Del siglo VII al siglo XIV)

A finales del siglo VI, aparece una dinastía efímera, la Sui 隋 (581-618), que a

⁵⁷ El tema del *gongti* nos recuerda las palabras de Jean Baudrillard en su obra *De la seducción*, donde escribe: «La obscenidad de este mundo consiste en que no se abandona nada a las apariencias, no se abandona nada al azar. Todo en él es signo visible y necesario» (2011: 36).

pesar de su corta vida constituye la base para el surgimiento y la consolidación del imperio Tang 唐 (618-907). La dinastía Tang es una época de gran contribución a la creación literaria, sobre todo en el *shi* 詩 (poesía)⁵⁸ y el *chuanqi* 傳奇 (relato)⁵⁹.

La literatura erótica de la dinastía Tang se puede describir con la frase de Susan Sontag: «La literatura es libertad». En esta época, proliferan las creaciones eróticas gracias a la demanda y se enriquecen con temas y formas que tienen influencia en los autores posteriores (Van Gulik, 1974: 192; Zhuo Zhang & Xu, 2007: 3)⁶⁰.

En este sentido, hay que tener en cuenta un famoso relato de Zhang Zhuo 張鷟 (658?-730), “You xianku 遊仙窟 (Excursión a la cueva de los inmortales)”⁶¹, que narra una historia erótica donde un joven perdido en la montaña pasa una noche de pasión con una hermosa muchacha. El protagonista, al ver el perfil de la muchacha Shiniang 十娘, canta su belleza:

Reprimió su risa con hoyuelo suave. Una mujer tímida exponía un pétalo de los labios. Ya me fascinaba ver solamente una ceja suya. Seguro que sus miradas podían matar al hombre.

斂笑偷殘靨，含羞露半唇；一眉猶叵耐，雙眼定傷人。（Zhuo Zhang & Xu, 2007: 5).

A continuación, el joven exalta la belleza de su amada a través de un fragmento

⁵⁸ Anne-Hélène Suárez Girard afirma que «el período Tang se considera como la edad de oro de la poesía clásica china [...] Del período Tang nos ha llegado 48.900 poemas de 2.300 autores» (2005: 16-17).

⁵⁹ El género *chuanqi* es considerado el primero puramente de ficción compuesto en lengua clásica (Relinque Eleta, 2008a: 74). La mayoría de los escritores de *chuanqi* poseen un atractivo estilo, desde el que crean muchos retratos sociales de gran ingenio. De esta manera, muchos *chuanqi* conmueven a varias generaciones de chinos e inspiran a numerosos autores de dinastías posteriores (Centro Editor PDA, 2004a: 447).

⁶⁰ Van Gulik se refiere la literatura de esta época de la siguiente manera: «In the T'ang [Tang] dynasty writers of both serious and lighter literature freely discussed matters of sex» (1974: 192).

⁶¹ Se considera esta obra como la primera novela erótica o pornográfica china, al contener un gran número de descripciones detalladas de posturas sexuales (Dalin Liu, 2006: 203).

audaz y licencioso, en el cual se describe una «acción decisiva»: quitarse la ropa⁶², acto que los conduce al siguiente paso de la relación erótica:

Shiniang pidió a sus criadas, Guixin y Peonía, quitar al joven el calzado, doblar la prenda, colocar el pañuelo y colgar el cinturón. Posteriormente, ella extendió la cocha de seda, se quitó la falda de gasa, la camisa roja, sus medias verdes. [...] Sus labios se unieron. Apoyó su cabeza en el brazo, puso sus manos en el pecho de ella, y le acarició los muslos [...].

十娘即喚桂心，並呼芍藥，與少府脫靴履，疊袍衣，閣襪頭，掛腰帶。然後自與十娘施綾被，解羅裙，脫紅衫，去綠襪。[...] 兩唇對口，一臂支頭。拍搦奶房間，摩挲髀子上。(Zhuo Zhang & Xu, 2007: 51).

El relato termina con una secuencia donde ambos personajes se despiden.

En esta misma época, destaca otro relato “Yingying zhuan 鶯鶯傳 (Historia de Yingying)” de Yuan Zhen 元稹 (779-831). En esta historia, lo que resulta más interesante es un poema llamado “Huizhen shi 會真詩 (Encuentro con un inmortal)” que cuenta el romance de dos jóvenes: Zhang Sheng 張生 y Yingying 鶯鶯.

En un principio, Zhang Sheng es seducido por la apariencia de Yingying; y al poco tiempo, se ven inmersos en una relación erótica. Nos parece interesante señalar la siguiente descripción, donde no solo se hace patente el cambio de actitud de la muchacha ante las señales de su amante, del rechazo a la aceptación, sino también destaca la descripción sensual y sexual de los cuerpos.

His dalliance she rejects a bit at first.
But her yielding love already is disclosed.
Lowered locks put in motion cicada shadow;
Returning steps raise jade dust.

⁶² Aquí hemos utilizado la definición del erotismo que da Bataille en *El Erotismo*: «La acción decisiva es la de quitarse la ropa» (2010: 13).

Her face turns to let flow flowers snow
As she climbs into bed, silk covers in her arms.
Love birds in a neck-entwining dancer;
Kingfishers in a conjugal cage.
Eyebrows, out of shyness, contracted;
Lip rouge, from the warmth, melted.
Her breath is pure: fragrance of orchid buds;
Her skin is smooth: richness of jade flash.
Many charm, she likes to draw herself together.
Sweat runs: pearls drop by drop;
Hair in disorder: black luxuriance (Yuan, 1977: 144, Trad. de Hightower).

戲調初微拒，柔情已暗通。
低鬟蟬影動，迴步玉塵蒙。
轉面流花雪，登床抱綺叢。
鴛鴦交頸舞，翡翠合歡籠。
眉黛羞偏聚，唇朱暖更融。
氣清蘭蕊馥，膚潤玉肌豐。
無力慵移腕，多嬌愛斂躬。
汗流珠點點，發亂綠蔥蔥。(Yuan, 2003: 36-37).

Así, este poema alude a la pasión en su vertiente más erótica, donde Yingying se convierte completamente en una mujer seductora al utilizar los códigos corporales, por ejemplo, las cejas, los labios, el olor de su aliento, el sudor, el pelo desordenado e incluso el tacto de la piel, con el objeto de invitar a Zhang Sheng que la vea desde una perspectiva seductora.

Al final de la historia, Zhang Sheng abandona a la mujer y cuenta a sus amigos todo lo que ha pasado entre ellos. Por último, él dice que no es bueno acercarse a una mujer bella, puesto que es un individuo destructor. En este caso, prefiere suprimir sus emociones y dejar su amor a un lado.

It is a general rule that those women endowed by Heaven with great beauty

invariably either destroy themselves or destroy someone else. If this Ts'ui [Yingying] woman were to meet someone with wealth and position, she would use the favor her charms gain her to be cloud and rain or dragon or monster-- I can't imagine what she might turn into. [...] I have no inner strength to withstand this evil influence. That is why I have resolutely suppressed my love (Yuan, 1977: 144-145, Trad. de Hightower).

大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖於人。使崔氏子遇合富貴，乘寵嬌，不為雲為雨，則為蛟為螭，吾不知其變化矣。昔殷之辛，周之幽，據百萬之國，其勢甚厚。然而一女子敗之，潰其眾，屠其身，至今為天下僂笑。余之德不足以勝妖孽，是用忍情。(Yuan, 2003: 38-39).

El traductor de dicho texto, James Hightower, observa que el autor elogia más el valor de Zhang Sheng al mostrarlo con un rol «moral y honrado» (1977: 103).

En otro *chuanqi* “Liwa zhuan 李娃傳 (Historia de Li Wa)” de Bai Xingjian 白行簡 (776-826), se otorga una imagen precisa a la protagonista: la apariencia se sirve del poder de una mirada. Li Wa, una prostituta, llama la atención del protagonista cuando este se encuentra con ella por primera vez en la casa de la muchacha.

La puerta estaba entreabierta y en ella se apoyaba una muchacha acompañada de una sirvienta. Su encanto y belleza eran tales que parecía imposible que hubiese existido su igual en cualquier época. El joven, al verla, inconscientemente refrenó su caballo, se quedó un momento indeciso, y sin poder irse. Luego dejó caer su látigo y esperó que su sirvienta lo recogiera. Mientras, seguía mirando a la muchacha, y ella, a su vez, le devolvió la mirada; surgió así entre ellos un sentimiento mutuo de admiración. Finalmente, sin osar dirigirle la palabra, partió [...] (X. Bai, 1970: 266, Trad. de Botton Beja).

有娃方憑一雙鬢青衣立，妖姿要妙，絕代未有。生忽見之，不覺停驂久之，徘徊不忍去。乃詐墜鞭於地，候其從者，敕取之，累眄于娃，娃回眸凝睇，情甚相慕，竟不敢措辭而去。[...] (X. Bai, 2003: 4-5).

El pequeño fragmento reproduce el encuentro de la pareja, así como la estrategia

femenina que, a través de una repetición de comportamientos capta reiteradamente la mirada del hombre. De tal modo que en su segundo encuentro, el joven, mirando de forma furtiva a Li Wa, alaba de nuevo su impresionante belleza:

[Li Wa] apareció con ojos que brillaban, brazos que resplandecían de blancura, moviéndose con pasos elegantes y seductores. El joven se levantó nervioso y confuso sin siquiera osar alzar la mirada (X. Bai, 1970: 267, Trad. de Botton Beja).

明眸皓腕，舉步艷冶。生遂驚起，莫敢仰視。與之拜畢，敘寒燠，觸類妍媚，目所未睹。(X. Bai, 2003: 6).

Pero, en realidad, Li Wa, una prostituta, guiada por la ambición de hacerse con su dinero y abandonarlo, engaña al protagonista, que está preparándose para el examen imperial. Sin embargo, finalmente, ella acaba convirtiéndose en una mujer virtuosa y acompaña al muchacho a preparar el examen. Tras el éxito del joven en el examen imperial, Li Wa le dice:

Ahora ya has vuelto a ser lo que eras antes. Yo, no pienso ser una carga para ti y dedicaré mi vida a cuidar a mi vieja madre. En cuanto a ti, debes casarte con una muchacha de buena familia quien sea digna de acompañarte cuando realices sacrificios en tu templo ancestral. No dejes que nada manche tu vida sea dentro o fuera del matrimonio. Piensa en eso y cuídate. Yo aquí te dejo y me retiro (X. Bai, 1970: 275, Trad. de Botton Beja).

將之官，娃謂生曰：「今之復子本軀，某不相負也。願以殘年，歸養小姥。君當結媛鼎族，以奉蒸嘗。中外婚媾，無自黷也。勉思自愛，某從此去矣。」(X. Bai, 2003: 16-17).

Por lo tanto, vemos cómo el final de la historia nos dice: Una mujer que intenta seducir a un hombre es una mala mujer, en cambio, guiada por los preceptos

tradicionales de la sexualidad, al final de la historia tal figura acaba encontrando el camino de la virtud.

La seducción transmitida mediante el sentido de la vista se ilustra de forma más evidente en “Huo Xiaoyu zhuan 霍小玉傳 (Historia de Huo Xiaoyu)”, donde el poder de la seducción supone el principal proceso comunicativo cuando el protagonista Li Yi 李益 se siente atraído hacia una prostituta Huo Xiaoyu:

El erudito de inmediato le dio una bendición con reverencia, y sintió como si toda la habitación se llenara de bosques y árboles de jade, que se reflejaba por doquier. ¡Cuán brillantes eran sus ojos y cuán seductora era su mirada!

生即拜迎。但覺一室之中，若瓊林玉樹，互相照耀，轉盼精彩射人。(Jiang, 2003: 52).

A continuación, el joven declara su deseo de mantener relaciones con Huo Xiaoyu: «Usted ama mi talento, y yo su belleza. ‘Talento’ y ‘belleza’ se reflejan mutuamente»⁶³. No obstante, cabe destacar que Huo Xiaoyu también siente la fuerza de su propia belleza, así que después de haber mantenido una relación sexual con el muchacho, confiesa: «Soy prostituta, y sé bien que no le merezco. Ahora me ama por mi hermosura. Me encomiendo a usted, un hombre benévolo y digno»⁶⁴.

Sin embargo, la romántica historia se acaba cuando Li Yi acepta el matrimonio arreglado por su madre con una mujer de familia prestigiosa y deja de comunicarse con Huo Xiaoyu. No obstante, Huo gasta casi toda su riqueza en el intento de obtener noticias de su amante. El relato se acaba con un encuentro trágico de ambos. Ella muere y lo maldice: Él nunca se sentirá feliz con otra mujer.

⁶³ «小娘子愛才，鄙夫重色。兩好相映，才貌相兼。」(Jiang, 2003: 53).

⁶⁴ «妾本倡家，自知非匹。今以色愛，託其仁賢。」(Jiang, 2003: 53).

La literatura erótica también deja huellas en el *ci* 詞⁶⁵, al ponerse de moda este género literario en la dinastía Song 宋 (960-1279). El *ci* generalmente sirve para el entretener y tiene forma de poesías de carácter amoroso que cantan la pasión o el amor.

Así, muchos escritores crean textos literarios donde admiran la belleza del cuerpo femenino sin disimulo. Por ejemplo, la mujer de cintura fina ilustra tanto la creación literaria de Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072) como de Liu Yong 柳永 (987?-1053?): «La mujer de cintura fina huele a una fragancia intensa, esplendorosa y bien maquillada.»⁶⁶ y «[Ella] tiene un talle menudo y delicado»⁶⁷.

A partir de la dinastía Yuan 元 (1264-1368), un género nuevo, el drama, comienza a entretener al público (Relinque Eleta, 2002: 8)⁶⁸. De este modo, algunos dramas, además de presentar descripciones de la hermosura femenina, destacan por sus escenas explícitamente eróticas, protagonizadas por reflejar elementos usados en las prácticas sexuales.

Una canción utilizada en el drama, *Pangji* 胖妓 (La prostituta gorda) de Wang Heqing 王和卿 (S. XIII-XIV), narra, con gran sentido de humor, una escena de sexo realizada por una prostituta gorda:

⁶⁵ El *ci* es un poema compuesto, en principio, para ser cantado por las cantantes femeninas. El *ci*, como el *yuefu*, es un poema escrito pensando para una melodía ya existente. Sirve generalmente como un entretenimiento urbano, así el amor y la belleza femenina son dos temas importantes (K.-i. S. Chang & Owen, 2010a: 434-435; Suárez Girard, 2005: 28). Merece señalar que hay muchos estudios sobre las voces femeninas en tal estilo literario. En cuanto al concepto femenino, el *ci* ocupa una posición paradójica entre la centralidad y la alteridad. Es decir, los poetas masculinos en esta época crean textos que tratan el tema femenino, pero nos surgen dudas al pensar si estos pueden reflejar verdaderamente el valor y el pensamiento femenino (Samei, c2004; *Voices of the Song Lyric in China*, c1994). Para más información, véase *Voices of the Song Lyric in China* y *Gendered Persona and Poetic Voice: The Abandoned Woman in Early Chinese Song Lyrics*.

⁶⁶ «濃香搓粉細腰肢。」 (Quyang, 1994: 129).

⁶⁷ «細腰無力轉嬌慵。」 (Y. Liu, 1994: 29).

⁶⁸ Alicia Relinque habla del drama de la dinastía Yuan en la introducción de *Tres Dramas*, escribe del siguiente modo: «[...] el teatro es en la tradición china: una combinación de diferentes habilidades y artes donde el baile, la acrobacia, el canto, el diálogo y la pantomima se entremezclan con el objetivo fundamental de entretener» (Relinque Eleta, 2002: 8).

En plena noche la pareja duerme como si fuera un par de patos mandarines.
El brocado de rojo está revuelto en olas encarnadas.
En el espectáculo de nubes y lluvia, el muchacho casi no soporta el peso de ella⁶⁹.

夜深交頸效鴛鴦，
錦被翻紅浪。
雨歇雲收那情況，難當 [...] (H. Wang, 2007: 14).

El drama *Xixiang ji* 西廂記 (Historia del ala oeste), adaptación de la ficción *Yingying zhuan* por Wang Shifu 王實甫 (1260-1336), describe la reacción de un hombre al ser seducido por una mujer bella:

Cuando en el pasado miraba hermosos maquillajes, me turbaba
y no puedo decir que osara «dibujar cejas».
Pero sólo de pensar en hombres apasionados mirando muchachas apasionadas
a este pobre estudiante le duele el corazón.
Y comienza a escocer, a escocer.
Se me remueven las entrañas,
me destroza hasta enloquecer mis ojos,
me obsesiona hasta angustiar mi corazón (S. Wang, 2002: 194, Trad. de Relinque Eleta).

我往常時見傅粉的委實羞，
畫眉的敢是謊；
今日多情人一見了有情娘，
著小生心兒里早癢、癢。
迤逗得腸荒，
斷送得眼亂，
引惹得心忙。 (S. Wang, 2012: 241).

⁶⁹ El uso de la expresión «nubes y lluvia» proviene de un poema Gaotang fu 高唐賦, escrito por Song Yu (S. III a.C.), que trata sobre el encuentro amoroso entre el Rey Xiang de Chu (298-265 a.C.) y la diosa protectora de la Terraza del sueño de nube. A partir de entonces, tal expresión se utiliza reiteradamente en diferentes textos. De esta manera, «nubes y lluvia» se puede considerar sinónimo del verbo «copular».

El *ci* de la dinastía Song, por un lado, tiene un estilo de expresión literaria más liberal; por otro lado, el drama es un producto de consumo masivo con gran afluencia de público; lo que lleva a los autores a considerar el gusto y los conocimientos de los ciudadanos. Por lo tanto, la literatura cada vez incorpora más técnicas de composición y temas de la literatura secular, especialmente del romance, que es muy popular.

2.3. Edad de oro de la literatura erótica en la dinastía Ming (1368-1644)

2.3.1. Xiaoshuo 小說 (novela): la fortuna de un género nuevo

El padre de la literatura moderna china, Lu Xun 魯迅 (1881-1936)⁷⁰, en el libro *Zhongkuo xiaoshuo shilue* 中國小說史略 (Breve historia de la novela china), destaca la importancia del género novelesco con el propósito de completar la Historia de la literatura china.

Hasta nuestros días nadie ha escrito un libro específico sobre la Historia del desarrollo novelesco chino, de tal manera que sólo la encontramos en una serie de estudios nacionales e internacionales sobre la Historia de la literatura china. No obstante, ambos se centran tan poco en el género novelesco que sólo se refleja la indiferencia sobre este tema (Lu Xun, 2001: iii).

En este punto, es indispensable conocer el término *xiaoshuo*, ya que ha experimentado una evolución compleja hasta su significado actual. Desde los inicios de la Historia de la literatura china, el término *xiaoshuo* no es considerado un género

⁷⁰ Lu Xun fue líder del movimiento cultural del Cuatro de Mayo, que transcurre en el año 1919 en China. Dedicado a las reformas culturales y a la creación de las formas literarias, al igual que muchos intelectuales en esa época, utilizó la lengua vernácula (*baihua* 白話) en lugar del chino clásico (*wenyan*) como medio de expresión literaria (K.-i. S. Chang & Owen, 2010a: 556-564).

literario, sino que simplemente señala dichos insignificantes, frases sin importancia. El *xiaoshuo* aparece por primera vez en el capítulo de “El mundo exterior” de *Zhuangzi* 莊子⁷¹:

Adornarse con discursos triviales [*xiaoshuo*] por alcanzar altos cargos y gran fama, es estar muy lejos de haber llegado a un profundo conocimiento (Zhuangzi, 1996: 273, Trad. Preciado Ydoeta).

飾小說以干縣令，其于大達亦遠矣，是以未嘗聞任氏之風俗，其不可與經於世亦遠矣。（Zhuangzi, 1964).

A partir de entonces, predomina la definición del término *xiaoshuo* como cosas de leve importancia, o bien, como cargo de rango inferior, o incluso como narración miscelánea que se puede leer en diferentes grandes obras, tales como *Xunzi* 荀子 (Siglo IV-III a.C.)⁷², *Lunyu*, *Han Shu* 漢書 (Historia de la dinastía Han, siglo I a.C.)⁷³ y *Wenxin diaolong* 文心雕龍 (El Corazón de la Literatura y el Cincelado de Dragones, S. V)⁷⁴.

En realidad, el *xiaoshuo* empieza a adquirir nuevos matices a partir de la dinastía Ming, cuando por primera vez se utiliza para referirse a un producto literario de pura

⁷¹ Es una de las obras más importantes de la Escuela Taoísta (*daojia* 道家). Su autor, Zhuangzi 莊子 (369-286 a. C), pasa por ser el autor de la obra que lleva su nombre, como en el caso de la mayor parte de los antiguos filósofos chinos. Él, junto con Laozi 老子, son maestros taoístas del período situado entre las corrientes de pensamiento de los Reinos Combatientes (Siglo V-III a.C.): «no buscan modos de remediar la situación, sino que se ponen sencillamente a la escucha, en una actitud que llaman no-acción (A. Cheng, 2002: 99)».

⁷² Xunzi considera el *xiaoshuo* como «el extraño discurso de las escuelas menores» (Relinque Eleta, 2005c: 11) en el capítulo “Zhengming 正名” de la obra que lleva su nombre.

⁷³ *Han Shu*, compilado principalmente por Ban Gu 班固 (32-92), contiene cien capítulos que narran la historia de la dinastía Han. El autor dividió los escritos filosóficos en diez escuelas, la última era *xiaoshuo*. No obstante, el mismo autor advirtió que estos textos «fueron nacidos entre los funcionarios de menor rango (*biguan*), porque eran recogidos por las calles y no participaban de la vía del gobierno (*wangdao*)» (Relinque Eleta, 2008a: 48).

⁷⁴ Es la primera obra sobre estética y crítica literaria a lo largo de la Historia de la literatura china. Para conocer más la evolución del término *xiaoshuo*, léase *Breve Historia de la novela China* o *Narrativas Chinas: Ficciones y otras Formas de No-literatura* (Lu Xun, 2001: 1-8; Relinque Eleta, 2008a: 47-51).

invención (Lu Xun, 2001: 6). Además, Lu Xun, adaptándose a los ciclos dinásticos, de manera cronológica, clasifica el género, en las siguientes categorías: mitos y leyendas, *zhiguai* 志怪 (registros de sucesos extraños)⁷⁵, *chuanqi* 傳奇 (relato), *huaben* 話本 (relato corto en lengua vulgar) y novelas, entre otros.

En este sentido, compartimos las palabras de Relinque en su artículo “Primeras formas de no-literatura”: «El concepto *xiaoshuo* lo podemos traducir como “novela” tras el desarrollo del género literario» (Relinque Eleta, 2008b: 43).

La dinastía Ming, tras la dominación mongola de la dinastía Yuan (1264-1368), se esfuerza en iniciar una nueva época a favor de una reorganización imperial, una restauración de «el concepto de nacionalismo» (Martinelli, 1974: 632)⁷⁶, así como una reconstrucción y una expansión del territorio.

La dinastía Ming se inició con un afán de restaurar la identidad china, de reconstruir y agrandar el territorio, y de dinamizar la economía, en claro contraste con el endurecimiento de la autocracia imperial (A. Cheng, 2002: 456).

En aquella época se realizan una serie de políticas económicas renovadas, cuyo objetivo es la dinamización comercial. Como consecuencia, el desarrollo económico provoca ciertamente la movilidad general de la sociedad y a partir de principios del siglo XVI la expansión del gran comercio y del artesano industrial era cada vez más marcada (Centro Editor PDA, 2004b; Gernet, 1991: 358-364).

En paralelo al desarrollo social y comercial, la evolución se manifiesta en el

⁷⁵ El *zhiguai* comenzó a surgir entre los siglos III y VI, una época caracterizada por la turbulencia política y la inestabilidad social. Este género narra los fenómenos sobrenaturales, lugares exóticos y fantásticos, flora y fauna con un lenguaje conciso y claro (K.-i. S. Chang & Owen, 2010a: 202; Relinque Eleta, 2008b: 56-59).

⁷⁶ Martinelli señala específicamente en *Historia de China* las diferencias entre el nacionalismo occidental y el nacionalismo chino. El primero suele alimentarse de un espíritu de antagonismo contra grupos étnicos opuestos; en cambio, el otro se basa principalmente en el fundamento de la milenaria civilización y en la superioridad frente a todos los otros pueblos de Asia (1974: 631-632).

florecimiento y la renovación de los géneros literarios, del pensamiento y de la divulgación de los conocimientos. En cuanto a la producción de textos, se vuelve cada vez más fácil escribir gracias al avance de la industria de impresión. En este sentido, con este contexto histórico y social, proliferan las novelas, especialmente las novelas eróticas (Mao Dun, 1994: 19; R. G. Wang, c2011: 119).

2.3.2. *La novela erótica: el placer supremo y limitado*

Dentro de la variedad formal que adopta la narrativa breve a partir de la dinastía Ming, las novelas eróticas y pornográficas se presentan como una modalidad con un argumento plenamente elaborado, con unas características estético-formales propias, que permiten diferenciarlas como género respecto a otros tipos de novelas⁷⁷.

Así, la novela erótica surgida a mediados de la dinastía Ming, en concurrencia con diversas corrientes narrativas, constituye un tipo de relato que se generalizará en la siguiente dinastía, la Qing (1644-1912). No obstante, se encuentran algunas obras anteriores que ya destacan por la abundancia de descripciones y que de manera ambigua señalan el aspecto sexual (Eberhard, 2000: 324). Richard G. Wang, siguiendo esta línea de pensamiento señala que en aquella época la novela erótica tiene una doble función: la de manual sexual⁷⁸ y la del placer de la lectura (R. G.

⁷⁷ Lu Xun clasifica las novelas por categorías: novelas sobre dioses y demonios, novelas costumbristas, novelas de sátira social, novelas de prostitución, novelas de aventuras y descubrimientos y novelas denuncia, etcétera. El mismo crítico piensa que algunas novelas eróticas pueden considerarse como la novela costumbrista (Lu Xun, 2001).

⁷⁸ Los manuales de sexo, en general, tratan de diversos temas relacionados con la sexualidad, por ejemplo las posturas para practicar el coito, los juegos u objetos eróticos, los beneficios y los perjuicios del acto sexual, etcétera. Además, en dichos manuales se enfatiza constantemente la estrecha relación que existe entre salud, sexualidad y longevidad. Van Gulik también menciona que la novela erótica está relacionada con el manual sexual «The influence of the handbooks of sex is not noticeable in the numerous novels, short-stories and plays of a general character that were written during the later part of the Ming dynasty. Occasionally there occur erotic passages, but the descriptions of sexual congress are couched in general terms, and not in the technical terminology of the old handbooks» (1974: 287).

Wang, c2011: 149-150)⁷⁹.

Si recorremos de manera breve la historia de la producción novelesca, se observa que desde la dinastía Ming hay una proliferación de novela erótica. Además, China está ampliando sus relaciones comerciales con el mundo occidental, lo que tiene como consecuencia un intenso desarrollo de las artes. Van Gulik comenta en su libro *Erotic Colour Prints of the Ming Period with an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B.C. 206-A.D. 1644* que

During the Ming Dynasty the flourishing of art and letters, together with the phenomenal development of material culture, brought into being a refined art of living (Van Gulik, 2004: 105).

Aunque, tras este período, los manuales de sexo y los álbumes de imágenes eróticas⁸⁰, a pesar de tratar de recoger conocimientos útiles, estuvieron censurados⁸¹.

Algunos teóricos, tales como Mao Dun y Liu Dalin, piensan que la literatura erótica se desarrolla realmente en la dinastía Ming, cuando se convierte en modelo del arte de amar, y más exactamente del arte de gozar (Dalin Liu, 2006: 195-203; Mao Dun, 1994: 19, 29)⁸².

⁷⁹ Respecto a la función de la novela erótica de esta época, Relinque y Wang coinciden en señalar que este discurso erótico expresa dos ideas imprescindibles: *qing* 情 (amor) y *yu* 欲 (deseo sexual) (Relinque Eleta, 2008b: 51; R. G. Wang, c2011: 119). «In Ming erotic discourse, as well as in these erotic works, *qing* and sexual pleasure are inseparable; they are two sides of one thing: one focuses on romantic sentiments and the other centers on physical desire and sensual pleasure. In the late Ming, while physical desire was sentimentalized, romantic sentiments became sensualized (R. G. Wang, c2011: 119) ». No obstante, en nuestra investigación, intentamos concentrarnos principalmente en el tema del deseo sexual.

⁸⁰ Los álbumes de imágenes eróticas aparecen en la época de la dinastía Han 漢, donde los artistas muestra la vida sexual en la corte, y donde refleja la pasión de sus personajes. Tales álbumes tienen un gran éxito en la dinastía Ming (Dalin Liu, 2006: 195-203). En la obra que vamos a analizar, *Jin Ping Mei*, los personajes, antes de entregarse el deseo carnal, también usan dichos álbumes de imágenes para imitar las diferentes posturas.

⁸¹ Van Gulik, al hablar sobre la circulación de los manuales de sexo, señala que en la dinastía Ming, este tipo de libros, no tienen una sanción oficial por el control ideológico (1974: 264).

⁸² Además de la literatura erótica, la pintura y la escultura eróticas llegan a su apogeo. Los álbumes de imágenes eróticas tienen gran éxito en la dinastía Ming, ya que las imágenes que muestran parejas

En esta enorme producción literaria erótica, destacan tres rasgos esenciales que definen este tipo de novela en China: el arte de la alcoba⁸³, la perversidad y el *karma* (Mao Dun, 1994: 19, 29; Van Gulik, 1974: 287).

Como muestra, tomamos algunos fragmentos de novelas, por ejemplo, la obra *Xiyouji* 西遊記 (Viaje al Oeste: Las Aventuras del Rey Mono), escrita por Wu Chengen 吳承恩 (?-1582), narra el viaje a la India que realiza Tripitaka, el protagonista, junto con Sun Wukong 孫悟空, Zhu Bajie 豬八戒 y Sha Wujing 沙悟淨 para recuperar los sutras sagrados. En el capítulo LXXII, cuando Sun Wukong descubre a un monstruo duchándose, se establece el tópico de la seductora que teje códigos de atracción gracias a su apariencia física.

Desabotonarse las blusas, aflojarse las fajas de seda y quitarse las faldas. Sus pechos poseían la blancura de la plata y sus cuerpos, la inalcanzable perfección de los copos de nieve. Sus miembros aparecían cubiertos de esa tonalidad azul que hace tan atractivo el hielo, mientras que sus hombros daban la impresión de haber sido torneados por manos a la vez expertas y delicadas. Sus vientres eran todo lo suaves y flexibles que podía esperarse de semejantes bellezas, poniendo un contrapunto carnoso a la tersura de sus bien formadas espaldas. Tanto sus muslos como sus rodillas presentaban un torneado perfecto, del que no desdecía el tamaño de sus pies, que no superaban los cinco centímetros de longitud. Una llamada de deseo encendía sus dulces aperturas del amor. Una vez dentro del agua, las muchachas empezaron a saltar y a salpicarse unas a otras, mientras las más atrevidas se dirigían nadando hacia el centro del estanque (C. Wu, 1994: 1609-1610, Trad de Gatón y Huang-Wang).

褪放鈕扣兒，解開羅帶結。酥胸白似銀，玉體渾如雪。肘膊賽冰鋪，香肩疑

desnudas entregándose al deseo carnal y practicando distintas posturas sexuales siempre estimulan la imaginación erótica de los lectores (Dalin Liu, 2006: 195-203).

⁸³ Al consultar la *Encyclopedia of Erotic Literature*, encontramos este arte definido de la siguiente manera: «The Chinese 'Art of the Bedchamber' literature, a corpus of about a dozen received texts spanning two thousand years, represents a unique system of sex for health, harmony, pleasure, and eugenics. It shares borders on the right with medical sexology, which is chiefly concerned with sexual dysfunction and therapeutics, and sexual alchemy on the left, which is exclusively concerned with cultivating the physiological elixir of immortality» (Brulotte & Phillips, c2006: 78).

粉捏。肚皮軟又綿，脊背光還潔。膝腕半圍團，金蓮三寸窄。中間一段情，露出風流穴。(C. Wu, 1980: 906).

Otra novela *Shui hu zhuan* 水滸傳 (A la Orilla del Agua) también nos muestra un personaje femenino como «seductora».

Mechones negros; cejas finas y arqueadas; ojos de un brillo cristalino; boca fragante; nariz recta y bien formada; mejillas redondas bien maquilladas; rostro de delicada belleza; cuerpo ligero y esbelto; la cintura que se podía abarcar con una mano; el vientre liviano y terso; pies arqueados; pecho generoso en carnes; muslos de blancor níveo. Y había algo más: estrecho y bien tenso, rugoso, rojo, acolchado de negrura⁸⁴.

黑鬢鬢兒，細彎彎眉兒，光溜溜眼兒，香噴噴口兒，直隆隆鼻兒，紅乳乳腮兒，粉瑩瑩臉兒，輕裊裊身兒，玉纖纖手兒，一捻捻腰兒，軟膿膿肚兒，翹尖尖腳兒，花簇簇鞋兒，肉奶奶胸兒，白生生腿兒。更有一件窄湫湫、緊攏攏、紅鮮鮮、黑稠稠，正不知是甚麼東西。(N. Shi, 2007: 763).

A continuación, realizamos un breve recorrido histórico de la novela erótica en su edad de oro. La novela *Ruyijun zhuan* 如意君傳 (Historia de *Ruyijun*) habla de las relaciones sexuales entre la emperatriz de la dinastía Tang, Wu Zetian 武則天 (624-705) y su amante Xue Aocao 薛敖曹. La protagonista usa frases bien conocidas cuyo objeto es explicar el gozo carnal: «Hasta las aves conocen la dicha de acoplarse; ¿por qué los hombres han de ser menos que los gorriones?» (*Bella de Candor y Otros Relatos Chinos*, 1997: 223)⁸⁵. Se considera, generalmente, que esta obra ejerce gran influencia en *Jin Ping Mei* (Y.-y. Chen, 2001: 75; Stone, 2005: 179; R. Wang, 1990: 10).

⁸⁴ Es una traducción adaptada de la traducción de *Jin Ping Mei*, realizada por Relinque Eleta. En realidad, varios fragmentos de *Shui hu zhuan* los encontramos en *Jin Ping Mei*. La intertextualidad de ambas obras la vamos a estudiar en el siguiente capítulo. *Vid. infra*, cap. 3.

⁸⁵ «幽禽尚知相偶之樂，可以人不如鳥乎?» (C. Xu, 1988?: 34).

Hay que notar que a diferencia de las obras que acabamos de mencionar, la historia no transcurre solamente en la corte, sino también en el pueblo (Mao Dun, 1994: 26). Por ejemplo, el relato *Maiyoulang duzhan huakui* 賣油郎獨佔花魁 (*Le Vendeur d'huile Qui Seul Possède la Reine de Beauté*) de Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646), trata de una historia de amor entre un vendedor de aceite y una prostituta, y representa la vida sexual en el burdel (Feng, 1976).

Esta ola de erotismo también llega a la literatura popular, donde sus protagonistas religiosos expresan su deseo oculto de manera audaz y vigorosa⁸⁶. Muchos de estos cantos desarrollan también la noción de la lujuria, por consiguiente, conviene mencionar “El Monje 小和尚”, de *Guazhier* 掛枝兒 (Las ramas colgantes), escrito por Feng Menglong. En este texto, el protagonista, un monje seduce a una monja con palabras osadas para que los dos disfruten de la vida sexual como si fueran una pareja laica: «He aquí que estás sola y que estoy solo»⁸⁷. Lo erótico absurdo también se presenta en otro texto, “La Monja 小尼姑”⁸⁸, narrando el deseo oculto de una monja:

La monja se quitó la túnica y pensó: «Estoy en la primavera de la vida. ¿Por qué me hacen monja? El camino del budismo monástico llega al infierno del mundo que no puedo soportar más. Más me valdría que yo dejara crecer el pelo y me casara con un hombre encantador. ¿Qué hago con los recitos y las escrituras sagradas? ¿Por qué soy tan solidaria aquí? ».

⁸⁶ Recordamos que el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (1313-1375) también posee cuentos eróticos con los personajes religiosos. Boccaccio y Feng Menglong narran historias eróticas desde un humor desvergonzado, con el realismo y con la burla que hace de los valores imperantes en el mundo religioso.

⁸⁷ «[...] 你孤單，我獨自，兩下難熬。」 (Feng, 1992: 94).

⁸⁸ En muchos textos literarios de la dinastía Ming, tanto el monje como la monja se consideran como negativos. Para explicar la situación de las monjas, Van Gulik apunta dos razones: En primer lugar, hace falta recordar el contexto social de tal época donde la mayoría de las mujeres no se hace monja voluntariamente, sino para escapar del destino más trágico, por ejemplo, ser prostituta. En segundo lugar, debemos recordar que en ese momento, el mundo está principalmente formulado por los hombres bajo las ideas confucianas, de esta manera, las mujeres que elijan dedicarse a la religión, en vez de a la responsabilidad familiar, se ven como rebeldes sociales (1974: 266-267).

小尼姑猛想起（把）偏衫撇下，正青春，年紀小，出什麼家。守空門（便是）活地獄，難禁難架。（不如）蓄好（了）青絲發，去嫁（個）俏冤家。念什麼經文也佛，守什麼的寡。（Feng, 1992: 94).

Al mismo tiempo, *Jin Ping Mei* marca el inicio del género novelesco y a partir de allí, se constituye el florecimiento de la creación erótica y pornográfica. Más adelante, aparecerá la secuela de dicha novela, *Gelianhuaying* 隔簾花影 (La sombra de las flores a través de la cortina) y posteriormente, surgen numerosas novelas eróticas e incluso pornográficas, tales como *Xiutayeshi* 繡踏野史 (Historia no oficial del bordado), *Jianqing biezhuàn* 閒情別傳 (Memoria en el tiempo ocioso) de Lü Tiancheng 呂天成 (1580-1618), *Yu Jiao Li* 玉嬌梨 (Dos primos), *Langshi* 浪史 (Historia de amor carnal), etcétera⁸⁹.

Merece la pena señalar en la dinastía Qing, la novela *Rouputuan* 肉蒲團 (*La Alfombrilla de los Goces y los Rezos*), escrita por Li Yu 李漁 (1611-1676), que alcanza otro apogeo erótico gracias a su reflejo de los múltiples matices pornográficos. Se trata de un hombre que no deja de perseguir, conquistar, amar y poseer a mujeres diferentes, hasta que se encuentra con su esposa trabajando en el burdel. Entonces se vuelve tan consciente de su depravación y está tan avergonzado que acaba voluntariamente con su vida:

«Mientras siga ligada a mí esta maldición», pensó, «siempre me fastidiará. La única solución es cortarla, eliminando así cualquier problema que quiera causarme.

⁸⁹ Mao Dun afirma que la literatura china, generalmente utilizada para manifestar la moralidad bajo la doctrina ascética, estará considerada inmoral si consta del discurso amoroso, expresión que usa para no decir el discurso erótico o el deseo sexual. En este caso, es comprensible que las obras eróticas estén prohibidas (Mao Dun, 1994: 18). Para conocer la lista completa de las novelas eróticas en la dinastía Ming y la dinastía Qing, véase *Sheji xingmiaoxie de gudai tongsu xiaoshuo shumù* 涉及古代性描寫的通俗小說書目 (Referencias bibliográficas para la novela erótica) (Si, 1994: 387-400) y *Qingdai jinhui shumù yanjiu* 清代禁燬書目研究 (Estudios sobre los libros prohibidos en la dinastía Qing) (Z. Wu, 1969).

Además, la carne de perro es anatema para los budistas y no debería llevarla siempre vinculada a mí. Si no la elimino, nunca seré más que un animal.» [...] Una vez tomada esta decisión, no veía la hora de que apuntara el día. Encendió la lámpara, cogió un cuchillo delgado para verduras y lo afiló unas cuantas veces en el aguamanil. A renglón seguido sostuvo el pene con una mano y con la otra lo acuchilló con todas sus fuerzas, rebanándolo de un solo golpe (Y. Li, 1992: 325-326, Trad. de Menéndez).

有這件作祟之物，帶在身邊，終久不妙，不如割去了他，杜絕將來之患。況且狗肉這件東西，是佛家最忌之物，使他附與身體，也不是好事。若不割去，只當是畜類，算不得是人身 [...] 想到此處，不待天明，就在琉璃上點下火來，取一把切菜的薄刀。一手扭住塵柄，一手拿起薄刀，恨命割下。(Y. Li, 1996: 283).

Según las referencias anteriores, podemos ver cómo cada vez aparecen más novelas eróticas. Sin embargo, es necesario notar que a lo largo de la Historia de la literatura china, se tiende a ubicar el tema erótico en un territorio marginal⁹⁰, entendido casi como curiosidad. En cambio, es bien sabido, que la visibilización de la esfera sexual, ya sea en el habla cotidiana, en la literatura, en el arte o en la ciencia, puede generar tanto en el emisor como en el receptor un cierto deleite producido por el desvelo de la intimidad del otro.

⁹⁰ En realidad, la condena del erotismo es un fenómeno universal. Bataille señala que «No hay sociedad humana donde la actividad sexual sea aceptada sin reacción, como la aceptan los animales: en todas partes es objeto de una prohibición» (c2008: 380).

CAPÍTULO 3. BREVE INTRODUCCIÓN A *JIN PING MEI* 金瓶梅

Toda la excitación se refugia en la esperanza de ver el texto
o de conocer el fin de la historia (satisfacción novelesca).

Roland Barthes, *El Placer del Texto*

El valor artístico de la obra *Jin Ping Mei* ha sido reconocido a nivel internacional. La *Encyclopedia of Erotic Literature* describe la obra *Jin Ping Mei* del siguiente modo:

Jin Ping Mei is actually aware of its divergence from the established form of the vernacular novel in China, which allowed it to incorporate an almost encyclopedic [...] [*Jin Ping Mei*] is a milestone in the development of narrative fiction in world literature (Brulotte & Phillips, c2006: 698).

Asimismo, desde la perspectiva de la Literatura universal, el traductor de *Jin Ping Mei* al inglés, David Roy, destaca la importancia de esta novela, escribe: «*Jin Ping Mei*, junto a *Genji Monogatari* 源氏物語⁹¹ (1010) y *Don Quijote* (1605 y 1615), cuenta con una composición de sofisticación tan sutil que no se encuentra ninguna obra anterior comparable» (c1993).

En la misma línea, Van Gulik pone de relieve su valor narrativo, haciendo especial hincapié en el cuidado con el que se elabora la trama, en la gran variedad de personajes bien descritos, así como en la exposición magistral que consiguen los diálogos.

⁹¹ *Genji Monogatari* es una novela de principios del siglo XI, escrita unos años antes del cenit del período Heian. Cuenta la historia del príncipe Genji a través de cincuenta y cuatro capítulos que incluyen toda su vida amorosa, la recuperación del poder imperial y, tras su muerte, la vida de sus hijos.

The plot is carefully worked out, characters and environment sketched briefly but with an unerring hand, and the dialogues are masterly and consequently sustained in the manner peculiar to each of the numerous different persons throughout the book. Altogether this is a great novel that ranks among the best of this kind in world literature (Van Gulik, 1974: 289).

Por tanto, *Jin Ping Mei* ha sido de forma indudable, y desde su primera aparición hasta nuestros días, algo más que un clásico del erotismo. De igual modo, ha sido aclamada como una de las obras más importantes de la literatura china, caracterizada por sus numerosos componentes históricos y sociales. Hoy en día, el estudio de tal novela se ha convertido en una rama de investigación, llamada *Jinxue* 金學⁹².

En este capítulo, tratamos de estudiar la novela, para lo cual, en primer lugar, analizamos la autoría; a continuación, la trama y las distintas ediciones; y finalizamos con la repercusión y la traducción de la obra.

3.1. El enigma de la autoría

Debido a su argumento erótico, satírico y descarnado, se atribuye la autoría de *Jin Ping Mei* a un misterioso autor que usa el pseudónimo de Lanling Xiaoxiao.

Si bien, en lo concerniente al origen del autor, encontramos posturas diferentes. Algunos críticos han llegado a la conclusión de que el autor podría ser de la región situada en el actual distrito Yi 嶧 de Shandong 山東 (C. Shi, 1989: 12); no obstante, otros señalan que el término *lanling* puede referirse a lugares distintos dependiendo de la época (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997).

⁹² *Jinxue* es un nombre acuñado por los estudiosos de *Jin Ping Mei* en 1980 en China, siguiendo el uso consagrado de *Hongxue*. Numerosos investigadores, como por ejemplo, Mei Jie 梅節 (1928-), Zheng Zhenze 鄭振擇 (1898-1958), Wu Han 吳晗 (1909-1969), Wei Ziyun 魏子雲 (1918-2005) y Hsia Chihsing 夏志清 (1921-), de gran prestigio han realizado estudios sobre esta obra.

En este sentido, las conjeturas sobre su autoría se han multiplicado, sin que hasta la fecha se haya encontrado una respuesta satisfactoria. Aún así, los investigadores del *Jinxue*, en un esfuerzo continuo, perseveran en su intento de hallar al padre de dicha novela erótica. Por lo que podemos encontrar casi treinta hipótesis sobre la autoría de *Jin Ping Mei* (K.-i. S. Chang & Owen, 2010a: 104; L. Huang, 2008: 83-86; Wei, 2003: 84-92).

La primera se presenta a favor de Wang Shizhen 王世貞 (1526-1590), uno de los poetas y críticos literarios más importantes de la dinastía Ming (1368-1644). Según cuenta la leyenda, Wang intenta llevar a cabo la venganza perfecta contra el hombre que se halla involucrado en la muerte de su padre. El manuscrito de *Jin Ping Mei* llega a manos del hijo del supuesto asesino, el cual absorto apasionadamente en la lectura va pasando las hojas con el dedo húmedo por la saliva, sin darse cuenta de que el papel está envenenado, lo que va a provocar su muerte (Hsia, 1968: 167-168; Plaks, c1987: 57).

De esta manera, Zhang Zhupo 張竹坡 (1670-1698)⁹³ comenta cómo el texto representa una expresión de piedad filial transformada en acto de justa venganza (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 63; Wei, 1979: 33)⁹⁴.

El indicio que conduce a esta conjetura remite a varias referencias, así, Xie Yi

⁹³ Zhang es un literato que realiza los comentarios sobre la novela tan solo en un mes en Suzhou 蘇州, justamente después de suspender cuatro veces los exámenes provinciales (Rolston, c1990: 196-198).

⁹⁴ En cuanto a esta trama sobre el personaje asesino, Relinque en la introducción a la traducción de la obra *Jin Ping Mei*, formula una hipótesis sobre la relación indirecta entre *Las Mil y Una Noches*, *Jin Ping Mei* y *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco (2010: 19). A lo largo del siglo XVII se forja la leyenda de que *Jin Ping Mei* contiene veneno en su papel: quien pasa las hojas al leerlo con fruición se mancha y acaba cayendo, sobre el volumen abierto, derrumbado por el veneno. Esta historia de venganza se asemeja a la del crimen monástico que se da en *El Nombre de la Rosa*. Por otro lado, en el cuento “Historia de la visita del rey Yunan y el médico Ruyan” de *Las Mil y Una Noches*, aparece el tema de las páginas envenenadas de un libro que se entrega como venganza. Al consultar *Historia de la Humanidad: del Siglo VII al Siglo XVI*, comprobamos que hay varias coincidencias entre el mundo islámico y el mundo asiático (Centro Editor PDA, 2004a), por lo tanto, es razonable pensar en la relación intertextual entre estas tres leyendas.

謝頤 y Song Qifeng 宋起鳳 coinciden en la afirmación de que Wang sería el autor verdadero.

Xie Yi: «*Jin Ping Mei* ha sido escrito probablemente por uno de los discípulos de Wang Shizhen o por él mismo».

Song Qifeng: «Además de *Cuatro Manuscritos de Yanzhou*, Wang también escribe *Jin Ping Mei*» (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 230, 236).

Sin embargo, no todos los críticos están de acuerdo con esta conjetura. Algunos no entienden cómo un erudito de Jiansu 江蘇 puede escribir una obra caracterizada por usar expresiones del dialecto de Shandong (Wei, 2003: 85-86), lo que los lleva a buscar la identidad del autor a través de los rasgos específicos de la obra. En esta línea, algunos investigadores, tales como Xu Shuofang 徐朔方 (1923-2007), Bu Jian 卜鍵 (1955-), y Peter Rushton (1950-2000) postulan que el famoso dramaturgo Li Kaixian 李開先 (1502-1568), podría ser Lanling Xiaoxiao. Esta hipótesis surge debido a que *Jin Ping Mei* presenta algunas características similares a las de un relato de Li Kaixian titulado: “*Baojianji* 寶劍記 (Registro de una espada)” (Bu, 1988; Plaks, c1987: 58; S. Xu, 1983: 141-145).

Por otro lado, Roy, en su artículo “The case for T’ang Hsien-Tsu’s [Tang Xianzu] Authorship of the *Jin Ping Mei*” trata de convencernos de que Tang Xianzu 湯顯祖 (1550-1616), conocido, en el terreno de las arte interpretativas, como el «Shakespeare Oriental», tiene más posibilidad de ser el autor de la novela debido al descubrimiento de sorprendentes paralelismos, tanto en mecanismos estructurales y retóricos como en el contenido ideológico, entre *Jin Ping Mei* y sus cuatro obras dramáticas más destacadas (*Mudanting* 牡丹亭 El pabellón de las peonías, *Handanji* 邯鄲記

Registro de Handan⁹⁵, *Nankeji* 南柯記 Registro de la rama del sur, y *Zichaiji*, y *zichaiji* 紫釵記 La horquilla púrpura) (David Tod Roy, 1986: 31-62). No obstante, esta idea a pesar de que es bastante sugerente no prospera⁹⁶.

La opción del uso de un pseudónimo supone otro indicio para resolver el enigma; en este sentido Huang Lin 黃霖 (1942-), sugiere que Tu Long 屠隆 (1543-1605) podría ser Xiaoxiao Shen, el verdadero autor, puesto que este candidato poseía conocimientos tanto de los asuntos oficiales como comerciales, temas que se tratan en numerosas ocasiones en *Jin Ping Mei*. Asimismo, el presunto autor ha usado el pseudónimo de Xiaoxiao Sheng en parte de su obra, este es el caso de *Shanzhong yixihua* 山中一夕話 (Un discurso nocturno en la montaña) (L. Huang, 1989: 202-203).

Por su parte, el sinólogo británico Arthur David Waley (1889-1996) sugiere que Xu Wei 徐渭 (1521-1593) podría ser el autor, tras descubrir la coincidencia de estilo entre la novela y algunos de sus poemas. Este punto de vista lo apoyarán posteriormente los investigadores chinos Pan Chenyu 潘承玉 (1966-), Hu Lingyi 胡令毅 y Xing Huiing 刑慧玲.

De igual modo, hay muchos otros poetas, críticos o dramaturgos que también podrían ser posibles candidatos a la autoría de la obra, como, por ejemplo, Jia Sanjin 賈三近 (1534-1592), Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) Li Yu 李漁 (1611-1680), Shen Defu 沈德符 (1578-1642), o Jin Shengtang 金聖嘆 (1610-1661), entre otros⁹⁷.

Es importante destacar que el lenguaje de la novela se mezcla con el dialecto Wu

⁹⁵ Handan es una ciudad situada en el noreste de China.

⁹⁶ Xu Shuofang se muestra perplejo ante la propuesta de David Roy: Según la investigación de Roy, los dramas de Tang ejercen influencia en *Jin Ping Mei*, sin embargo, eso no justifica que Tang sea su autor (Citado en Plaks, c1987: 63).

⁹⁷ Huang Lin realiza una lista de candidatos posibles a través de las distintas referencias que aparecen en *Jin Ping Mei yanjianglu* 金瓶梅演講錄 (2008: 84-86).

吳, lo que podría suponer que el autor pudiera ser de Shandong, provincia situada al norte de China. Sin embargo, la novela también comprende detalles de la vida y las costumbres del sur de China (L. Huang, 1989: 201; Wei, 1979: 19-25). Relinque propone que las diferentes formas de hablar y de escribir se deben a los intercambios que se dan a través de los continuos viajes, impulsados por el desarrollo económico y la necesidad comercial que vive el país, así se explicaría que encontremos formas de hablar de dos lugares diferentes (2010: 23). Esta hipótesis lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿Es posible que *Jin Ping Mei* sea una obra colectiva? No obstante, no se encuentra evidencia alguna que sirva para apoyar esta afirmación (L. Huang, 2008: 76-83).

Conforme a las referencias anteriores, hemos señalado las hipótesis con más peso sobre la autoría del libro, aunque no son las únicas. Otras atribuciones, insostenibles en la actualidad, también han sido sugeridas, y lo cierto es que el enigma sobre la autoría tiene visos de permanecer sin aclararse, por el momento. Si bien, el autor anónimo «construye una obra de cien episodios, donde cada capítulo narra una historia independiente que da como resultado una trama perfectamente elaborada» (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 58) y se convierte en una de las obras más escandalosas de la historia de la literatura china. Asimismo, coincidimos en el elogio realizado por Zhang Zhupo sobre el genio del autor: «El que pudiera escribir *Jin Ping Mei*, hubiera sido capaz de terminar *Shiji* 史記 (Las memorias históricas)»⁹⁸ (Zhupo Zhang, 1987b: 75).

⁹⁸ Es una obra que narra la Historia desde la época del legendario Emperador Amarillo (tres milenios a.C.) hasta la dinastía Han (siglo II a.C.). Tiene una amplia influencia sobre los historiadores posteriores y marca el discurso histórico oficial.

3.2. Manuscritos, ediciones y fechas

Jin Ping Mei, al igual que otras grandes obras antiguas, es una obra manuscrita, que circuló de manera clandestina entre los letrados. Relinque subraya, en “Primeras formas de no-literatura”, el problema de transmisión de las obras clásicas chinas:

[...] el hecho de que circularan en manuscrito tiempo antes de su edición definitiva llevó también a los editores a manipularlos en cierta medida. Este hecho nos da idea del escaso respeto existente hacia estos textos durante un periodo largo de tiempo (Relinque Eleta, 2008a: 52).

La primera referencia a la obra fue realizada por Yuan Hongdao 袁宏道 (1568-1610), uno de los letrados más destacados del período tardío de la dinastía Ming; cuando en 1596 escribió a Dong Qichang 董其昌 (1555-1638), un calígrafo y pintor famoso, pidiéndole la última parte del manuscrito de la novela (K.-i. S. Chang & Owen, 2010a: 105; Relinque Eleta, 2010: 23; Wei, 1998: 11):

Hace un mes, Tao Wangling vino a visitarme; pasamos cinco días de conversaciones estimulantes, tras lo cual tomamos un barco y viajamos hasta los cinco lagos, donde contemplamos los más extraordinarios pasajes de las setenta y dos montañas. De regreso de nuestro viaje, charlamos sobre los extremos del cielo y de la tierra que habíamos estado a punto de alcanzar, [y así] mi enfermedad se alivió en alguna medida. Mi único pesar es que no estuvieras tú con nosotros. ¿De dónde sacaste *Jin Ping Mei*? Reclinado sobre la almohada, le he echado un vistazo, y sus páginas desprenden una bruma erótica; es muy superior a *Siete métodos* de Mei Cheng. ¿Dónde está la última parte? Cuando la hayas hecho copiar, te ruego que me digas dónde podría cambiarte el resto por esta parte (Relinque Eleta, 2010: 24).

Gracias a la referencia de Yuan, se deduce que en el año 1596 ya existían

manuscritos de *Jin Ping Mei*. Se infiere que la siguiente referencia aparece aproximadamente diez años más tarde, cuando Yuan menciona nuevamente la estética de la novela en “Shangzheng 觴政 (Canción para la bebida)”: «La novela se distingue por su carácter ameno y espléndido. Sus rasgos son tan bellos como el áureo del cielo. Tiene más calidad que el *Qifa* 七發 (Siete métodos) de Mei Sheng 枚乘»⁹⁹.

De este modo, se puede pensar que Yuan no es el único lector de los manuscritos en esa época. Lévy señala que el texto genera el mismo interés en otras personas de forma paralela:

[...] La mode, vers la fin des Ming, des écrits intimistes, journaux, correspondances, nous a permis de savoir que dès la fin du XVI siècle notre roman [*Jin Ping Mei*] circulait en manuscrits plus ou moins incomplets dans un milieu d'écrivains, peintres et lettrés, qu'ils en discutaient et que d'emblée ils y avaient reconnu le plus beau jamais produit à ce jour (Lévy, 1985: XLIII).

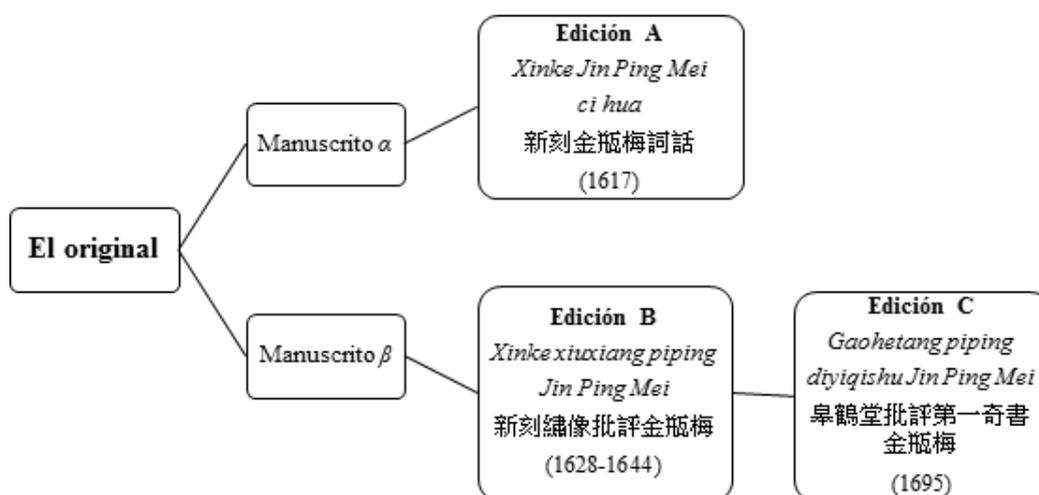
Asimismo, en los últimos años del siglo XVI, se conoce que otros letrados, tales como Tu Benjun 屠本峻 (1524-1622), Xie Zhaozhe 謝肇淛 (1567-1624), Li Rihua 李日華 (1565-1635), entre otros, han leído los manuscritos y redactado algunas epístolas, comentarios, cuadernos de notas que refieren a la novela (Wei, 2003: 144-146)¹⁰⁰.

⁹⁹ «雲霞滿紙，勝於枚生七發多矣» (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 227). *Qifa* es un *fu* reconocido, coleccionado en *Zhaoming Wenxuan*. A través de las referencias anteriores, Chou Chi-P'ing, profesor de la Universidad de Princeton, en su obra *Yüan Hung-tao and the Kung-an School* llega a la conclusión de que «el interés de Yuan» podría estar causado tanto por el sensualismo y la curiosidad, como por la excelencia literaria de la obra: «There is literally nothing in common between *Qifa* and the *JPM*. Not only do they belong to different genres, but they are also addressed to completely different audiences. *Qifa* was addressed to the Prince of Chu, or to rulers in general, while the *JPM* was addressed to the general reading public [...] therefore the comparison made by Yuan Hongdao was by no means based on their form, structure, or even literary excellence» (Ding, 2002: 92).

¹⁰⁰ Véase *Shanlin jingji ji* 山林經濟籍 (Libro sobre el valor de los bosques de la montaña) de Tu, *Jin Ping Mei ba* 金瓶梅跋 de Xie y *Weishuixuan riji* 味水軒日記 (Diario de casa Weishui) de Li (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 231, 233, 229).

De igual modo, se llega a formular una conjetura sobre la existencia de dos versiones manuscritas (α y β), que se editan respectivamente como *Xinke Jin Ping Mei ci hua* 新刻金瓶梅詞話, conocido posteriormente como *Jin Ping Mei ci hua* 金瓶梅詞話 (sigla A), y *Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei* 新刻繡像批評金瓶梅 (sigla B). Más tarde, en la dinastía Qing, aparece la tercera edición, *Gaohetang piping diyiqishu Jin Ping Mei* 皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅 (sigla C), donde Zhang Zhupo, en la segunda edición, añade un extenso comentario (Hanan, 1962: 1-11; H. Liu, 1986: 59-85; Plaks, 1986: 24; Rolston, c1990: 201; Wei, 2003: 142)¹⁰¹. A continuación, mostramos el esquema simplificado de la obra:

FIGURA 1. TRES EDICIONES DE *JIN PING MEI*



De este modo, comprendemos que la edición A y las ediciones B-C provienen de ramas diferentes, que se corresponden respectivamente al manuscrito α y el manuscrito β . Por otro lado, entre las ediciones B y C se podría considerar que existe una versión primitiva y otra retocada, de modo que en estas dos últimas, al

¹⁰¹ En este punto, seguimos las etiquetas utilizadas por Hanan para estas tres ediciones: A, B y C (1962: 14).

compararlas con la versión primitiva, encontramos menos diferencias (Relinque Eleta, 2010: 25; Wei, 1988: 25-26).

Cada una cuenta con cien *hui* 回 (capítulos)¹⁰², pero la edición A está dividida en diez *juan* 卷 (volúmenes)¹⁰³, mientras que las ediciones B y C se dividen en veinte, (Plaks, 1986: 23). Cada uno de los capítulos cuenta con dos episodios principales encabezados por un título de dos líneas, organizadas en pareado antitético¹⁰⁴. En los siguientes apartados, presentamos brevemente los rasgos de cada una de las versiones, así como las relaciones que se establecen entre ellas.

3.2.1. La edición *Xinke Jin Ping Mei ci hua* 新刻金瓶梅詞話

Esta edición es conocida actualmente como *Jin Ping Mei ci hua* 金瓶梅詞話 o como la edición *ci hua*. El término *ci hua* refiere a un texto narrativo que está escrito en verso y en prosa (Wei, 2003: 34-37).

Sin duda, la datación de la edición A ofrece numerosas dificultades. Dentro de estas limitaciones aparecen, no obstante, conjeturas y especulaciones, cuyos resultados varían sensiblemente según los diferentes críticos.

Así, se estima que la datación de la edición A es de 1617¹⁰⁵. Encontramos un

¹⁰² El carácter *hui* se refiere a una división que se hace en los textos para un mejor orden y una más fácil organización de la materia (K.-i. S. Chang & Owen, 2010b: 631-632). Generalmente, en casi todas las versiones en lenguas occidentales, se traduce como «capítulo». Su utilización empieza con la aparición de la novela de larga extensión, pero su sentido original es el de «vez, sesión» (Relinque Eleta, 2010: 48).

¹⁰³ Se refiere al cuerpo material de un libro encuadernado, semejante al «volumen» en español (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997).

¹⁰⁴ Hsia indica que una novela compuesta por cien capítulos representa una tendencia narrativa de la dinastía Ming: «Since the late Ming period, moreover, it has been the convention to prefix each chapter with an antithetical couplet, summarizing its contents» (1968: 17).

¹⁰⁵ Tenemos en cuenta que Hanan, en su ensayo “The Text of the *Chin P’ing Mei*”, postula que la primera impresión se publicó entre 1610 o 1611, aunque ya no existe (1962: 54). No obstante, Wei Ziyun no está de acuerdo con su opinión, por lo tanto, en su libro *Más de treinta años de dedicación a Jin Ping Mei*, sostiene que el artículo “Wanli yehuo pian” de Shen Defu puede probar que esta novela ya había aparecido antes (Wei, 2003: 136-138). Por otro lado, Plaks advierte que se edita por primera

indicio para comprobar la fecha de esta edición en un texto escrito por Shen Defu. Dicho letrado, cuando escribe el artículo “Wanli yehuo pian 萬曆野獲篇”, ya había leído aquella edición; y de ella comenta: «Una vez publicada circularía de persona a persona, de hogar en hogar, corrompiendo el corazón de la gente»¹⁰⁶ (Hanan, 1962: 54; Plaks, 1986: 22; Relinque Eleta, 2010: 24).

La edición A cuenta con tres prefacios, escritos por Xinxinzi 欣欣子, Dongwunongzhuke 東吳弄珠客 y Niangong 廿公, quienes indican algunos puntos que nos permiten ver cómo y en qué nivel literario la sitúan; son presentados como testimonios de un lector (Wei, 1979: 171-173). Es necesario resaltar que el prefacio de Dongwunongzhuke señala una fecha clave: *Wanli dingsi* 萬曆丁巳¹⁰⁷, por lo que a la edición A también se llama la edición *wanli* (1573-1620).

Además, varios investigadores consideran que entre las tres ediciones existentes, la A sería la más antigua y también la más completa, ya que abarca muchos registros que se van insertando en el texto original, tales como canciones, poesías, diálogos dramáticos (Lévy, 1979: 43-47; 1985: XXXIX; David Tod Roy, c1993: xxi; Wei, 2003: 136-142). En este sentido, se concluye que tal edición es más fiel al manuscrito original.

En cuanto a su conservación, hoy en día se pueden encontrar los ejemplares completos en el Museo Nacional del Palacio de Taiwán, en el *Jigen dō* 慈眼堂, uno de los santuarios y templos de *Nikkō Rinnō-ji* 日光山輪王寺, y en el *Seisoku dō* 棲息堂 de *Desan mōri shi* 徳山毛利士 en Japón. Asimismo, un ejemplar incompleto se encuentra en la universidad de Kyoto (Hanan, 1962; Lévy, 1985: XXXIX; Wei,

vez en 1618 (c1987: 65).

¹⁰⁶ Estas palabras se extraen del artículo de Shen “Wanli yehuo pian”: «此書等必遂有人版行，一刻則家傳互到。» (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 230).

¹⁰⁷ El término *wanli dingsi* se refiere al año 1616 (*Buddhist Studies Time Authority Databases*, 2008).

1979: 183)¹⁰⁸.

Del mismo modo, existen cuatro tipos de copias de *Jin Ping Mei ci hua*, editadas por Guyi Xiaoshuo Kanxinghui, Gujikanxingban, Daianban y Lianjing. Por su parte, la publicación del *Jigen dō*, editada por *Kobayashi minoru iya* 小林實彌, fue impresa por la editorial *Daian kabushikigaisya* 大安株式會社 en 1963.

3.2.2. La edición *Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei* 新刻繡像批評金瓶梅

La fecha de esta edición se sitúa en el período *chongzhen* 崇禎, entre 1628 y 1644, y es conocida como la edición *chongzhen*¹⁰⁹. En ella encontramos algunas notas en los márgenes, probablemente de Feng Menglong o de Li Yu¹¹⁰.

La edición B cuenta con unas doscientas ilustraciones (*xiuxiang*)¹¹¹ que adornan y documentan el contenido de cada capítulo, Plaks (1986), basándose en el estudio de Hanan, reafirma su datación:

The designation of this work as a Chongzhen period text, it should be pointed out, is based on rather flimsy evidence: the signatures of certain engravers on some of its woodcut illustrations which also happen to reappear in one or two other texts bearing Chongzhen preface (Plaks, 1986: 22).

¹⁰⁸ Para conocer mejor la discrepancia del capítulo V entre las dos obras que conserva Japón, véase el artículo de Liu Hui “*Jin Ping Mei banben kao* 金瓶梅版本考 (Investigación de las versiones de *Jin Ping Mei*)” (1986: 70).

¹⁰⁹ Como se encuentran varias copias de esta edición, es difícil confirmar la verdadera fecha de su edición. Liu Hui propone que la edición B podría provenir del período imperial *shunzhi* 順治 (1644-1661) de la dinastía Qing (1986: 72-77). Sin embargo, Wei insiste en que la datación de la edición B debe corresponder al período de *chongzhen*, dado que en la edición B, no se utilizan palabras pertenecientes al Imperio *chongzhen* (2003: 142). Además, tiene otras denominaciones, tales como *Xiuxiang ben* 繡像本, *Mingdai xiaoshuo ben* 明代小說本 y *Gaiding ben* 改訂本, correspondiente a sus propios rasgos (L. Huang, 2008: 35-36).

¹¹⁰ Para profundizar en la discusión acerca de la conjetura del comentador, véase el ensayo “Estudio inicial sobre *Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei chutan* 新刻繡像批評金瓶梅初探 (Estudio inicial sobre la edición *Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei*) de Huang Lin (1983).

¹¹¹ En cuanto a las ilustraciones de la novela, John Hay comenta estas en su artículo “The Body Invisible in Chinese Art”: Estas ilustraciones, en tinta negra, muestran escenas eróticas, que se dan en los distintos escenarios, en el alojamiento o el jardín, por ejemplo (c1994: 53-55).

En lo concerniente a la discrepancia entre las ediciones A y B, no podemos pasar por alto a Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958), cuyo estudio “*Tan Jin Ping Mei ci hua* 談金瓶梅詞話 (Sobre *Jin Ping Mei ci hua*)” abre la puerta del análisis comparativo a otros investigadores de *Jinxue*, especialmente a Wei Ziyun, Liu Hui, Huang Lin, Hanan, Plaks, etcétera (Zheng, 1990). A continuación, y mediante estas abundantes referencias, trataremos de anotar las principales discrepancias observadas entre ambas ediciones.

En primer lugar, la edición A inaugura cada capítulo con poemas que resumen gran parte del argumento. No obstante, la edición B comienza con unos poemas (*ci*), compuestos por versos relativamente más refinados, pero no necesariamente relacionados con el contenido del capítulo¹¹².

A continuación, observamos que la edición A y la B se inician con una historia totalmente diferente. En la edición A, el capítulo 1 establece un planteamiento histórico que se va a exponer en la novela, mientras que en la edición B se hace una presentación del protagonista masculino y de la relación con su hermano Wu el mayor. Wei deduce que la redacción que se hace en la edición B tiene como propósito eliminar el matiz político que conlleva la historia de Tres Reinos (2003: 154). Por otro lado, Shen Defu, al leer los manuscritos, señala en *Wanli yehuo pian* que: «En el texto original, faltan los capítulos LIII a LVII, que de ninguna manera se encuentran. Fueron unos letrados mediocres los que los complementan»¹¹³.

Finalmente, advertimos que un gran número de canciones, poemas, descripciones e incluso partes importantes de la narración de la edición A han sido esquilmas en la

¹¹² Con referencia al cálculo de Huang entre ambas ediciones solo hay quince capítulos que se abren con los mismos poemas (L. Huang, 2008: 37).

¹¹³ «然原本實少五十三回至五十六回，遍覓不得，有陋儒補以入刻» (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de Jin Ping Mei), 1987: 230).

edición B, probablemente para aligerar la obra y hacer más accesible su contenido. Por lo cual, algunos piensan que la edición B, considerada probablemente como un compendio de la edición A, resulta más fácil de leer (Hanan, 1962: 12; Plaks, 1986: 22; Wei, 1982: 110). Huang llega a la siguiente conclusión:

Las modificaciones no sólo corrigen varios errores, sino que también hacen la novela engarzarse con una trama bien tejida, un ritmo ágil y una composición razonable. Al mismo tiempo, se da a la narración una forma y condiciones más novelescas, alejándose y segregándose de los rasgos del *cihua* (L. Huang, 2008: 39).

Sin embargo, el mismo crítico habla de los cambios desde otro punto de vista, señalando que en la edición B, la eliminación de los poemas *sitanzi* 四貪詞 (los cuatro vicios), que aparecen en la primera página de la edición A, se utilizan para moderar los elementos satíricos «酒色財氣». Por otro lado, el hecho de reducir la diversidad de dialectos y hablas locales, así como la descripción detallada sobre la vida cotidiana podría haber afectado al valor literario.

Actualmente, se conservan varios ejemplares de la edición B, este es el caso de China (Biblioteca Capital de Pekín 北京首都圖書館 y Biblioteca de la Universidad de Pekín 北京大學圖書館) o de Japón (Naikakufu Bunko Kuramoto 內閣文庫 y Tenri Kankuramoto 天理圖書館). No hay muchas diferencias de contenido entre ellos, excepto el formato de impresión y el modelo de comentario (L. Huang, 2008: 35). Por lo tanto, se considera que la colección de la Universidad de Pekín y la de Naikakufu Bunko Kuramoto son iguales, al igual que las otras dos (Plaks, 1986: 22; Wei, 2003: 50).

3.2.3. La edición *Gaohetang piping diyiqishu Jin Ping Mei* 皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅

La datación de esta edición es de 1695. Zhang Zhupo, basándose en la edición B, añade numerosos comentarios. Así, tal edición también es conocida como *Diyiqishu Ben* 第一奇書本 y *Zhangping Ben* 張評本.

Plaks revela el importante papel que los comentarios ocupan en la posterior interpretación de la obra:

There has never been any question about the fact that Zhang Zhupo's edition simply takes over the Chongzhen text, with only minor textual emendations and the addition of Zhang's extensive critical apparatus. But not enough attention has been paid to the fact that not only Zhang's basic text, but also his commentary, has been substantially influenced by the work of the earlier commentator. Echoes of the prior text's critical terminology and interpretations can be perceived in many of Zhang's point [...] (Plaks, 1986: 24).

Ding, interpreta dicha edición como una «reescritura»¹¹⁴ de Zhang, dado que la novela, gracias a los comentarios marginales y las anotaciones que anteceden a cada capítulo, sugiere un matiz más literario y menos erótico:

The literati or scholarly urge to provide prefaces and exegetical notations that valorize, but also in some cases cleanse a text of impurities, cohere its ideological valence, and reinscribe it as literary, all served to make a vernacular and vulgar genre more like literature in a classical sense, assimilating it into the space of symbolic capital and literati cultural hegemony (Ding, 2002: 118).

De esta manera, se puede pensar que el texto ya posee un valor moral elevado

¹¹⁴ Ding afirma que la edición C se puede considerar como «otro *Jin Ping Me*», «leído y escrito nuevamente» por Zhang (2002: 118).

que le viene dado por la manipulación ideológica del cuerpo textual que lleva a cabo Zhang. Así, no nos sorprende que Wang Rumei 王汝梅 (1935-) la considere como la edición «más divulgada» e «influyente» de todas (1990: I).

Además de estas tres ediciones, en los años veinte y treinta del siglo pasado, aparece una nueva denominada *Jieben* 潔本. De forma resumida, ésta se basa en la edición C, aunque se eliminan o modifican todas las descripciones de las escenas eróticas; lo que hace que su estudio no tenga tanto valor como el de las otras ediciones.

En conclusión, entre todas las ediciones, *Jin Ping Mei ci hua* se considera como la publicación más completa y más cercana al original (L. Huang, 2008: 33). Por esta razón, utilizamos la copia *Daian* como la base de nuestra investigación¹¹⁵. A continuación, llevamos a cabo un resumen de la trama.

3.3. Configuración de la novela

¿Por qué se llama *Jin Ping Mei*? El título de la novela hace referencia al nombre de los tres personajes femeninos principales: Pan Jinlian 潘金蓮, Li Ping'er 李瓶兒 y Pang Chunmei 龐春梅. Uniendo el nombre de las tres mujeres puede formarse la expresión «Flor del ciruelo (梅 *mei*) en el jarrón (瓶 *ping*) de oro (金 *jin*)».

Efectivamente, no es el único caso en el que el título de la obra se construye a través del nombre de los personajes¹¹⁶. Andrew H. Plaks señala cómo en la ficción

¹¹⁵ En China no se unifica las normas del uso de puntuación hasta el siglo XX, así, en cuanto al uso de puntuación, utilizamos la adaptación de Mei Jie (Lanling Xiaoxiao Sheng, 2007).

¹¹⁶ En cuanto a la técnica de poner el título de la obra, Wang Rumei indica que *Ruyijun zhuan* 如意君傳 (Historia de *Ruyi*) utiliza el apodo de un amante del protagonista, Ruyijun, como el título de la obra. Desde este punto de vista, Wan intenta establecer la relación entre ambas novelas, puesto que el título de *Jin Ping Mei* está formado por los tres nombres de las mujeres que tienen relaciones sexuales con el protagonista Ximen (1990: 10).

china los nombres de los personajes suelen implicar una cierta idea sobre la personalidad de los mismos (David T. Roy & Plaks, c1990: 117). En este sentido, deducimos que el título *Jin Ping Mei*, compuesto por tres nombres femeninos, debería narrar la historia tejida por dichos personajes.

Así, a partir de la deconstrucción del título, en este apartado tratamos de analizar los siguientes temas: la intertextualidad, la estructura, la trama y la retórica.

3.3.1. Intertextualidad en *Jin Ping Mei*

Un texto nunca es un elemento autónomo, sino que se forma por elementos de otros textos que están demarcados (Bajtin, 1981; Kristeva, 1986). En *Jin Ping Mei* se combinan numerosos elementos previos al texto que dan como resultado algo nuevo. Relinque afirma que la intertextualidad de la obra es destacable y explica que: «tiene una estructura cerrada a la que se van añadiendo determinadas piezas para elaborar el sentido último de la historia. Es la primera vez que esto ocurre en la tradición literaria china» (2010).

Como veíamos, *Jin Ping Mei* cuenta con varias descripciones de escenas eróticas, las cuales se extraen de *Ruyijun zhuan* (Y.-y. Chen, 2001: 75). No obstante, la relación unitaria entre *Jin Ping Mei* y *Shui hu zhuan* es evidente. Dicha novela erótica comienza con el siguiente título en el capítulo I: “En la cresta de *Jingyang*, Wu Song mata a golpes a un tigre. Pan Jinlian desprecia a su esposo y vende su encanto.”¹¹⁷, que se asocia con los capítulos XXIII, XXIV y XXV de *Shui hu zhuan* 水滸傳 (A la Orilla del Agua) (N. Shi, 2007: 383-437). En general, *Jin Ping Mei* muestra una amplia gama de fuentes de distintas referencias (dramas, poesía, cuentos clásicos y

¹¹⁷ «景陽岡武松打虎/潘金蓮嫌夫賣風月» (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1963).

vulgares), entre las cuales destaca el hecho de que la historia de los primeros diez capítulos está extraída principalmente de *Shui hu zhuan*.

Según Hanan, *Jin Ping Mei* está considerada como una «excroissance cancéreuse» de la otra, ya que cuenta referencias cruzadas de la obra anterior (Y.-y. Chen, 2001: 1; Hanan, 1963: 23). Así, la presencia de dicha obra se manifiesta en la casi fiel réplica de detalles que van desde la coincidencia en los nombres de varios protagonistas hasta reminiscencias exactas, en determinados pasajes. Así, Wei perfila tres tipos principales de referencias a *Shui hu zhuan*, a saber, una réplica de algunos argumentos completos, adaptaciones de otros y una reproducción exacta de poemas (1979: 147).

Sin embargo, también existen grandes diferencias entre ambos textos. Hsia señala que *Jin Ping Mei* contiene una visión del mundo y una ambivalencia moral, que se manifiestan a través de varios episodios de seducción, ausentes en *Shui hu zhuan* (1968: 181). Por otra parte, *Shui hu zhuan* se caracteriza por la representación del heroísmo, en cambio, en *Jin Ping Mei* nos encontramos con una ausencia de héroes, de hombres dignos o mujeres virtuosas, de sabios gobernantes, de individuos caritativos o dotados de grandes cualidades (Hanan, 1964: 132-134; Relinque Eleta, 2010: 27).

3.3.2. Estructura y temática

En cuanto a la estructura de *Jin Ping Mei*, Xinxinzi 欣欣子 escribe en su prefacio: «Pone ante nuestros ojos, de principio a fin, los acontecimientos que muestran el ciclo de la retribución; y lo hace con la fluidez de la sangre en venas y arterias, como si diez mil hilos de seda fueran mecidos al viento sin enredarse»

(Relinque Eleta, 2010: 70)¹¹⁸. David Tod Roy también está de acuerdo con la «finely wrought structure» (c1993: xviii) de la novela.

No obstante, debemos señalar que varios investigadores mantienen opiniones distintas sobre la división estructural de la obra. En primer lugar, Zhang Zhupo en *Piping diyiqishu Jin Ping Mei doufa* 批評第一奇書金瓶梅讀法 (*Crítica de Jin Ping Mei*) divide la novela en dos partes. La primera se concentra en Pan Jinlian y Li Ping'er, y la otra en Pang Chunmei (Zhupo Zhang, 1987b: 64). Por otro lado, el mismo crítico añade que con tal división se pone de relieve el papel que el calor y el frío juegan a lo largo de toda la historia.

En la primera mitad del libro, el motivo del frío se repite de un modo tan efectivo que puede resultarle al lector incluso difícil de soportar, mientras que en la segunda mitad, el motivo del calor es recurrente pero de un modo poco aparente para el lector. En la primera mitad, el motivo del frío aparece siempre cuando se está describiendo el mayor calor. Si eres capaz de apreciar esos pasajes, sabrás a qué me refiero (Relinque Eleta, 2010: 30).

Asimismo, Hsia opina que si se presta atención a la secuencia de los capítulos la novela se estructura en tres partes. La primera (I-IX) esboza una situación general en la familia Ximen Qing 西門慶. La segunda (X-LXXIX) empieza cuando Pan Jinlian asesina a su marido y seguidamente entra en la mansión del protagonista. La tercera (LXXX-LL) comienza a desarrollarse tras la muerte de Ximen (Hsia, 1968: 178-180). En cambio, no todo el mundo está de acuerdo con este análisis que se caracteriza por una distribución desequilibrada.

En este sentido, Andrew H. Plaks indica que la distribución en diez unidades de diez capítulos marca un ritmo que se repite en cada una de dichas unidades.

¹¹⁸ «如在目前始終，如脈絡貫通，如萬系迎風而不亂也。」 (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1963).

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 other hand, within the space of each decade we can perceive a type of smaller internal patterns of oscillation on the level of narrative action (Plaks, c1987: 74).

En definitiva, en cualquier de los análisis que se llevan a cabo de la estructura, se ponen de relieve las concepciones de los seres humanos sobre el mundo, a saber, los distintos contrastes que la vida presenta, la repercusión de la riqueza en la vida sexual y familiar de los personajes, así como en su promoción en la función pública, son facetas que destacan. John Hay piensa que el autor esboza de manera deliberada un retrato social de esa época, a través de una descripción detallada sobre la apariencia física (el atavío, el maquillaje, entre ellos) (c1994: 61-62).

Sin embargo, no hay que olvidar cómo ya en el primer capítulo se señala implícitamente uno de sus temas principales: la sexualidad y la seducción.

Este libro trata sobre una hermosa muchacha de corazón de tigre, que provocó una historia de pasiones. Una mujer licenciada que se unió a un ser depravado con el que, día tras día, perseguía el placer; mañana tras mañana se abandonaba a las ansias amorosas. Y al final no pudo evitar ser cadáver bajo el cuchillo, yacer emponzoñada en las fuentes amarillas. Ya jamás vestirá seda fina, ni se extenderá los afeites, ni se aplicará carmín (Erudito de las carcajadas, 2010: 87).

如今這一本書，乃虎中美女後引出一個風情故事來。一個好色的婦女，因與個破落戶相通，日日追歡，朝朝迷戀，後不免屍橫刀下，命染黃泉，永不得着綺穿羅，再不能施朱傅粉。(cap. 1).

De forma resumida, nos llama la atención la trama de la seducción, que encontramos por toda la obra, cuyo argumento suele organizarse de la siguiente manera: el individuo seductor, en primer lugar, aprovecha su apariencia para que sus

objetos sexuales (los varones) se obsesionen; en segundo lugar, empiezan a practicar el sexo.

3.3.3. Trama

Jin Ping Mei trata del esplendor y la posterior decadencia de la familia Ximen Qing¹¹⁹. Ximen es un comerciante corrupto y lujurioso, tan rico que puede mantener a varias consortes y concubinas a la vez, y que dedica su tiempo al empeño de prosperar socialmente. Por contra, los excesivos intercambios sexuales que lleva a cabo le conducen a la muerte, lo que implica la dispersión de su familia.

Conviene recordar un episodio clave de la obra. Ximen Qing, después de asesinar en secreto al esposo de Pan Jinlian, una de las protagonistas, se casa con ella, convirtiéndola en su quinta mujer. El episodio se narra de manera muy detallada, lo que da pie al relato de toda la historia familiar de Ximen. Así, nos encontramos con la esposa principal, Wu Yueniang 吳月娘 y otras concubinas: dos viudas ricas, Meng Yulou 孟玉樓 (la tercera) y Li Ping'er (la sexta), una ex-prostituta, Li Jiao'er 李嬌兒 (la segunda), una antigua criada, Sun Xue'e 孫雪娥 (la cuarta) y Pan Jinlian.

En la medida que la novela avanza, vemos cómo la visita al ministro de la Función Pública, Cai Jing 蔡京, que lleva a Ximen al apogeo de su estatus económico y social (cap. XXXIX-XL); coincide con la obtención de un afrodisíaco proporcionado por un monje, el cual le hace caer en la trampa erótica entretejida por las mujeres seductoras, lo que finalmente lo guiará a su destino fatal.

¹¹⁹ Katherine Carlitz comenta el papel que la familia ocupa en la novela: «For the most part, however, the reader stays within the Ximen family compound, watching Ximen Qing and his six wives, and their children, servants, and visitors. The household is large and diverse enough to serve as a microcosm of society, and it provides vivid pictures of many customs that we read about in Ming memoirs and gazetteers» (1984: 389).

Es importante señalar cómo la muerte de Li Ping'er y de su hijo, Guan'ge 官哥兒, causada por Pan Jinlian, podría ser indicio de la decadencia de la familia Ximen. Así, en el último capítulo de esta parte, en cuanto Ximen fallece debido a una sobredosis, el hijo de Yueniang, Xiaoge 孝哥, llega al mundo (cap. LXXIX).

Los últimos veinte capítulos relatan la vida de otros miembros familiares tras la muerte de Ximen. Entre los cuales, algunos encuentran el camino que los conduce a una vida brillante; sin embargo, otros tienen un destino infausto. Li Jiao'er vuelve al burdel. Wu Yueniang, al descubrir la relación adúltera entre Pan Jinlian y Chen Jingji, los expulsa y Chunmei, la criada de Pan Jinlian regresa a su hogar. Poco después, Pan Jinlian es violentamente asesinada por Wu Song. Para su fortuna, Chunmei se convierte en la concubina favorita del comandante Zhou 周守備 y disfruta de riquezas y de felicidad. Al final de la historia, Yueniang se ve obligada a entregar Xiaoge a un monje Pujing para evitar los sufrimientos de una vida probablemente desgraciada. Es decir, la familia de Ximen pierde a su único hijo. Más adelante, tras la invasión de Jin 金, Yueniang vive con tranquilidad hasta el final de sus días.

3.3.4. Retórica

Como ya vimos en el capítulo 2 de nuestro trabajo, el florecimiento de la literatura erótica se muestra en la dinastía Ming. Asimismo, las obras eróticas, en orden de ampliar el abanico de lectores, se escriben en diferentes géneros literarios.

En su búsqueda de beneficios, estos géneros intentaban atraer al máximo público posible, desde los letrados hasta los comerciantes, pasando por todas aquellas personas que con un nivel cultural mínimo podían disfrutar de poemas más o menos complejos y de diálogos trufados de dobles sentidos, tan populares entre los cómicos callejeros (Relinque Eleta, 2010: 41).

Por lo tanto, se encuentran canciones, poemas, diálogos de obras de teatro, relatos, oraciones religiosas, documentos públicos, y entre ellos se halla el *Jin Ping Mei*. En este sentido, nos damos cuenta de que en esta novela destaca un lenguaje minucioso, rico en detalles, musical y con adjetivos sutiles centrados en describir el acto sexual, pero al mismo tiempo tratando de «disimular» tal sexualidad (Brulotte & Phillips, 2006: 699; Diamond, 1997: 3; Ollé, 2011).

Indudablemente, una novela erótica suele contar con muchas descripciones sobre la práctica sexual, que son elaboradas mediante una gran variedad discursiva sobre el tema¹²⁰. Así, una escena sobre el coito se puede describir de forma lírica y prosaica mediante el juego entre dos pájaros: «Con los cuellos enlazados, como patos mandarines jugando en el agua y las cabezas una junto a la otra cual pareja de fénix que se divierten entre las flores» o «A la parpadeante luz de las velas, eran como el fénix que canta a dúo con su reflejo en el espejo, el humo del incensario se convertía en mariposas danzando entre las flores» (Erudito de las carcajadas, 2010: 161, 485)¹²¹.

Una escena semejante, también, se puede describir, con un tono lírico, a través a de una guerra sangrienta:

Un aire poderoso envuelve el lecho turquesa, un aliento mortal se cierne sobre los edredones de patos mandarines. Sobre la almohada de coral exhiben su audacia; entre cortinas de martines pescadores, se enfrentan con bravura. El guerrero enfurecido se abalanza blandiendo su alabarda adornada con dos borlas negras; la comandante en jefe, encolerizada, cimbreo sus caderas empuñando su espada,

¹²⁰ En casi setenta capítulos de los cien en que está dividida la novela hay alguna alusión al acto sexual, que van desde metáforas sutiles a descripciones más crudas, detalladas con un lenguaje soez y vulgar, (Relinque Eleta, 2010: 22).

¹²¹ «交頸鴛鴦戲水，並頭鸞鳳穿花。」(cap. 4), «燈光掩映，不啻鏡中之鸞鳳和鳴；香氣薰籠，好似花間之蝴蝶對舞。」(cap. 10)

señora de la muerte. [...] El mariscal del Azufre, con la armadura rota, no encuentra por donde huir; el General del Casco de Plata, cerca del campamento insiste en robarle la vida (Erudito de las carcajadas, 2010: 874-878).

威風迷翠榻，殺氣瑣鴛衾。珊瑚枕上施雄，翡翠帳中鬥勇。男兒忿怒，挺身連刺黑纓鎗；女帥生嗔，拍跨着搖追命劍。[...] 硫黃元帥，盔歪甲散走無門；銀甲將軍，守住老營還要命。(cap. 37).

La felación, por un lado, se puede interpretar de manera metafórica, como, por ejemplo, «tocar la flauta»¹²² (Erudito de las carcajadas, 2010: 279); por otro lado, también se la describe de manera vulgar como: « [...] se lo [el pene] metió en la boca y comenzó a succionar con un movimiento de idas y venidas», «chupando con intensidad» (Erudito de las carcajadas, 2010: 450, 653)¹²³.

Asimismo, los órganos genitales se suelen personalizar, de manera concreta, por ejemplo, en la escena sexual entre Pan Jinlian y Ximen Qing. Así, la erección del pene tiene mal genio y una apariencia aterradora: « [...] el miembro se erguía orgulloso y duro, imponente, levantándose con violencia» (Erudito de las carcajadas, 2010: 649) y « [...] el miembro se levantó violentamente, la cabeza de melón se abrió, su ojo cóncavo, bien redondo, se quedó mirándola fijamente y alzó su cuerpo bien erecto entre los dos carrillos barbudos» (Erudito de las carcajadas, 2010: 653)¹²⁴. En cuanto a la vulva, se describe de manera tanto metafórica como vulgar: «el corazón de la flor» y «el gancho rojo del que sobresalía la lengua de gallo» (Erudito de las carcajadas, 2010: 645)¹²⁵. Por consiguiente, nos encontramos ante una novela donde la vulgaridad y la lírica conviven muy estrechamente.

¹²² «品蕭» (cap. 10).

¹²³ «用口吮之，吮來吮去。」 (cap. 18) y «啞» (cap. 28).

¹²⁴ «那話昂健奢稜跳腦，暴怒起來。」 (cap. 27) y «那話登時暴怒起來，裂瓜頭凹眼圓睜，落腮鬍挺身直豎。」 (cap. 28).

¹²⁵ «花心» y «紅鈎赤露，雞舌內吐。」 (cap. 27).

En otro orden de cosas, hay que señalar el importante papel que ocupa la descripción del *voyeur*. Sin duda, la audacia de las descripciones provoca en el lector una reflexión sobre el placer pasivo que conlleva una imagen *voyeurista*. En este sentido, Katherine Carlitz señala en *The Rhetoric of Chin P'ing Mei [Jin Ping Mei]* que:

Certain readers of *Chin p'ing mei [Jin Ping Mei]* have, however, sensed an inconsistency between the obvious corruption surrounding sexual activity in the novel, and the apparent relish with which that activity is sometimes described. [...] The author of *Chin p'ing mei [Jin Ping Mei]* [...] communicates the illicit nature of Chin p'ing mei's *[Jin Ping Mei]* sexual encounters by making us voyeurs: in clandestine company with P'an Chin lien [Pan Jinlian], Ying Po-chueh [Ying Bojue] or various little boys, we watch these encounters through keyholes, we listen through walls. These others characters catch us in the act of watching His-men Ch'ing [Ximen Qing] and his various partners, thus exposing out own frailties, demonstrating that the reader has as great a need for self-cultivation as do any of the characters in the novel (Carlitz, c1986: 50-51).

Por tanto, los lectores, como los *voyeuristas* de la obra (un criado, un monje, algunas concubinas), eventualmente experimentan el mismo placer al leer la novela. En definitiva, si ahondamos en las relaciones amorosas entre los personajes, es importante señalar que *Jin Ping Mei* no solo se caracteriza por la obscenidad, sino también por la seducción.

3.4. ¿Una novela obscena?

Tras el estudio sobre la configuración de esta novela erótica, reflexionamos sobre el sentido de *Jin Ping Mei*. En realidad, resulta sorprendente que esta obra sufra censura, en épocas posteriores a su publicación, por criterios

religioso-político-morales ¹²⁶, debido a su carácter erótico desinhibido. Cabe preguntarnos si *Jin Ping Mei* es una novela obscena; esta cuestión ha supuesto un amplio debate, pero la respuesta es afirmativa especialmente si nos concentramos en la representación detallada que hace de la sexualidad, sobre todo de la sensualidad femenina (Ding, 2002: 4; David Tod Roy, c1993).

Asimismo, muchos investigadores, se han esforzado, por un lado, en justificar ese oprobio, empeñándose en dar a conocer su valor artístico; por el otro, no han dejado de preocuparse por los efectos negativos de su recepción, específicamente para los hombres vulgares y las mujeres.

Por ejemplo, Feng Menglong 馮孟龍 (1574-1645)¹²⁷ en su prefacio, usando el seudónimo Dongwunongzhuke, clasifica brevemente la recepción de la obra en varios tipos:

Ya he dicho que quienes sienten compasión cuando leen *Jin Ping Mei* son como *bodhisattva*; quienes sienten horror ante ella, son los hombres de virtud; los mezquinos la disfrutarán; pero sólo quienes son como animales, querrán tomarla como ejemplo (Erudito de las carcajadas, 2010: 75)¹²⁸.

Le sigue Xie Zhaozhe 謝肇淛 (1567-1624), que habla de su preocupación por la divulgación de *Jin Ping Mei* en *Xiaocao zhaiji* 小草齋集 (Recopilación de la Casa de las Hierbas): «Indudablemente, el libro no debería caer en manos de los letrados pedantes ni de los hombres vulgares» (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 4).

¹²⁶ Para conocer más sobre el tema de las obras prohibidas en la dinastía Qing, véase la investigación de Wu Zhefu: *Qingdai jinghuei shumu yiang jiou* 清代禁燬書目研究 (Estudios sobre los Libros Prohibidos en la Dinastía Qing), publicado por Chia Hsin Cement Corp.(1969).

¹²⁷ Feng es uno de los escritores más esenciales de la dinastía Ming. Su obra más famosa es *Sanyan* 三言, una serie recopilaciones de narraciones orales.

¹²⁸ «讀金瓶梅而生憐憫心者，菩薩也；生畏懼心者，君子也；生歡喜心者，小人也；生倣法心者，乃禽獸耳。」 (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1963).

Posteriormente, Zhang Zhupo, a pesar de no considerarlo como un libro obsceno, muestra su preocupación, en su ensayo “Crítica de *Jin Ping Mei*”, por la influencia que puede ejercer en las supuestas lectoras:

Las mujeres no deberían leer esta novela, ya que por una parte, no podrían comprenderla bien, y por otra, cualquier actitud o comportamiento mímicos de la lectura podría acarrear consecuencias desastrosas a la familia y a la sociedad (Zhupo Zhang, 1987b: 84)¹²⁹.

En este sentido, entendemos que Zhang se decanta por la prohibición de esta lectura a las mujeres, ante la posibilidad de verse influenciadas por una obra donde aparecen tantas figuras femeninas libidinosas¹³⁰.

Percibimos la misma inquietud en Hu Shi 胡適 (1877-1927)¹³¹, el gran crítico chino, que en una carta a su amigo Qian Xuanton 錢玄同 (1887-1939), echa una mirada aguda hacia esta novela erótica. Así, Hu afirma que *Jin Ping Mei* no puede considerarse como una novela con valor estético, al menos en su época, debido a que hace especial hincapié en tratar el «instinto sexual animal»; lo que lleva al crítico a pensar que no se puede considerar una obra ni artística ni literaria (S. Hu, 1986: 43; *Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 343). Por esta razón, Hu nunca ha analizado esta novela erótica a lo largo de su

¹²⁹ Hay que señalar que Zhang Zhupo nunca piensa que *Jin Ping Mei* es un libro obsceno, e incluso redacta un ensayo donde intenta probar su inocencia, “*diyijieshu fei yinshu lun* 第一奇書非淫書論 (El libro extraordinario no es obsceno)” (Zhupo Zhang, 1987a: 54-55). El mismo crítico redacta ciento ocho principios para enseñar la manera adecuada de leer el texto. Sus comentarios han sido convenientemente impresos en la recopilación *Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*).

¹³⁰ En la misma línea, Zhang Yuanfen también señala una idea parecida, cuando afirma que una mujer no puede ser buena si lee *Jin Ping Mei* (1991: 41). En cambio, estos «consejos» nos recuerdan la crítica de Edward Said, en lo referente al hecho de que toda la unidad o integridad de texto está relacionada con la paternidad y la jerarquía. Por nuestra parte evitaremos aplicar a esta novela el punto de vista patriarcal que tradicionalmente se impone.

¹³¹ Ha Shi 胡適 es un personaje principal en la configuración del marco dentro del cual se realiza una reevaluación de la novela moderna y una ficción narrativa en lengua vernácula.

carrera literaria (Y.-y. Chen, 2001: 3).

La misma preocupación por su carácter inmoral, también se pone de relieve en el siglo XX. David Roy, en la introducción a la traducción inglesa, presenta ideas contradictorias sobre la lectura. Por un lado, defiende la presunción de inocencia del propio autor que no tenía intención de escribir una obra tan obscena; por otro lado, reconoce que las descripciones del «mal inherente»¹³² a la naturaleza humana, sobre todo la representación de las relaciones sexuales, pueden resultar francamente chocantes para los lectores (c1993)¹³³.

En definitiva, la obscenidad como rasgo en la obra es ampliamente reconocido¹³⁴, sin embargo, las palabras de Niangong en el prefacio del propio texto han abierto otro camino de interpretación, escribe: «Los inocentes que consideran esta novela como una obra obscena no conocen las características principales del autor» (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987).

A pesar de que *Jin Ping Mei* es una obra radicalmente obscena, a través de una lectura correcta, de las numerosas escenas eróticas, deberíamos poder extraer un mensaje histórico, filosófico y literario de la época en la que fue escrita. No es

¹³² Roy comenta que toda la lectura de *Jin Ping Mei* es como una encarnación de la filosofía de Xunzi: «My reading of the novel has persuaded me that the implied author adheres to an uncompromising version of Xunzi's particular brand of orthodox Confucianism. [...] Xunzi is most famous for his enunciation that, although everyone has the capacity for goodness, human nature is basically evil and, if allowed to find expression without the conscious molding and restraint of ritual, is certain to lead the individual disastrously astray. That the implied author of the *JPM* endorses this view should be apparent to even the most superficial reader» (c1993).

¹³³ «I believe that it was never any part of the author's intent to celebrate the pleasures of sex and that the sexual acts that he explicitly describes, and which have won the novel such notoriety, are intended. The spheres of sexual, economic, and political aggrandizement are symbolically correlated in the novel in such a way that the calculated shock value of the sexual descriptions spills over into the other realms and colors the reader's response to them» (David Tod Roy, c1993).

¹³⁴ Numerosos críticos comentan que *Jin Ping Mei* es como: una lección moral para no desarrollar el propio ego (Plaks, c1987), una ilustración de la filosofía china de la bajeza humana (c1993), una celebración del instinto humano (Hsia, 1968), una exploración en la maldad en la sociedad del período tardío de la dinastía Ming (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987), una moda incidental de la dinastía Ming (Lu Xun, 2009: 221-232), y una lectura no literaria de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, que son demasiado brutales e irracionales (S. Hu, 1986: 43).

sencillamente una novela erótica, sino también «una novela costumbrista 世情書 (Libro de *shiqing*)»¹³⁵, como fue denominada por Lu Xun 魯迅; ya que el texto conforma una serie de cuadros sobre las costumbres de esa época, mediante una trama perfectamente elaborada que muestra aspectos diversos de la vida en el período tardío de la dinastía Ming (Carlitz, c1986: 44; Lu Xun, 2001: 283)¹³⁶.

El escritor revela un profundo conocimiento de la vida de su época, sus descripciones son claras, sutiles y penetrantes y aun así altamente sugestivas; a causa de la atención que presta a los contrastes, a veces ofrece dos aspectos de la vida bastante diferentes. Su escritura contiene tal variedad de intereses humanos que ninguna novela de ese período pudo superarla (Lu Xun, 2001: 283).

Como se ve en la definición sobre la novela costumbrista, *Jin Ping Mei* no solo es una novela de enmascaramiento de la realidad, sino que también ofrece el perfil de «una verdadera vida» humana¹³⁷.

¹³⁵ Libro de *shiqing* 世情書 que se traduce al español como «la novela costumbrista» por Rosario Blanco Facal en *Breve Historia de la Novela China*, contiene los relatos caracterizados por «las alegrías y las penas de la vida humana, las separaciones y los encuentros o los cambios repentinos de la fortuna» (Lu Xun, 2001: 175). La traducción que elegimos aquí para la referencia es de Rosario Blanco Facal.

¹³⁶ La obra está ambientada en la dinastía Song (a principios del siglo XII), pero en efecto, trata del contexto histórico, social y cultural de la dinastía Ming. Así, recordamos las palabras de Xinxinzi 欣欣子: «Esta obra puede registrar las costumbres de su tiempo, sobre las que tiene algo que decir» (Relinque Eleta, 2010: 69). En esta línea, recordamos una cita de Ding acerca de Yuan Hongdao: «Yuan Hongdao's comparison is based on thematic grounds and refers to the didactic purposes of these two works. In other words, Yuan Hongdao believed that the *JPM* was not merely an erotic novel, but a book containing moral teachings, and that there were serious meanings hidden behind the vivid descriptions of love-making» (Ding, 2002: 92).

¹³⁷ Hemos extraído la expresión «una verdadera vida» de las palabras de Marcel Proust: «La verdadera vida, la vida al fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, realmente vivida, es la literatura» (Amorós, 1979: 33). En este sentido, comprendemos que *Jin Ping Mei*, vista desde el ángulo de la novela costumbrista, puede reflejar ambientes, costumbres y modos de ser.

3.5. Traducción

Jin Ping Mei ha sido traducida a varias lenguas¹³⁸, por lo que su fama se ha incrementado año tras año.

Respecto a la historia de la traducción de esta obra, Louis Bazin (1799-1863) es considerado como un pionero, al publicar la traducción del capítulo I “Histoire de Wou-Song et de Kin-Lien” en *Chine Moderne*, en el año 1853 (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1853).

Unos años después, en 1912, George Soulie de Morant (1878-1955), basándose en la edición *Gaohetang piping diyiqishu Jin Ping Mei* (la edición C), lleva a cabo otra traducción al francés, titulada *Lotus d'Or; Roman Adapté du Chinois* (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1912). Lamentablemente, en esta versión publicada por la editorial Charpentier et Fasquelle encontramos varios errores.

En 1930, una traducción de la edición C al alemán *Kin Ping Meh oder Die abenteuerliche Geschichte von Hsi Men und seinen sechs Frauen*, realizada por Franz Kuhn (1834-1961) es publicada por la editorial Gustav Kiepenheuer Verlag (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1930).

Asimismo, Clement Egerton publicó en 1939 la primera traducción al inglés, titulada *The Golden Lotus*, utilizando la versión *La edición Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei* (la edición B, la edición *Chongzhen*), donde el traductor no solo recorta o elimina algunos versos de la obra, y también traduce las descripciones eróticas al latín, creando así una edición expurgada (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1939)¹³⁹.

¹³⁸ En el presente trabajo, estudiaremos principalmente la traducción en lenguas occidentales, pero hay muchos recursos en coreano y japonés que pueden seguir vertiendo luz a los estudios de la literatura comparada (Ding, 2002: 7).

¹³⁹ Egerton reconoce la dificultad de la traducción de los versos en la introducción de *The Golden Lotus*: «Nobody would, I think, claim that they are masterpieces of Chinese poetry, and some of them, turned into English, seemed very much like gibberish. I have allowed myself much more liberty with

En 1985 una traducción al francés de André Lévy provocó nuevamente el interés por la investigación y la traducción de esta novela que seguía extendiéndose. Esta traducción se basa en *Jin Ping Mei ci hua* 金瓶梅詞話 (la edición A), no obstante, son eliminados muchos cantos y poesías (Lanling Xiaoxiao Sheng, 1985).

Unos años más tarde, la traducción más completa al inglés corresponde a David Roy, quien titula su versión como *The Plum in the Golden Vase*, fue publicada por Princeton University Press; la cual se basa en la edición B (Lanling Xiaoxiao Sheng, c1993-2013).

En castellano, se publicaron dos traducciones en 2010. Una es traducción directa del chino, a cargo de Alicia Relinque, titulada *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa*, publicada por la editorial Atalanta, en dos volúmenes en 2010 y 2011, respectivamente. La otra, titulada *Flor de Ciruelo en Vasito de Oro*, es una traducción indirecta (del inglés, del francés y del alemán, de diferentes ediciones), realizada por Xavier Roca-Ferrer y publicada por la editorial Destino.

Si comparamos las traducciones que hemos mencionado, nos damos cuenta de que la versión de Relinque, a diferencia de lo que sucede en otras, no resume ni omite los pasajes o los referentes complejos, esquivando anacronismos o errores, prologa y anota el texto con erudita y exacta precisión (Ollé, 2011: 7). En este sentido, consideramos que podría ser una de las versiones más completas y más cercana a la original. Esta es la razón principal por la que elegimos *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa* como fuente para las referencias del presente trabajo.

them and have omitted a great many. After all, they are merely conventional trimmings to the story, and I have no qualms of conscience about them» (Eagleton, 1993: vii). Lo interesante acerca de la traducción es que el novelista chino, Lao She 老舍 (1899-1966), cuyo nombre verdadero es Shu Chingchun 舒慶春, lo anima a encargarse de este gran trabajo: «Without the unitiring and generously given help of Mr. CC, Shu, who, when I made the first draft of this translation. [...] I shall always be grateful to him» (Egerton, 1939: xi).

SEGUNDA PARTE



(Van Gulik, 2004: 267)

ESTADIO ERÓTICO I

CAPÍTULO 4. POR UNA MIRADA, UNA SEDUCCIÓN

No parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción;
nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres.

George Bataille, *Historia del Ojo*.

When in love, the sight of the beloved has a completeness
which no words and no embrace can match:
a completeness which only the act of making love
can temporarily accommodate.

John Berger, *Ways of Seeing*.

La seducción está considerada como un instrumento dirigido a la evocación y a la expresión del deseo, al mismo tiempo que desempeña un papel de modulación en «los estadios eróticos» (González Montero, 2008)¹⁴⁰. En numerosas ocasiones, la seducción se transmite, bien mediante el lenguaje, bien a través de señales cuyo objetivo es hacer un llamamiento a los encantos sexuales.

El lenguaje, por tanto, entra en contacto con los diferentes elementos comunicativos, haciendo posible, de este modo, que se den una gran variedad de funciones en el esquema de la comunicación¹⁴¹; el cual expresa el sentido sistemático de comunicación de manera eficiente. No obstante, Baudrillard postula que la

¹⁴⁰ En el artículo “Del Erotismo a la Seducción: en torno a Kant y Kierkegaard”, González Montero menciona el erotismo musical (estadios estéticos inmediatos) que trabaja Kierkegaard, en esta investigación utilizamos dicho trabajo como analogía del estadio erótico que proporciona la mirada (2008). De este modo, nos parece posible describir los estadios eróticos considerados a partir de *Jin Ping Mei*, donde los casos de seducción suelen empezar con el acto de mirar y terminar con el coito o la muerte.

¹⁴¹ Hay ciertos lingüistas y filólogos, concretamente Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Roman Jakobson (1896-1982), que hacen hincapié en las funciones del lenguaje y manifiestan teorías propias. Jakobson, a partir del concepto saussuriano sobre la ciencia del lenguaje, plantea un modelo de la teoría de la comunicación según el cual la comunicación lingüística implica a seis factores: emisor, receptor, mensaje, código, contacto y contexto, los cuales establecen un esquema de seis funciones: emotiva, conativa, poética, metalingüística, fática y referencial. El discurso, el acto verbal, genera un acontecimiento que efectúa la transición de una Lingüística del código a una del mensaje (Jakobson & Halle, 1967; Saussure, 2007).

comunicación a través de la palabra genera un efecto de lentitud [si lo comparamos con la mirada] (Baudrillard, 2000: 4-5). De este modo, las señales emitidas y recibidas por los cinco sentidos -vista, olfato, gusto, tacto, y oído- pueden ser más poderosos que el habla, especialmente en el juego de la seducción.

En cualquier caso, y pese a que cada una de estas percepciones aporta una función específica, el sentido de la vista desempeña el papel principal (Berger, c1972: 7; Freud, 1978: 191; Havelock Ellis, 1961: 54; Morris, 2004: 45).

Lacan, por su parte, sostiene que «los ojos» cumplen la función de ser uno de los mecanismos desde donde la libido explora el mundo, además de convertirse en instrumento al servicio de este impulso. En este mismo sentido Monreal escribe:

El ojo no es sólo un órgano de percepción sino también un órgano de placer... un impulso no sólo busca placer, sino que está atrapado en el sistema de significación caracterizado por el primer ingreso del sujeto en ese sistema [...] este proceso de significación – añade – termina por afectar todo mirar: cada reconocimiento es a la vez un hallazgo y una imposibilidad de hallar (Monreal, 1992: 236).

Este sentido, a saber, que la fuerza de la seducción se transmite a través de los ojos, es también apuntado por el padre del Psicoanálisis Sigmund Freud, en su obra *Tres Ensayos sobre Teoría Sexual*:

El ojo, que es quizá lo más alejado del objeto sexual, puede ser estimulado {reizen} casi siempre, en la situación de cortejo del objeto, por aquella particular cualidad de la excitación cuyo suscitador en el objeto sexual llamamos «belleza». De ahí que se llame «encantos» {Reize} a las excelencias del objeto sexual (Freud, 1978: 191).

La impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa. Sobre la transitabilidad de ese camino se apoya –si es que está permitido este abordaje teleológico– la selección natural, en la medida en que

hace desarrollarse al objeto sexual en el sentido de la belleza (Freud, 1978: 142).

De forma similar, a la teoría freudiana, este «encanto» es conocido como *belleza* en la obra de Havelock Ellis (1895-1939) *Estudios de Psicología Sexual: La Selección Sexual en el Hombre*. Así, lo bello se transfiere a través de las miradas, siendo estas, «el conductor principal»¹⁴². Sin embargo, Havelock Ellis, a diferencia de Freud, en la selección sexual asocia la vista con el sexo y cree que esta tiene la capacidad de comunicar impresiones e incluso, en momentos concretos, puede llegar a sustituir a los demás sentidos.

To a large extent vision has slowly superseded the other senses and become the main channel by which we receive our impressions. Its range is practically infinite; it is apt for either abstract or intimate uses (Havelock Ellis, 1961: 54).

Desmond Morris (1928-), en un tiempo más cercano, destaca en su libro *The Naked Woman: A Study of the Female Body* el papel dominante que juega la vista en el proceso comunicativo:

The eyes are the dominant sense organs of the human body. It has been estimated that 80 percent of our information about the outside world enters through these remarkable structures. Despite all the talking and listening we do we remain essentially visual animals (Morris, 2004: 45).

Asimismo, John Berger sostiene en *Ways of Seeing*: «But there is also another sense in which seeing comes before words. It is seeing which establishes our place but

¹⁴² Havelock Ellis señala en *Estudios de Psicología sexual: La Selección Sexual en el Hombre*, publicado en Madrid por Hijos de Reus en 1913, que: «La vista es el conductor principal de cuantos comunican impresiones al hombre, y hasta cierto punto puede decirse que ha sustituido a todos los demás sentidos» (1961: 137).

words can never undo the fact that we are surrounded by it. The relation between what we see and what we know is never settled» (Berger, c1972: 7).

En este sentido, conviene recordar a Wolfram Eberhard (1909-1989), que pone de relieve la importancia de la vista en China cuando define el término «ojos 眼» en *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*: «The Chinese are visually oriented people, and accordingly a lot of attention is paid to the eye» (2000: 96).

Además, y como se ha podido comprobar en el capítulo 2, el sentido de la vista es el que predomina en el proceso de seducción. Es decir que los seductores, a través de los ojos, pueden mirar y expresar múltiples emociones, así como captar las de los demás, en un juego de: seducción, rechazo, aceptación, etcétera. En este sentido, no resulta sorprendente que tanto Havelock Ellis como Ruiz Pérez & Matas Caballero coincidan en opinar que la seducción transmitida a través del sentido de la vista es uno de los principios fundamentales que incitan a la sexualidad (Havelock Ellis, 1961: 54; Ruiz Pérez & Matas Caballero, 1993: 324).

Así, las referencias que venimos comentando nos llevan a formular la siguiente cuestión: ¿Qué impulso o motivación dirige la mirada? Las palabras de Havelock Ellis señalan un camino posible para responder a tal pregunta, a saber: «The things that to man are most beautiful throughout Nature are those that are intimately associated with, or dependent upon, the sexual process and the sexual instinct (1961: 55). Por lo que, las cosas hermosas son aquellas que están íntimamente vinculadas, o establecen una relación de dependencia, con el mecanismo del llamado instinto sexual.

Así, para dirigir «el juego de seducción» (Baudrillard, 2011: 15), el sentido de la vista elabora un plano perceptivo que puede considerarse como el prelude erótico, señalando, así, el camino del posterior ardor sexual. Esta orientación visual de la

sexualidad la encontramos en numerosas referencias literarias, donde se considera que los personajes femeninos son susceptibles de atraer la atención a primera vista. Tal fenómeno es, asimismo, característico de *Jin Ping Mei*, ya que la figura femenina habitualmente da el primer paso en el juego de seducción y lo hace a través de la visión. Curiosamente, en el primer capítulo de *Jin Ping Mei* se alude a la importancia del sentido de la vista:

El deseo [la belleza, el sexo] ilumina los ojos y los sentimientos conmueven el corazón. Sentimientos y deseos se engendran mutuamente; ojos y corazón mutuamente se contemplan (Erudito de las carcajadas, 2010: 82).

故色絢於目，情感於心，情色相生，心目相視。 (cap. 1).

En este caso, el término 色 (*se*, el sexo), como hemos visto en el capítulo I, se puede interpretar como: deseo, belleza y sexualidad. De hecho, en *Jin Ping Mei* la mayoría de los intercambios sexuales empiezan con un cruce de miradas o con un acto de contemplación.

Por tanto, se puede decir que la función inherente a los personajes de *Jin Ping Mei* es la seducción visual, dicho tipo de seducción tiende a ejercer cierta influencia sobre el seducido, a despertar en este emociones y afectos, lo que propicia una recepción más eficaz.

La trama de *Jin Ping Mei* está centrada en la familia Ximen, pero es importante señalar el papel de contrapunto que los numerosos personajes femeninos desarrollan a lo largo de toda la novela. Así, las mujeres en la obra, siguiendo la inercia del argumento, ejercen sobre el resto de personajes un gran poder de seducción. No obstante, generalmente la voluntad de seducción no se revela de manera evidente en el primer encuentro entre los personajes, sino que es la mirada, vista desde el imaginario

masculino, desde donde la apariencia femenina se expresa como exponente de poder.

A la luz de las referencias anteriores, en este capítulo proponemos los siguientes apartados, cuyo objetivo es analizar el lenguaje de las miradas en *Jin Ping Mei*:

- 4.1. ¿Ausencia de una mirada femenina?
- 4.2. Tipos de miradas en la seducción
- 4.3. Los códigos eróticos bajo la acción de la mirada

4.1. ¿Ausencia de una mirada femenina?

Según Laura Mulvey (1941-), «la mirada masculina»¹⁴³ es un rasgo que caracteriza al fenómeno falocéntrico: «The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world» (1988: 57). Por lo tanto, a lo largo de la Historia de las concepciones de la sexualidad en China, nos encontramos con numerosas imágenes que han sido configuradas por la mirada masculina.

En *Jin Ping Mei*, el mirar o el contemplar suele ser el prelude de la seducción. El sujeto que observa mira al objeto observado; de manera más explícita, los hombres quedan obsesionados por la apariencia femenina tras un encuentro repentino, y, a continuación, se desarrolla una relación íntima ente ambos. En la novela, encontramos, a menudo, cómo los personajes masculinos, este es el caso de Ximen Qing, Jiang Zhushan 蔣竹山, Chen Jingji 陳經濟, lanzan su mirada a todas las mujeres que los atraen físicamente. Según Mulvey, la mujer es considerada, principalmente, como un objeto sexual, sometido al «deseo» y a la «curiosidad» masculina (1988: 60).

¹⁴³ Mulvey habla de los placeres de la mirada en la producción cinematográfica en su ensayo “Visual pleasure and narrative cinema”. El término «la mirada masculina» es definido del siguiente modo: «In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness» (1988: 62).

Asimismo, en la novela continuamente se desarrollan tramas que giran en torno a la seducción que llevan a cabo las mujeres. En esta línea, siguiendo el pensamiento de Baudrillard, entendemos que la mirada femenina también ocupa un papel importante en la seducción, lo que hace de esta un juego «reversible» (Baudrillard, 2011: 27).

No cabe duda que el predominio de la mirada masculina resulta comprensible en el contexto patriarcal, sin embargo, «la mirada femenina» suele establecer un equilibrio con la mirada masculina, lo que, en cierto modo, implica un mecanismo de defensa de la función del patriarcado y de la masculinidad (Jacobsson, 1999). En este sentido, Desmond reconoce la fuerza de la mirada femenina: «The female eyes transmit so many important visual signals» (Morris, 2004: 57).

Por tanto, respecto a la mirada femenina, en *Jing Ping Mei*, no podemos pasar por alto tres personajes seductores, Li Ping'er, la dama Lin 林太太 y, especialmente, Pan Jinlian. Estas tres mujeres, al encontrarse con Ximen Qing, coinciden en la atención que prestan a la apariencia de Ximen Qing, lo que las lleva a que inmediatamente deseen seducirlo. En este contexto se observa que son capaces de aplicar una mirada voluntaria sobre un objeto sexual masculino, persiguiendo, así, una reacción determinada.

Debía de rondar entre los veinticinco o los veintiséis años, y tenía aires de seductor. Llevaba un tocado de borlas, alfileres de oro delicadamente trabajados y brazaletes de jade con incrustaciones de oro. Su largo talle lo cubría una túnica de gasa de seda verde; en los pies, zapatos de Chenqiao de suela fina y calcetines de puro algodón; y en las perneras, rodilleras de seda negra. En la mano mecía un abanico de Sichuan moteado de oro que hacía resaltar el hermoso rostro de un joven Zhang, con la apariencia de un Pan An¹⁴⁴. Un hombre ideal que desde fuera de la antepuerta le lanzó a la mujer una insinuante mirada (Erudito de las carcajadas,

¹⁴⁴ Pan An 潘安 (247-300) es un famoso letrado de la dinastía Jin 金 conocido por su belleza. Cada vez que salía a la calle, las mujeres le arrojaban frutas en señal de homenaje hasta llenar completamente su carro (W. Bai, 1991: 385-386).

2010: 123-124).

把眼看那人，也有二十五六年紀，生的十分博浪。頭上戴着纓子帽兒，金玲瓏簪兒，金井玉欄杆圈兒。長腰身，穿綠羅褶兒。腳下細結底陳橋鞋兒，清水布襪兒，腿上勒着兩扇玄色挑絲護膝兒，手裡搖着灑金川扇兒，越顯出張生般龐兒，潘安的貌兒，可意的人兒，風風流流，從簾子下丟與奴個眼色兒。(cap. 2).

[...] su aspecto [a la dama Lin] le pareció severo, con una forma de hablar carente de vulgaridad; un hombre atractivo cuya dignidad destacaba por encima del resto. En la cabeza portaba un bonete blanco de seda de lealtad y tranquilidad con orejeras de marta cibelina; en el cuerpo vestía un sobretodo de cachemira púrpura con diseño de grullas y calzaba unas botas negras de montar de suela blanca, sobre las que aparecía en relieve un tigre bordado, a cuyos lados pendían botones de oro de las cinco vías. Era precisamente el aspecto pudiente y pretencioso de un individuo artero y felón, que avasalla a los buenos y humilla a los decentes, amante del vino y de las mujeres.

En cuanto ella lo vio se sintió inmensamente complacida (Erudito de las carcajadas, 2011: 646-647).

不想林氏悄悄從房門簾裡望外觀看，見西門慶身材凜凜，語話非俗，一表人物，軒昂出眾。頭戴白段忠靖冠，貂鼠暖耳，身穿紫羊絨鶴氅，腳下粉底皂靴，上面綠剪絨獅坐馬，一溜五道金鈕子，就是個：富而多詐奸邪輩，壓善欺良酒色徒。一見滿心歡喜 [...] (cap. 69).

Por otro lado, Pan Jinlian, antes de su relación adúltera con Ximen Qing, continuamente intentaba seducir a los paseantes con su mirada, sin disimular la insaciabilidad de su deseo. Si indagamos en el personaje vemos cómo la mujer está descontenta con su vida matrimonial desde el primer momento, lo que la lleva a expresar continuamente la pesadumbre e inquietud que le causa el disgusto matrimonial, mecanismo de escape que usa como resistencia a la opresión sexual.

Pienso en el principio, fue un matrimonio errado y aún así lo creí hombre.

No es sólo vanidad, pero ¿puede un cuervo ser compañero del fénix?
Soy oro puro enterrado en la tierra, y él sólo bronce bruñido
¿cómo comparar nuestro resplandor?
¿Cómo él, una vulgar piedra,
goza del privilegio de abrazar mi lúbrico cuerpo de jade?
Soy trufa divina nacida del barro, ¿y para qué con semejante ser?
¡Ay, corazón!, siempre serás desdichado.
Mírame, teja de oro entre cimientos de barro (Erudito de las carcajadas, 2010:
101).

想當初，姻緣錯配，奴把你當男兒漢看覷。不是奴自己誇獎，他烏鴉怎配鸞鳳對！奴真金子埋在土裡，他是塊高麗銅，怎與俺金色比！他本是塊頑石，有甚福抱着我羊脂玉體！好似糞土上長出靈芝。奈何，隨他怎樣，倒底奴心不美。聽知：奴是塊金磚，怎比泥土基！（cap. 1).

En este sentido, se puede deducir que el estado en el que se encuentra el matrimonio es una de las razones por la que este personaje se refugia y se deja llevar por el deseo feroz de sexo. Así, la muchacha aprovecha su belleza y sus conocimientos de las artes de la seducción con el fin de satisfacer sus deseos más vehementes.

Wu el mayor salía cada día con su cargamento de tortas y no regresaba hasta bien entrada la noche. La mujer, abandonada en la casa, no tenía nada que hacer más que comer sus tres comidas, arreglarse para estar resplandeciente y apostarse tras la antepuerta de bambú de la entrada de su casa, invitando con sus cejas e insinuándose con los ojos a los hombres. Algunos pícaros gamberros del vecindario se acercaban a observar a la esposa de Wu el mayor, maquillada de aquella manera, que acariciaba al viento y provocaba a la hierba; y la retaban con juegos de palabras de dobles sentidos [...] (Erudito de las carcajadas, 2010: 102).

武大每日自挑炊餅擔兒出去賣，到晚方歸。婦人在家，別無事幹，一日三餐吃了飯，打扮光鮮，只在門前簾兒下站着，常把眉目嘲人，雙睛傳意。左右街坊，有幾個奸詐浮浪子弟，睽見了武大這個老婆，打扮油樣，沾風惹草。（cap. 1).

Desmond Morris afirma que los ojos femeninos pueden transmitir el mensaje más importante de la seducción (2004: 57); en este sentido, esta muchacha seductora es uno de los mejores ejemplos para ilustrar este hecho. En este caso, cuando el marido sale de la casa, ella se queda tras la puerta, arreglada, mostrándose resplandeciente, «invitando con sus cejas e insinuándose con los ojos a los hombres» (Erudito de las carcajadas, 2010: 102)¹⁴⁵.

Así, ella se regocija con placer mirando a Wu Song, que «medía siete pies de alto y un tercio de esa medida de ancho. Desde pequeño había poseído una fuerza excepcional y dominaba tanto la lanza como el bastón», así como a Qingtong 琴童 «de unos dieciséis años, que ya dejaba crecer su cabello. De rasgos delicados, vivo y despierto» (Erudito de las carcajadas, 2010: 89, 304)¹⁴⁶. De igual modo, la muchacha en una fiesta arroja miradas continuamente a Getong 歌童:

Entre toda aquella multitud de personas sólo Pan Jinlian contempló a los dos muchachos directamente y murmuró para sí:

– No cantan bien, sino que su aspecto es extraordinario.

Y en su corazón sintió ya una profunda afección por ellos (Erudito de las carcajadas, 2011: 205).

只見潘金蓮在人叢裡，雙眼直射那兩個歌童，口裡暗暗低言道：「這兩個小夥子，不但唱的好，就他容貌也標致的緊。」心下便已有幾分喜他了。(cap. 59).

Por otro lado, la mirada femenina es un hito recurrente en toda la novela, de manera especial en las escenas eróticas donde las mujeres contemplan las erecciones del órgano copulador masculino. Por ejemplo, desde su primer coito con Ximen Qing,

¹⁴⁵ «常把眉目嘲人，雙睛傳意。」(cap. 1).

¹⁴⁶ «其人身長七尺，膀闊三停，自幼有膂力，學得一手好鎗棒。」y «[...] 年約十六歲，纔留起頭髮。生的眉目清秀，乖滑伶俐。」(cap. 1, cap. 12).

Pan Jinlian nunca se cansa de ver el miembro de su objeto sexual, observa y describe detalladamente la longitud y grosor del mismo.

Ximen Qing había comenzado desde jovea frecuentar callejas y callejones de los barrios de placer, y mantenía a algunas de las mujeres que allí vivían. En la base de su miembro llevaba un anillo de plata, fundido con hierbas medicinales. Su órgano crecía a lo largo y a lo ancho cada vez más; rojo encarnado con negra barba se erguía alto, firme y duro; una cosa magnífica. Y como testimonio, un poema que canta únicamente su condición:

Seis pulgadas de largo esa cosa bien las mide;
la encuentras flácida a veces, a veces irreductible.
Si blanda, como un borracho, a izquierda y derecha bandea;
cuando dura es monje loco que arriba y abajo saluda.
Salir de hembra o entrar en la sombra es su función principal,
y acaba buscando refugio en el reino umbilical.
Dos hijos le han nacido, que junto a él siempre van.
¡Cuántas luchas con beldades han podido batallar! (Erudito de las carcajadas, 2010: 166-167).

西門慶色心輒起，露出腰間那話，引婦人纖手捫弄。原來西門慶自幼常在三街四巷養婆娘，根下猶束着銀打就、藥煮成的托子，那話約有許長大，紅赤赤黑鬚，直豎豎堅硬，好個東西！有詩單道其態為證：

「一物從來六寸長，有時柔軟有時剛。
軟如醉漢東西倒，硬似風僧上下狂。
出牝入陰為本事，腰州臍下作家鄉。
天生二子隨身便，曾與佳人鬥幾場。」 (cap. 4).

La mujer lo miró a la luz de la lámpara y dio un respingo: una sola mano era incapaz de abarcarlo; se mostraba violáceo y erguido, pesado y de una circunferencia dos veces más grande que la boca del tigre (Erudito de las carcajadas, 2011: 58).

婦人燈下看見，唬了一跳，一手摺不過來，紫巍巍，沉甸甸，約有虎二 [...] (cap. 51).

Aquel miembro se ponía cada vez más sólido y duro, bien enhiesto; el ojo cóncavo bien redondo de aquella cabeza de melón abierta se erguía todo recto entre sus mejillas hirsutas (Erudito de las carcajadas, 2011: 61).

那話越發堅硬，撻崛起來，裂瓜頭，凹眼圓睜，落腮鬚，挺身直豎。(cap. 51).

En resumen, podemos decir, que en *Jin Ping Mei*, la seducción visual no siempre se efectúa activamente por parte de un sujeto masculino, sino también por el femenino. A pesar de que bajo la autoridad patriarcal los varones suelen ver a la mujer hermosa como un objeto sexual, no podemos negar la posibilidad de la mirada femenina, que está presente y es poderosa. A partir de ahí, surge la duda de si a la mujer observada solo se le puede atribuir la característica de objeto sexual inconsciente.

4.2. Tipos de miradas en la seducción

Para el estudio de los diferentes tipos de miradas, es importante señalar el primer análisis que se hace sobre los personajes femeninos en *Jin Ping Mei*, realizado por Zhang Zhupo. El crítico, pionero en dicho análisis, llama la atención, entre otras cosas, sobre los objetos sexuales y distingue, en tres categorías, la relación que desempeña Ximen con sus objetos de deseo: la relación sexual, la obsesión con el sexo y la apreciación de la belleza (*Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*), 1987: 90).

En esta línea, algunos investigadores de *Jinxue*, que analizan la obra con posterioridad, siguen esta metodología con la intención de sistematizar mejor la complejidad de las relaciones que suscita el entrelazado argumento de la novela. Por ejemplo, Wang Qinghe 王清和, un especialista en *Jin Ping Mei*, elabora una

tipología: la esposa principal, las concubinas, las criadas, las prostitutas y los mozos (Q. Wang, 2010: 60-67). Para ilustrarla, presentamos, a continuación, una tabla donde la estructura de los estadios eróticos del texto «queda al desnudo» (Eagleton, 1993: 15).

Dicha tabla abarca tres etapas eróticas construidas mediante el papel del observador y del observado, a saber, el acto de mirar (o ser mirado), el de la conquista y, entre uno y otro, el de la seducción. De esta manera, la tabla cuenta con seis ítems en la fila horizontal. El primero representa la «seducción», que dividimos, basándonos en el argumento, en tres subtipos: la seducción exitosa, la seducción fracasada y la seducción con un resultado pendiente. El segundo y el tercero, señalan, como personajes principales que intervienen en la relación, al «observado» y al «observador», respectivamente. Los últimos ítems indican el progreso y las dinámicas que se dan en el plano erótico de *Jin Ping Mei*: la vista, la seducción y la conquista.

TABLA 4.1. ANÁLISIS DEL ESTADIO ERÓTICO EN *JIN PING MEI*

<u>Seducción</u>	<u>Observado</u>	<u>Observador</u>	<u>La vista</u> →	<u>La seducción</u> →	<u>La conquista</u>
	Pan Jinlian	Ximen Qing	cap 2	cap 2	cap 4
	Meng Yulou	Ximen Qing	cap 7	cap 7	cap 7
	Li Ping'er	Ximen Qing	cap 13	cap 13	cap 13
	Li Ping'er	Jiang Zhushan	cap 17	cap 17	cap 17
	Pan Jinlian	Chen Jingji	cap 18	cap 18	cap 53
	Song Huilian	Ximen Qing	cap 22	cap 22	cap 22
Exitosa	Wang la sexta	Ximen Qing	cap 37	cap 37	cap 37
	Zheng Aiyue	Ximen Qing	cap 58	cap 59	cap 68
	La dama Lin	Ximen Qing	cap 69	cap 69	cap 69
	La esposa de Ben el cuarto	Ximen Qing	cap 74	cap 74	cap 77
	Meng Yulou	El hijo del oficial Li	cap 90	cap 90	cap 91

	Aijie	Chen Jingji	cap 98	cap 98	cap 98
Fracasada	Pan Jinlian	Wu Song	cap 1	---	---
	Shen la	Ximen Qing	cap 61	---	---
Con un	Segunda				
resultado	Wu Yin'er	Ximen Qing	cap 68	---	---
pendiente	La dama Lan	Ximen Qing	cap 78	---	---
	Wang la	El comandante	cap 78	---	---
	sexta	He			

* La información está organizada en función del orden de los capítulos.

* “---” se refiere a que el resultado es ambiguo en la novela.

A través de la tabla, vemos que en la mayoría de los casos de seducción exitosa la secuencia argumental se produce de forma fluida, marcando un recorrido donde todas las etapas del estadio erótico ocurren en el mismo capítulo. Los otros ejemplos, a pesar de que su ritmo erótico sea relativamente lento, finalizan en la conquista. Es importante señalar cómo en la seducción exitosa la continuidad erótica se engendra a partir de una simple mirada.

Con respecto a los otros dos tipos de seducción, y a pesar de la ausencia de descripciones sobre la conquista, los casos con un resultado pendiente se pueden interpretar como merecedores de una buena aceptación final.

En *Jin Ping Mei*, la conexión a primera vista suele ocupar un papel fundamental en todas las relaciones sexuales, dado que en la primera hora del encuentro los seductores llevan a cabo la estrategia de la apariencia, del reconocimiento, como proceso comunicativo principal.

Las miradas, gracias a sus «échanges silencieux» (Kaufmann, 1995: 108)¹⁴⁷,

¹⁴⁷ Kaufmann señala que la comunicación tiene un sentido más exacto con ayuda del lenguaje corporal, sobre todo con la mirada. Escribe : «L'interaction verbale en face à face ne prend sens que dans un système plus large, un vaste contexte communicationnel fondé sur les mouvements du corps et les regards. Sans ces échanges silencieux, la parole serait muette» (1995: 108).

junto con el lenguaje, pueden expresar con viveza y exactitud numerosos afectos en un contexto comunicativo. De este modo, empieza a operar el ritmo y la intensidad del proceso de seducción, donde, normalmente la seducción va inmediatamente detrás del acto de mirar, provocando cierto grado de sensualidad en el objeto de deseo.

En este apartado, nos hemos concentrado en las diferentes maneras en las que se despliega la mirada. Erving Goffman (1922-1982) asegura directamente en *Exploring the Interaction Order* que el sentido de la vista en la sociedad actual es el principal medio de interacción (Kendon Adam ed al., 1988). Estrechamente ligada a tal perspectiva, Jean-Claude Kaufmann (1948-) señala en *Corps de Femmes, Regards d'hommes: Sociologie des Seins Nus* que las miradas comprenden varias maneras de transmitir un sin-número de sentimientos y emociones.

Il existe une infinie variété d'expressions du regard: brûlant, féroce, provocant, froid, fermé, buté avide, dévorant, curieux, indiscret, ouvert, franc, lumineux, inspirée, candide, innocent, appuyé, joyeux, espiègle, malicieux, pétillant, ironique, narquois, triste, douloureux, angoissé, larmoyant, trouble, troublant, velouté, ardent, attentif, chaleureux, admiratif, amoureux (Kaufmann, 1995: 114)¹⁴⁸.

Desde esta concepción, no nos sorprende que en *Jin Ping Mei* los personajes seductores tengan tanta capacidad de incitar a su objeto de deseo a través de una gran variedad de miradas¹⁴⁹. Así, partiendo de los análisis que hemos ido mencionando, señalamos el hecho de que en el prelude de la seducción, el observado despierta a través del juego de seducción el deseo necesario para que el individuo seducido avance hacia el siguiente estadio erótico.

¹⁴⁸ En lo concerniente a la clasificación de las miradas, Desmond Morris también analiza diversas formas de mirar desde el punto de vista de las mujeres en *The Naked Woman: a Study of the Female Body* (2004: 53-57).

¹⁴⁹ Respecto a la variedad de las miradas, véase el ensayo “Diálogos interculturales de los códigos eróticos: En torno a *Jin Ping Mei*”, que trata este tema desde el punto de vista de la traducción (Y. Chang, 2014).

En este sentido, a continuación, vamos a analizar el acto de mirar en los primeros encuentros que hemos señalado en la tabla 4.1., donde podemos observar varios tipos de miradas, entendidas como evocaciones de la seducción. Asimismo, vamos a trabajar con detenimiento la clasificación de las miradas del objeto sexual.

4.2.1. Radicales 目 (mu, los ojos) y 見 (jian, mirar)

Con la finalidad de indagar en esta cuestión, es necesario indicar que la estructura semántica del mecanismo lingüístico chino suele asociarse con el radical, un componente determinante para el significado de los caracteres. En general, el sentido de la escritura china se puede entender mediante «los componentes»¹⁵⁰ de un carácter o por el propio carácter. Así, trataremos de concentrarnos en los caracteres, contruidos a través de los componentes semánticos, es decir, en los radicales relacionados con el acto de mirar. Martínez-Robles señala en *La Lengua China: Historia, Signo Y Contexto: Una Aproximación Sociocultural* el papel que el radical ocupa en un carácter.

[...] los radicales, que aportan contenido semántico a la gran mayoría de los caracteres chinos. En su conjunto, constituye un sistema de clasificación muy heterogéneo que, no obstante, ofrece mucha información sobre las relaciones humanas en la sociedad china tradicional (Martínez-Robles, 2007: 244).

Al consultar *Shuowen Jiezi* 說文解字 (Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos)¹⁵¹, el carácter 目 (*mu*, los ojos) refiere al «ojo

¹⁵⁰ Rovira Esteva señala en *Lengua y Escritura Chinas: Mitos y Realidades* que hay tres tipos de componentes gráficos: las partes semánticas, las partes fonéticas y las partes simbólicas (2010: 50).

¹⁵¹ *Shuowen Jiezi*, atribuido a Xu Shen 許慎 (58-147) en la época Han (206 a.C.-220), ofrece una gran sistematicidad en los estudios lingüísticos clásicos.

humano» y el otro 見 (*jian*, mirar), a «el acto de mirar» (Institute of linguistic Sinica, 2010). Por lo tanto, ambos radicales aportan una importante carga de significación sobre el sentido de la vista; de este modo, para estudiar las formas de ver hay que concentrarse específicamente en los caracteres que contienen el sentido del acto de mirar y que pertenecen a este radical semántico. Según el *Chongbian guoyu cidian xiudingben* 重編國語字典修訂本 (Diccionario lexicográfico chino), hay más de doscientos caracteres que corresponden a los radicales 目 o 見 (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997).

Como hemos señalado en los estadios eróticos de *Jin Ping Mei*, la mirada implica un punto de partida clave para la seducción. Además, observamos que la obra presenta una abundante riqueza léxica referente al acto de mirar, asimismo, dicho léxico despliega en el discurso un abanico de términos con distintos matices e intensidades semánticas. Por ejemplo, la sensualidad, la frescura y el misterio suelen aparecer mediante los actos de visión en espacios silenciosos.

Según Kaufmann, la mirada puede mostrar aspectos diversos: «fiable, arrentif furtivement, irresistiblement attiré» (1995: 110). Por todo ello, intentaremos, a través del análisis de los primeros encuentros entre los personajes de *Jin Ping Mei* que invitan al deseo carnal, clasificar el proceso de seducción, mediante los siguientes tipos de miradas: un golpe de vista, una mirada de larga duración y, «*l'art du voir sans voir*», entre otros.

4.2.2. *Un golpe de vista*

Es muy habitual que el individuo observado se sienta inmediatamente como «amo absoluto de la apariencia» (Bataille, 2010: 16), sobre todo en el primer

encuentro con el observador. En este sentido, Kaufmann también habla de la invasión repentina de la imagen:

Sur fond de paysage dont l'œil s'imprègne passivement, sur fond de construction de la norme qui s'effectue tranquillement, des images font soudainement signe et réveillent son mordant [...] Il peut être faible, attention furtivement portée à un détail ressortant un peu du décor (Kaufmann, 1995: 110).

La reflexión que se propone a continuación gira en torno a la relación que se establece entre la mirada y la seducción. Así, el «golpe de vista» es uno de los modos de mirar que más destacan en *Jin Ping Mei*, puesto que muchos personajes seductores atraen de manera repentina la mirada del individuo al que observan. Generalmente, se utilizan los términos 見 y 看 (*kan*, mirar) para expresar esta mirada que se muestra de manera impetuosa.

TABLA 4.2. ANÁLISIS DEL GOLPE DE VISTA

Ítem	Observado	Observador	Referencia
1.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Y cuando estaba a punto de montar un escándalo, giró la cabeza y de pronto <u>se encontró con</u> una hermosa y atractiva mujer (Erudito de las carcajadas, 2010: 124). 待要發作時。回過臉來。看却不想是個美貌妖嬈的婦人。(cap. 2).
2.	Pan Jinlian	Chen Jingji	Cuando el joven giró el cuello y la <u>vio</u> , sin poderlo controlar su corazón se aceleró, sus ojos temblaron, y su espíritu escapó de su cuerpo (Erudito de las carcajadas, 2010: 449). 慌的陳經濟扭頸回頭。猛然一見。不覺心蕩目搖。精魂已失。(cap. 18).

3.	La dama Lin	Ximen Qing	<p>Y así, apartando sin tardanza la antepuerta, Ximen Qing entró en su habitación. Y se veían cortinajes rojos colgando [...] [La dama Lin] Era realmente una beldad seductora (Erudito de las carcajadas, 2011: 647).</p> <p>於是忙掀門簾，西門慶進入房中。但見簾幙垂紅[...] [林太太]就是個：綺閣中好色的嬌娘。(cap. 69).</p>
4.	La esposa de Ben el cuarto	Ximen Qing	<p>Ximen Qing estaba en el salón principal cuando <u>vio</u> pasar a Dai'an por la galería escoltando a una muchacha menuda y graciosa [...] (Erudito de las carcajadas, 2011: 846).</p> <p>西門慶正在廳上。看見夾道內。玳安領着那個五短身子 [...] (cap. 74).</p>
5.	Meng Yulou	El hijo del oficial Li	<p>El hijo del oficial Li había <u>divisado</u> a una mujer alta y esbelta. Sin poderse controlar, su corazón se alteró y sus ojos se turbaron. No podía dejar de mirarla, y ansiaba seguir contemplándola y contemplándola (Erudito de las carcajadas, 2011: 1347).</p> <p>當下李衙內一見那長挑身材婦人。不覺心搖目蕩。觀之不足。看之有餘。(cap. 90).</p>

En cuanto al efecto producido por el golpe de vista, es fundamental estudiar el primer encuentro entre Pan Jinlian y Ximen Qing, donde inmediatamente sienten una atracción mutua.

No obstante, para entender este encuentro es necesario exponer brevemente el contexto de Pan Jinlian, «uno de los personajes más seductores de *Jin Ping Mei*» (R. Wang, 1990: 10), cuyo poder de seducción representa un contraste relevante con

respecto a su origen humilde; ya que, generalmente, ante un origen humilde se presupone una cierta debilidad con respecto a la sociedad, pero Pan Jinlian es una excepción.

A los ocho años, tras la muerte de su padre, Pan Jinlian es vendida a la casa del comisario imperial Wang, donde aprende a arreglarse y a mostrarse atractiva. Cinco años más tarde la vuelven a vender, en esta ocasión a la familia de los Zhang, es ahí donde pone en práctica «la estrategia de la apariencia» (Baudrillard, 2011: 84):

[Pan Jinlian] Sabía dibujarse las cejas, pintarse los ojos, maquillarse y aplicarse carmín, peinarse con moño y elegir los vestidos que mejor le sentaban [...] y sabía cómo engalanarse para seducir (Erudito de las carcajadas, 2010: 99).

[...] 就會描眉畫眼，傅粉施朱，梳一個纏髻兒，着一件扣身衫子，做張做勢，喬模喬樣。(cap. 1).

Lamentablemente, el señor Zhang se aprovecha de su belleza, de «su tez de melocotón, sus cejas finas y arqueadas como el creciente de luna, delicada y sinuosa» (Erudito de las carcajadas, 2010: 99)¹⁵², en contra de su voluntad. Más adelante, este, le impondrá el matrimonio con Wu Da 武大, un hombre de aspecto simiesco.

El primer contacto que se produce entre Ximen y ella es mediante «un cruce de miradas», según Desmond (2004: 52)¹⁵³, este tipo de encuentros representan un momento de seducción absoluta y de ferocidad de la mirada, caracterizada por la potencialidad infinita del deseo sexual. En este sentido, John Berger ofrece la siguiente explicación:

¹⁵² «出落的臉襯桃花，眉彎新月，尤細尤彎。」(cap. 1).

¹⁵³ Según Morris Desmond, el cruce de miradas ocurre solamente cuando la gente experimenta intensamente amor u odio (2004: 52).

When in love, the sight of the beloved has a completeness which no words and no embrace can match: a completeness which only the act of making love can temporarily accommodate (Berger, c1972: 8).

La analogía señalada por Berger se corresponde perfectamente con el primer encuentro entre Pan Jinlian y Ximen Qing. A saber, una mañana, Pan Jinlian está sosteniendo una horquilla para bajar una antepuerta y debido a un fuerte viento se cae encima de Ximen Qing, que pasaba por allí. En un primer momento, la muchacha lanza una insinuante mirada al hombre de «aire seductor y galante», con «el hermoso rostro de un joven Zhang»¹⁵⁴ y «la apariencia de un Pan An» (Erudito de las carcajadas, 2010: 124). Cuando Ximen Qing está a punto de montar un escándalo, gira la cabeza y se da cuenta de la belleza de la mujer:

Patillas negro ala de cuervo; preciosas cejas arqueadas como la luna creciente; ojos de almendra de un brillo cristalino; boca fragante de cereza; nariz recta y bien formada de fino jade; sonrosadas mejillas redondas bien maquilladas; de delicada belleza, el rostro se asemejaba a una bandeja de plata. Ligeroy esbelto, su cuerpo era un ramo de flores; y sus dedos, alabastrinos como finos tallos; su cintura de sauce la podía abarcar una mano. Liviano y terso, su vientre poseía la blancura de la harina. Diminutos, en punta, se arqueaban sus pies; el pecho era generoso en carnes y sus muslos de un blancor níveo. Y había algo más: estrecho y bien tenso, rojo y rugoso, limpio y fresco, acolchado de negrura. ¿De verdad no sabéis lo que puede ser?

Su belleza era tal que él no podía dejar de mirarla (Erudito de las carcajadas, 2010: 124-125).

[...] 黑鬢鬢賽鴉鵲的鬢兒，翠彎彎的新月的眉兒，清冷冷杏子眼兒，香噴噴櫻桃口兒，直隆隆瓊瑤鼻兒，粉濃濃紅艷腮兒，嬌滴滴銀盆臉兒，輕孌孌花朵身兒，玉纖纖蔥枝手兒，一捻捻楊柳腰兒，軟濃濃粉白肚兒，窄多多尖嬌腳兒，肉奶奶膏兒，白生生腿兒，更有一件緊揪揪、紅縐縐、白鮮鮮、黑裊

¹⁵⁴ El Joven Zhang es el protagonista del drama *Xixiang ji* 西廂記 (Historia del Ala Oeste), escrito por Wang Shifu, donde se narra una historia de amor con Cui Yingying. El muchacho es descrito como un joven bellissimo (Hightower, 1977: 93).

裊，正不知是甚麼東西。觀不盡這婦人容貌。(cap. 2).

Pan Jinlian utiliza su apariencia como elemento primero de la seducción, para así atraer al observador, ya que «sólo con observarla las almas etéreas emprenden el vuelo y las almas materiales se dispersan» (Erudito de las carcajadas, 2010: 125)¹⁵⁵. De tal modo que debido a esta atracción mutua, que se da a primera vista, Pan Jinlian, junto con Ximen Qing, asesina a su primer esposo, Wu Da, con el fin de satisfacer sus propias necesidades sexuales, así Pan Jinlian pasa a ser la concubina de Ximen Qing.

El proceso de seducción puede desplegarse por una suerte de simulacro que se da en los campos estéticos y sexuales, donde una misma apariencia con carácter seductor puede provocar el mismo efecto en diversos observadores. De igual modo, cuando Chen Jingji 陳經濟 ve por primera vez a Pan Jinlian, queda tan seducido por su belleza, que no le importa la relación de parentesco¹⁵⁶: «[...] el moño sujeto con una redecilla de plata, adornado con una flor natural», no «puede controlar su corazón»:

Cuando el joven giró el cuello y la vio, sin poderlo controlar su corazón se aceleró, sus ojos temblaron, y su espíritu escapó de su cuerpo. Verdaderamente, amantes de quinientos años en esta mañana se encuentran, de este instante depende un amor de otros treinta (Erudito de las carcajadas, 2010: 449).

慌的陳經濟扭頸回頭猛然一見，不覺心蕩目搖，驚魂已失。正是五百年冤家，今朝相遇。三十年恩愛，一旦遭逢。(cap. 18).

Pan Jinlian no solo ocupa el papel de «objeto observado», sino que ella también, al mismo tiempo, el individuo observador y seducido, mostrando a Chen Jingji su deseo sexual de manera audaz:

¹⁵⁵ «人見了魂飛魄散，賣弄殺偏俏的冤家。」(cap. 2).

¹⁵⁶ Chen Jingji es yerno de Pan Jinlian.

Aquel día del encuentro con Chen Jingji en la parte posterior de la residencia, ya se había dado cuenta de lo malicioso y despabilado que era, y le habían entrado ganas de seducirlo [...] (Erudito de las carcajadas, 2010: 453).

因為那日後邊會遇陳經濟一遍，見小夥子兒生的乖猾伶俐，有心也要勾搭他 [...] (cap. 18).

Por tanto, un golpe de vista impulsa una relación adúltera donde ninguno tiene en cuenta el código cultural, a saber, su parentesco o las costumbres funerarias¹⁵⁷: «Verdaderamente, el ansia de deseo es tan grande como el cielo, ¡qué va a temer!; entre cortinas de patos mandarines se hallan nubes y lluvia, y cien años de pasión» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1133-1134)¹⁵⁸. Incluso se comportarán como enamorados en público, sin darle importancia a las miradas de los demás.

Y cuenta la historia que, desde que se habían tomado las manos en la estancia lateral, el día del funeral de Ximen Qing, y habían saboreado su mutuo dulzor, Pan Jinlian y Chen Jingji, con el curso de los días, utilizaban el resplandor del sol para quitarse el frío, y la palidez del crepúsculo para ofrecerse tibieza. A veces se rozaban los hombros, intercambiando bromas; otras se sentaban juntos lanzándose frases insinuantes, tirando y empujando el uno del otro, sin mostrar ningún temor. (Erudito de las carcajadas, 2011: 1169).

話說潘金蓮與陳經濟自從在廂房裡得手之後，兩個人嘗着甜頭，日逐白日偷寒，黃昏送暖，或倚肩嘲笑，或並坐調情，掐打揪擗，通無忌憚[...] (cap. 82).

Por otro lado, el encuentro entre la dama Lin y Ximen Qing se puede considerar como un proceso de seducción que también se inicia con un golpe de vista. La

¹⁵⁷ La reciente muerte de Ximen Qing, unida a la relación de parentesco entre Pan Jinlian y Chen Jingji hace que el intercambio sexual en ese momento sea juzgado como inmoral.

¹⁵⁸ «色膽如天怕甚事，鴛鴦雲雨百軍情。」 (cap. 82).

fascinación que genera la apariencia, en este caso, resulta difícil de reprimir, especialmente mediante el sentido de la vista. Por un lado, Lin, después de observar la apariencia de Ximen, se siente inmensamente complacida. Por otro, el hombre también está seducido por esta mujer que:

llevaba un tocado con hojas de martín pescador y filigrana de oro; vestía una chaqueta acolchada de seda blanca adamascada de mangas anchas, con un sobretodo de fondo color aloe y reborde dorado estampado con motivos de grullas, una falda encarnada ancha de brocado de palacio y zapatos negros y blancos adamascados de tacón alto y con embocadura estampada (Erudito de las carcajadas, 2011: 647-648).

[婦人] 頭上戴着金絲翠葉冠兒，身穿白綾寬袖襖兒，沉香色遍地金粧花段子鶴氅，大紅官錦寬襪裙子，老鴉白綾高底扣花鞋兒。(cap. 69).

En los pasajes anteriores, podemos ver cómo existe una profunda complicidad, fomentada por un cruce de miradas que rápidamente los unen, así como por la forma particular en la que cada uno seduce al otro. Este fenómeno coincide con las palabras de John Berger: «Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combine with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world» (c1972: 9).

Por ejemplo, en el ítem 1 de la tabla, Pan Jinlian es tanto el objeto observado como el individuo seductor, opera en el plano del significante, esto es en el de la belleza sensual, en una dimensión que responde al desafío de dominar, dicha belleza, mediante signos. Desde otro punto de vista, Ximen Qing también hace lo mismo. Por tanto, se puede deducir que en el desarrollo de la seducción mutua, tanto la visión del seductor como la del seducido penetran hasta lo más profundo e íntimo de su oponente. La posesión del amante, su seducción, se manifiesta en el deseo, en un

movimiento de atracción que impulsa al sujeto hacia su objeto amoroso. Por ejemplo, la expresión usada en *Jin Ping Mei* «兩箇眼意心期 (*liangge yanyi xinqi*)» corresponde al fenómeno que señala «las intenciones de sus ojos y las esperanzas de su corazón».

No obstante, a lo largo de la narración la seducción normalmente se inicia a través del sentido de la vista, sin embargo, en lugar de ser un efecto mutuo, es con mucha frecuencia unilateral; es decir que se trata de un juego maniobrado y trampeado por los objetos observados, que llaman la atención del individuo seducido.

Respecto a los ítems 4 y 5, se pone de relieve la observación unilateral, donde de manera específica predomina la mirada masculina. En el capítulo LXXIV, Ximen, después de realizar el coito con Pan Jinlian, no disimula su curiosidad por otra mujer, en concreto por la apariencia de la esposa de Ben el cuarto, «vestida con una chaqueta de seda verde, una falda roja, una diadema de seda cruda en azul y dorado, y sin maquillaje ni carmín» (Erudito de las carcajadas, 2011: 846)¹⁵⁹. Asimismo, en los tres capítulos posteriores, estalla el escándalo de la relación adúltera entre ambos personajes.

El último ejemplo trata sobre el primer acercamiento entre Meng Yulou y el hijo del oficial Li en la gran taberna de las Flores de Albaricoque. El muchacho, en cuanto ve a Meng Yulou, una chica «alta y esbelta», queda totalmente seducido: «Sin poderse controlar, su corazón se alteró y sus ojos se turbaron. No podía dejar de mirarla, y ansiaba seguir contemplándola y contemplándola» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1347)¹⁶⁰. De este modo, a partir de un golpe de vista, se produce una mirada de larga duración, que tiene un efecto más fuerte, «quand l'œil est irrésistiblement attiré et se

¹⁵⁹ «穿綠段襖兒紅裙子，勤着藍金綉箍兒，不搽胭脂粉。」 (cap. 74).

¹⁶⁰ «不覺心搖目盪，觀之不足，看之有餘。」 (cap. 90).

fixe, capturé par la chose vue autant qu'il la capture» (Kaufmann, 1995: 110).

En el siguiente apartado, nos centraremos en este tipo de mirada: la mirada de larga duración.

4.2.3. Una mirada de larga duración

La idea de que la seducción transmitida por una mirada fija implica otra estrategia de seducción, coincide con las palabras de Ruiz Pérez y Matas Caballero: «Los ojos no son sólo ojos porque ven, sino ojos porque los miran, y de ellos emana la fuerza de la seducción en forma de lazos sutiles que aprisionan al enamorado» (Ruiz Pérez & Matas Caballero, 1993: 324).

Así, la seducción producida por la contemplación, es decir, por una mirada dilatada en el tiempo, aparece con mucha frecuencia en *Jin Ping Mei*, donde el individuo seductor obliga a su objeto seducido a que le dedique atención y consideración.

En la lengua china, generalmente, el mantenimiento de la posición tensa de los párpados o la inmovilidad de las pupilas se usa para representar la fijación de la mirada. Así, encontramos términos tales como «observar con ojos bien abiertos (睜眼觀看 *zhengyan guankan*) », «mirar hacia el frente (對面見 *duimianjian*) » y «no apartar los ojos (不轉睛只看) », entre otros. La siguiente tabla presenta algunos ejemplos de la novela, relacionados con este tipo de mirada.

TABLA 4.3. ANÁLISIS DE LA MIRADA DE LARGA DURACIÓN

Ítem	Observado	Observador	Referencia
1.	Meng Yulou	Ximen Qing	Ximen Qing <u>observó</u> a aquella mujer [...] (Erudito de las carcajadas, 2010: 213).

			西門慶睜眼觀看那婦人。(cap. 7).
2.	Li Ping'er	Ximen Qing	Hacia mucho tiempo que él pensaba en ella, y aunque la había visto una vez ante la tumba de Gu, no había tenido la satisfacción de entretener <u>su mirada observándola con todo detalle</u> (Erudito de las carcajadas, 2010: 333). 這西門慶留心已久，雖故莊上見了一面，不曾細翫其詳。於是對面見了一面。(cap. 13).
3.	Wang la sexta	Ximen Qing	Pero en lugar de mirar a la joven, Ximen Qing <u>no podía apartar los ojos</u> de la mujer (Erudito de las carcajadas, 2010: 865). 這西門慶且不看他女兒， <u>不轉睛只看婦人</u> 。(cap. 37).
4.	Shen la segunda	Ximen Qing	Ximen Qing <u>abrió bien los ojos para contemplarla</u> (Erudito de las carcajadas, 2011: 352). 西門慶睜眼觀看他 [...] (cap. 61).

En estos ejemplos, que muestran la mirada de larga duración, percibimos que el observador «actúa y el objeto observado aparece» (Berger, c1972: 47). Por lo tanto, se pone de relieve la observación detallada que lleva a cabo el hombre en el encuentro entre el observado y el observador.

En el ítem 1, Meng Yulou sorprende a Ximen Qing con su «apariencia», lo que hace que Ximen Qing clave su mirada en ella:

Al cabo de un rato, se oyó el tintineo de un adorno de cuentas y se sintió un aroma de orquídea y almizcle. Entonces apareció la mujer. Vestía una camisa de seda

estampada, de azul marín pescador con *qilin*¹⁶¹ sobrecordados. La cubría un ancho vestido escarlata estampado. En la cabeza se amontonaban perlas y pasadores, y una horquilla de fénix ensartada a medias (Erudito de las carcajadas, 2010: 213).

良久，只聞環珮叮咚，蘭麝馥郁，婦人出來。上穿翠藍麒麟補子粧花紗衫，大紅粧花寬欄。頭上珠翠堆盈，鳳釵半卸。(cap. 7)

El muchacho continúa mirando fijamente a la hermosa mujer para, así, percatarse lo mejor posible de su estatura, de su cabello, del tamaño de los pies, etcétera.

Un cuerpo alto y esbelto, como figurita de porcelana, como cincelada en jade. Su talle, ni grueso ni fino; de estatura ni alta ni baja. En su rostro diminutos puntillos despertaban una belleza aún más natural. Bajo la falda asomaban un par de piececillos de loto dorado definitivamente perfectos y adorables. Llevaba pendientes de perla y oro, y dos horquillas de fénix en el cabello sujetas tras sus sienas. Con cualquier movimiento el tintineo de jade de su pecho se dejaba oír, y cuando se sentó, un aroma de almizcle y orquídea invadió la atmósfera (Erudito de las carcajadas, 2010: 213).

長挑身材，粉粧玉琢；模樣兒不肥不瘦，身段兒不短不長。面上稀稀有幾點微麻，生的天然俏麗；裙下映一對金蓮小腳，果然周正堪憐。二珠金環，耳邊低挂；雙頭鸞釵，鬢後斜插。但行動，筥前搖響玉玲瓏；坐下時，一陣麝蘭香噴鼻。(cap. 7).

Como ya hemos visto la poesía *gongti* en el capítulo 2, la contemplación a corta distancia también es común en los textos literarios eróticos. Así, si tomamos como ejemplo el encuentro entre Li Ping'er y Ximen Qing, vemos cómo Li Ping'er, una figura femenina de gran belleza, demuestra su poder de seducción a primera vista ante

¹⁶¹ El *qilin* es un animal fabuloso de cuerpo de león, cubierto de escamas como el dragón, cola de toro, cascos de caballo y un cuerno sobre la frente, cuya presencia presagia la llegada de un gran sabio. Ya durante la dinastía Ming, se impone la costumbre de añadir a los vestidos emblemas de rango. El *qilin* estaba destinado a los funcionarios de cuarto o quinto grado, y en ningún caso a la familia de un comerciante, como era el caso de Meng Yulou, que no estaba autorizada a llevarlo (La nota es de Relinque, 2010: 213).

varios observadores.

Se trata de la mujer de Hua Zixu, un vecino y amigo de Ximen, que antes de este matrimonio había sido concubina del consejero privado de la prefectura de Daming, Liang. Después del desprestigio de la familia Liang, la muchacha, llevándose gran parte de la riqueza familiar, se refugia en el hogar del director de la oficina de los eunucos, Hua, que posteriormente encuentra una casamentera¹⁶² para que su sobrino, Hua Zixu, se case con ella.

La relación carnal entre ella y Ximen Qing empieza con un encuentro casual en la casa de la mujer. Él no ha tenido ocasión de mirarla *face à face*, pero en cuanto se presenta la oportunidad detiene su mirada en la apariencia física de la muchacha: el cabello, el rostro, los pies, la vestimenta...

La mujer llevaba un moño sujeto con una redecilla de plata, pendientes de gemas violetas engastadas en oro, una camisa abotonada por delante en hilo de oro, y una falda de seda blanca ribeteada de brocado, bajo la que asomaba la curva de un par de piquitos rojos adornados con patos mandarines y fénix. [...] Era hermosa y de tez clara, pequeña de talla, con el rostro en forma de semilla de melón y dos cejas delicadamente arqueadas (Erudito de las carcajadas, 2010: 333).

他渾家李瓶兒，夏月間，戴着銀絲髮髻，金鑲紫瑛墜子，藕絲對衿衫，白紗挑線鑲邊裙，裙邊露一對紅鴛鳳嘴，尖尖趂趂，立在二門裡臺基上，手中正拿一隻紗綠 {系路} 紬鞋扇。[...] 人生的甚是白淨，五短身材，瓜子面皮，生的細彎彎兩道眉兒。(cap. 13).

El objeto observado seduce al muchacho observador, tanto que lleva a

¹⁶² La casamentera se convierte en un personaje importante en la literatura china después de la aparición de Hongniang en *Xi xiang ji*; suele ser una mujer mayor con experiencia como intermediaria entre parejas. En *Jin Ping Mei*, esta casamentera se caracteriza por tener «unos labios acerados, que al viudo buscan pareja» y «una ingeniosa lengua, que enciende a la mejor doncella» (Erudito de las carcajadas, 2010: 204). En la literatura española, una de las alcahuetas más famosas es la Celestina personaje de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, atribuida a Fernando de Rojas; en nuestra novela, la abuela Wang, la abuela Feng, la cuñada Xue y la cuñada Wen, representan este tipo de personaje (Fan, 2011).

obsesionarse por la joven: «sus almas etéreas volaron hacia el firmamento y sus almas materiales se dispersaron por los nueve cielos» (Erudito de las carcajadas, 2010: 333)¹⁶³.

Asimismo, en lo que concierne a la apariencia de Li Ping'er, la esposa principal de Ximen Qing, Wu Yueniang, comenta lo siguiente:

Es pequeña y bonita, de rostro redondo, con las cejas finas y arqueadas, y de tez clara; tiene un talante amable y templado y todavía es joven, no debe de pasar de los veinticuatro o veinticinco años (Erudito de las carcajadas, 2010: 276).

生的五短身材，團面皮，細彎彎兩道眉兒，且自白淨，好個溫克性兒。年紀還小，不上二十四五。（cap. 10).

Si comparamos la alusión referente a la mirada de Ximen Qing y el comentario realizado por Wu Yueniang, apreciamos que en el primer caso esta es significativamente mucho más minuciosa. De ahí que resaltemos el valor que el sentido de la vista ejerce en la seducción, y, en este caso, sigamos las palabras de Havelock Ellis: «It is not surprising that from the viewpoint of sexual selection vision should be the supreme sense. The love-thoughts of men have always been a perpetual meditation on beauty» (1961: 54).

Tras este primer encuentro, Ximen decide conquistar a Wu y aprovecha cada ocasión para mirarla. Así, en una ocasión, cuando estaba visitando al marido de la muchacha, ella, rápidamente, se retira a su habitación a causa de la timidez, sin embargo, no pierde la oportunidad de asomar la cabeza por la puerta. En ese momento «ni las intenciones de sus ojos, ni las esperanzas de su corazón necesitaban ya ser expresadas» (Erudito de las carcajadas, 2010: 336). En esta escena, se aprecia tanto el

¹⁶³ «不覺魂飛天外，魄散九霄，忙向前深深» (cap. 10).

sentido de la vista como el poder irresistible de los ojos, que se definen como: foco de seducción.

Asimismo, después de su primer encuentro, ella envía inmediatamente a una criada para invitar a Ximen Qing a casa. Li Ping'er, sin duda, representa a un objeto femenino susceptible de observación que, sin embargo, sabe seducir de manera activa, lo que la conduce a incitar numerosos encuentros, y finalmente intercambios sexuales.

En este punto, conviene recordar lo que dice Kaufmann: «L'œil se laisse aller à son plaisir» (1995: 109). Así, según el sociólogo francés, los observadores extienden su vista sobre varios objetos sexuales, pero finalmente posan su mirada en aquello que más les deleita y sorprende. En este sentido, podemos observar la primera conexión entre Wang la sexta y Ximen Qing.

La relación entre ambos empieza cuando Ximen Qing intenta encontrarle al mayordomo Zhai 翟 una concubina. Es la sugerencia de la abuela Feng 馮, la hija de Wang la sexta, Aijie 愛姐, la que hace que esta sea considerada como una candidata ideal. Así, la abuela presenta a Ximen, Aijie y Wang la sexta, pero él, en vez de mirar a la joven, no aparta los ojos de la madre.

Llevaba una chaqueta de satén púrpura, un chaleco de seda negro y una falda de seda verde jade; por debajo asomaban las puntas curvas de sus piecitos, con zapatos de satén negro y piel de cordero con punteras de nubes doradas. Era alta y estilizada, su tez era de un tono rojizo oscuro, con forma de pipa de sandía, enmarcado por unos largos mechones de cabello.

Verdaderamente, no sabe cómo es ella por dentro, tan sólo contempla su brillo y su aspecto.

Y se la veía: suave y delicada, sin necesidad de maquillaje ni carmín; espontáneamente seductora, sinuosa y elegante; indolente para aplicarse afeites, su esencia es hermosa por naturaleza. Sus dos cejas curvas dibujan montañas lejanas, y sus ojos son aguas de otoño. Su boca de sándalo, ligeramente abierta, puede aturdir a las abejas y embelesar a las mariposas. Su fino talle delicado, esconde

pensamientos de luna, sentimientos de viento. Si no es la muchacha Cui que se citó a escondidas, seguro que será Zhuo Wenjun, escuchando la cítara (Erudito de las carcajadas, 2010: 865-866).

見他上穿着紫綾襖兒，玄色段紅比甲，玉色裙子，下邊顯着趨趨的兩隻腳兒，穿着老鴉段子羊皮金雲頭鞋兒。生的長跳身材，紫膳色瓜子臉，描的水鬢長長的。正是：

「未知就里何如，先看他粧色油樣。」

但見：

「淹淹潤潤，不搽脂粉，自然體態妖嬈，嬈嬈娉娉，懶染鉛華，生定精神秀麗。兩彎眉畫遠山，一對眼如秋水。檀口輕開，勾引得狂蜂蝶亂，織腰拘束，暗帶着月意風情。若非偷期崔氏女，定然聞瑟卓文君。」 (cap. 37).

La belleza femenina impresiona mucho al muchacho, así, «cuando Ximen Qing la vio se turbó y, sin poder controlarlo, se le nubló la vista; se quedó mudo [...] » (Erudito de las carcajadas, 2010: 866)¹⁶⁴. Esa seducción femenina afecta al observador durante mucho tiempo, e incluso en el capítulo LXI el individuo seducido confirma nuevamente que «su aspecto era extremadamente atractivo» (Erudito de las carcajadas, 2011: 356).

En el ítem 4, vemos cómo en el mismo capítulo Ximen observa con los ojos abiertos a una cantante, Shen la segunda 申二姐

[...] llevaba su cabello de nube recogido en un moño alto con unos pasadores singulares, y unas sencillas peinetas; vestía una blusa verde y una falda roja y dejaba asomar bajo ésta un par de lotos dorados muy curvos. De mejillas de melocotón, en su rostro maquillado se dibujaban dos montañas de primavera finísimas. En las orejas llevaba pendientes de lapislázuli y en su boca brillaban prístinos dientes como de arroz glutinoso (Erudito de las carcajadas, 2011: 352).

高髻雲鬟，插着幾枝稀稀花翠。淡淡釵梳，綠衫紅裙，顯一對金蓮趨趨。桃腮粉臉，抽兩道細細春山。青石墜子耳邊垂，糯米銀牙嚙口內。 (cap. 61).

¹⁶⁴ «心搖目盪，不能定止，口中不說。」 (cap. 37).

En resumen, el observador, debido a una contemplación continuada del objeto observado se siente seducido por la hermosura de este. A través de una mirada de larga duración, la figura de las mujeres seductoras se construye gradualmente.

4.2.4. L'art du voir sans voir

La variedad del movimiento de los ojos se pone de relieve en el siguiente texto, donde no podemos pasar por alto «*l'art du voir sans voir*», que a diferencia de la contemplación, es una estrategia de simulación que utilizan los seducidos para no mostrar la impresión que el proceso de seducción les causa (Kaufmann, 1995: 113). Tal acción se muestra en el acto sutil de las miradas.

L'art du voir sans voir est fondé sur la maîtrise de la fixité du mouvement. Le regard fixé n'est pas interdit, mais à la condition qu'il se pose sur un point indiscutablement neutre pour tous les observateurs (Kaufmann, 1995: 115).

En *Jin Ping Mei*, esta mirada furtiva se expresa mediante los caracteres que llevan el radical 目, tales como 睷 (*suo*) y 睷 (*ni*). Los dos tienen un sentido similar, indican una mirada disimulada que es dirigida por encima del hombro, hacia un lado y sin volver la cabeza (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997). Desmond Morris explica este tipo de mirada, de soslayo, del siguiente modo: «This is used to steal a look at someone without being seen to do so. It is also used as a deliberate signal of shyness when it becomes a sign of coyness» (Morris, 2004: 54).

Asimismo, encontramos el carácter 瞧 (*qiao*), cuyo significado es semejante a 見. Sin embargo, a este se le añade el adverbio 偷 (*tou*) para destacar el carácter

furtivo de la mirada. A continuación, presentamos algunos ejemplos de primeros encuentros donde destaca «*l'art du voir sans voir*».

TABLA 4.4. ANÁLISIS DE *L'ART DU VOIR SANS VOIR*

Ítem	Observado	Observador	Referencia
1.	Li Ping'er	Jiang Zhushan	Zhushan osó <u>mirarla a hurtadillas</u> : parecía una figurita de porcelana, como tallada en jade, de una belleza atractiva y seductora (Erudito de las carcajadas, 2010: 427). 竹山席間偷眼睽視，婦人粉粧玉琢，嬌豔驚人。(cap. 17).
2.	Song Huilian	Ximen Qing	[...] <u>atraían la mirada</u> de Ximen Qing cada vez que [Song Huilian] le servía agua o té (Erudito de las carcajadas, 2010: 534). [宋蕙蓮]在上邊遞茶遞水，被西門慶睽在眼裡。(cap. 22).
3.	La dama Lan	Ximen Qing	[...] mientras Ximen Qing, oculto en la estancia lateral occidental, <u>miraba a hurtadillas</u> desde detrás de las antepuertas. Vio entonces a la dama Lan (Erudito de las carcajadas, 2011: 1072). 西門慶悄悄在西廂房放下簾來，偷瞧見這藍氏 [...] (cap. 78).

La belleza de Li Ping'er además de generar una mirada de larga duración en Ximen Qing, también atrae otra disimulada por parte de Jiang Zhushan. La mujer, debido a que lleva mucho tiempo sin ver a su amante Ximen, está enferma de amor. En ese momento, el doctor Jiang Zhushan va a «ver» a la muchacha.

Lo invitaron a entrar en el dormitorio donde vio a la mujer, con sus mechones de bruma y sus cabellos de nube, acurrucada bajo la colcha, que yacía sumida en una melancolía indescriptible (Erudito de las carcajadas, 2010: 426).

請入臥室，婦人則霧鬢雲鬟，擁衾而臥，似不勝憂愁之狀。(cap. 17).

A continuación, el hombre seducido por la belleza de la muchacha, observa a escondidas la apariencia de Li Ping'er varias veces: «Zhushan osó mirarla a hurtadillas: parecía una figurita de porcelana, como tallada en jade, de una belleza atractiva y seductora» (Erudito de las carcajadas, 2010: 427). Estos encuentros, acaban en matrimonio, pero finalmente este enlace cae en desgracia debido a la impotencia sexual del hombre.

No sabía que ella había pasado por las manos de Ximen Qing, y que ya había experimentado huracanes salvajes y violentas tormentas. Cuando se ponían al tema, ella solía quedar insatisfecha, y poco a poco comenzó a sentir aversión hacia él, hasta el punto en que terminó por hacer añicos los juguetes eróticos con una piedra y los tiró a la basura. Le dijo:

– Eres como un camarón, como una anguila, sin fuerza en los riñones. Toda esa mercancía para entretener a tu señora es inútil. Creí que eras un buen trozo de carne, pero sólo sirves para mirarte, no para comer. ¡Lanza de cera! ¡Capullo acabado! (Erudito de las carcajadas, 2010: 464).

不想婦人曾在西門慶手裡，狂風驟雨都經過的，往往幹事不稱其意，漸漸頗生憎惡。反被婦人把淫器之物，都用石砸的稀爛，都丟吊了。又說：「你本蝦鱧，腰裡無力：平白買將這行貨子來戲弄老娘家！把你當塊肉兒，原來是個中看不中吃，鑷鎗頭，死王八！」(cap. 19).

Más adelante, como vemos en el ítem 2, el objeto observado es Song Huilian, la hija del comerciante de ataúdes Song Ren. La joven, que al principio está al servicio del viceprefecto Cai, tras unos momentos turbios abandona la familia y se casa con un cocinero de la casa de Ximen, Jiang Cong.

A partir de entonces, tiene oportunidad de establecer una relación ambigua con

Laiwang, un criado de la familia de Ximen. Tras la muerte de Jiang Cong, Laiwang pide a Yueniang, la primera esposa de Ximen, que compre «cinco taeles de plata, dos conjuntos de vestidos, cuatro rollos de tela azul y roja, además de otros objetos, como horquillas y otras joyas» (Erudito de las carcajadas, 2010: 533)¹⁶⁵, con la intención de desposar a su criado, Laiwang, cuya mujer acaba de morir.

Song Huilian, en la trama, puede confundirse con Pan Jinlian ya que su nombre original es Jinlian, por lo que Yueniang se lo cambia por Huilian para evitar la confusión embarazosa con Pan Jinlian. Huilian comparte el nombre de Jinlian, aunque es «dos años más joven que Jinlian» y tiene «los pies más pequeños que los de Jinlian» (Erudito de las carcajadas, 2010: 533)¹⁶⁶.

Por otra parte, también es conocedora de las estrategias de la seducción. Cuando llega a la residencia de Ximen apenas se maquilla, pero pasado poco más de un mes, empieza a utilizar el maquillaje, a poner en práctica «una seducción animal» (Baudrillard, 2011: 86), mediante una cuidada apariencia.

Al principio de llegar a la residencia, se iba a pie de horno con el resto de mujeres de los criados, y apenas se maquillaba ni parecía pensar en hacerlo. Pero pasado poco más de un mes, y viendo cómo se arreglaban Yulou, Jinlian y las demás, comenzó a peinarse con un moño muy alto, ahuecándose mucho y dejando sueltos dos mechones largos en las sienes que atraían la mirada [escondida] de Ximen Qing (Erudito de las carcajadas, 2010: 534).

初來時，同眾家媳婦上竈，還沒有甚麼裝飾，猶不作在意裡。後過了一個月有餘，看了玉樓、金蓮眾人打扮，他把髮髻墊的高高的，梳的虛籠籠的頭髮，把水鬢描的長長的，在上邊遞茶遞水，被西門慶睨在眼裡。（cap. 22).

La mirada de la muchacha es dinámica y al mismo tiempo clandestina, lo que

¹⁶⁵ «五兩銀子，兩套衣服，四疋青紅布，並簪環之類。」 (cap. 22).

¹⁶⁶ Los textos originales son respectivamente: «小金蓮兩歲» y «比金蓮的腳還小些兒» (cap. 22).

hace que Ximen preste atención a Song Huilian de forma ostensible. Más adelante, vemos cómo este objeto observado se vuelve cada vez más activo en la relación con Ximen Qing, puesto que aprende a sacar provecho de la estrategia de seducción. En primer lugar, llama la atención del observador con su apariencia y, en segundo, despierta en él interés y curiosidad. A continuación, en su segundo encuentro, la carne deseable de la mujer provoca las lascivas evocaciones del seducido.

Poco después del mediodía, regresó Ximen Qing a casa, algo bebido, y al pasar por la puerta ceremonial, se topó con Huilian, que justamente salía de allí. La agarró con la mano del cuello, le dio un beso en la boca y le susurró al oído:

- Mi niña, si eres amable conmigo, tendrás todos los vestidos que te apetezcan (Erudito de las carcajadas, 2010: 535).

約後晌時分，西門慶從外來家，已有酒了；走到儀門首，這惠蓮正往外走，兩個撞了滿懷。西門慶便一手摟過脖子來，就親了個嘴。口中喃喃啞啞說道：「我的兒，你若依了我，頭面衣服，隨你揀着用！」 (cap. 22).

Al principio, la mujer no le dice nada y vuelve enseguida a su habitación, de modo que Ximen Qing ordena a una criada llevar a Song Huilian una pieza de satén azul y le cuenta que «cuando estabas sirviendo vino el otro día, padre te vio con una chaqueta roja y una falda púrpura. Una combinación fea, y como le dije que había sido yo quien te la había prestado, padre ha sacado del mostrador esta pieza de satén para que te la traiga y te hagas una falda». La seductora la escucha sonriente y luego pregunta «¿Cuándo vendrá padre? Lo esperaré aquí en mi habitación». La criada le explica que no es apropiado que los criados vean a Ximen yendo a la habitación y que es mejor que ella vaya a disfrutar de un coito con él en la gruta de una colina artificial.

En el ítem 3, observamos que Ximen, unos días antes de morir, sigue teniendo una gran curiosidad por la apariencia de otra mujer seductora, la dama Lan. Así,

cuando Wu Yueniang, junto a otras concubinas, sale a recibir a la dama Lan, Ximen Qing echa una ojeada a esta mujer seductora.

[La dama Lan] No debía pasar de los veinte años, era alta y de una hermosa figura, iba maquillada como una figurita de porcelana, como una talla de jade. Llevaba el cabello cubierto de alfileres de perlas y plumas de martín pescador, con una pareja de horquillas de fénix desplegando las alas. [...]

De rostro circunspecto y cejas seductoras; de cuerpo y maneras ligeras y graciosas, estaba dotada de cien virtudes y cien talentos, no siendo su talla ni baja ni alta. Sus cejas de palomilla eran delicadas y muy curvas y llegaban casi hasta las sienes; sus ojos perfilados, muy redondos, iban y venían con rapidez observando a todo el mundo. [...] Su liviano caminar de loto era el soplar del viento de las inmortales del palacio de los dioses; el leve crepitar de su falda de seda recordaba la imagen de Guanyin contemplando la luna en el agua. Verdaderamente, era superior a las flores, pues era flor que desgranaba palabras; y superior al jade, porque era jade que emanaba fragancias (Erudito de las carcajadas, 2011: 1072-1073).

[藍氏]年約不上二十歲，生的長挑身材，打扮的如粉粧玉琢。頭上珠翠堆滿，鳳翹雙插。 [...]

「儀容嬌媚，體態輕盈。姿性兒百伶百俐，身段兒不短不長。細彎彎兩道蛾眉，直侵入鬢；滴溜溜一雙鳳眼，來往惹人。 [...] 輕移蓮有步，有蕊珠仙子之風流；款蹙湘裙，似水月觀音之態度。」

正是：「比花花解語，比玉玉生香！」 (cap. 78).

El prelude erótico dirige instantáneamente al observador al deleite sexual. Al final, el hombre seducido adquiere en su actitud una nota de exaltación guiado por «*l'art du voir sans voir*» y no expresa su lasciva evocación con palabras:

Si Ximen Qing no la hubiera visto, nada habría pasado; pero la vio, sus almas etéreas volaron más allá del firmamento y sus almas materiales fueron a dolerse ante los nueve cielos. Y aunque sus cuerpos no hubieran copulado, a él se le escapó su vigor seminal (Erudito de las carcajadas, 2011: 1073).

這西門慶不見則已，一見魂飛天外，魄喪九霄。未曾體交，精魄先失。(cap. 78).

Por último, es importante recordar otro tipo de mirada, que aparece varias veces: 眼上下 (*yan shangxia*, mirar de arriba a abajo). Este movimiento de los ojos ocupa un papel fundamental en el encuentro entre Chen Jinji y Aijie en el penúltimo capítulo de la novela.

Chen Jinji, antes de conocer su identidad, no «deja de mirarla de arriba abajo y de abajo arriba»; al mismo tiempo ella lo «mira de soslayo con las dos estrellas de sus ojos, y dos sentimientos que se expresaron en dos pares de ojos». La seducción funciona de forma tan repentina que despierta «en ambos la inquietud de su espíritu» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1550-1551)¹⁶⁷.

Como hemos visto, la mirada desempeña un papel esencial en el estadio erótico de *Jin Ping Mei*, ya que cualquier modo de mirar puede hacer que el observador sea seducido. Casi todas las relaciones eróticas empiezan con la seducción visual, ya sea con el golpe de vista, la mirada de larga duración, «*l'art du voir sans voir*» o incluso el movimiento de los ojos. No obstante, en algunas ocasiones el individuo seducido, a pesar de quedar fascinado por la belleza de su objeto sexual, no lanza miradas neutras, ni seducidas, ni rechazadas. Por lo tanto, siguiendo las palabras de Silverman entendemos cómo: «La mirada se manifiesta más a través de sus efectos que a través de su fuente» (2009: 175).

En este sentido, la seducción, gracias a la mirada, se convierte en un acto más de

¹⁶⁷ «Escuchándola hablar de aquella manera tan correctísima, Jingji no podía dejar de mirarla de arriba abajo y de abajo arriba. La mujer lo miró de soslayo con las dos estrellas de sus ojos y dos sentimientos se expresaron en dos pares de ojos, despertando en ambos la inquietud de su espíritu. Jingji no dijo nada pero pensó en el fondo de su corazón: “Creo que nos hemos encontrado en algún sitio, me resulta familiar”» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1550-1551). «這經濟見小婦人會說話兒，只顧上上下下把眼看他，那婦人一雙星眼，斜盼經濟。兩情四目，不能定神。經濟口中不言，心內暗道：「倒相那里會過，這般眼熟！」» (cap. 98).

comunicación, en una maniobra o estrategia del cuerpo observado. Este fenómeno coincide con una conjetura de Baudrillard en su libro *Las Estrategias Fatales*: «Es posible que un día el sujeto se vea seducido por su objeto (lo que es completamente natural), y vuelva a ser presa de las apariencias» (2000: 87). En resumen, percibimos que en *Jin Ping Mei* el objeto observado corresponde al individuo seductor y el sujeto observador al seducido.

4.3. Los códigos eróticos bajo la acción de la mirada

La seducción transmitida a través del sentido de la vista se dispersa por toda la obra, puede considerarse como un momento clave que guía a los personajes hacia el acto sexual. El individuo seductor sabe utilizar bien su apariencia como arma seductora cuyo objetivo es capturar la mirada de su observador, dando comienzo, de este modo, a su juego de seducción.

Asimismo, es comprensible que dicho individuo emplee un conjunto de significaciones culturales consideradas como predominantes para construir una imagen particular con la que consigue su objetivo. Charlotte Furth señala en “Doing research on the History of the Body” que el cuerpo suscita y se somete a la fuerza metafórica. A lo largo de la Historia, el cuerpo se convierte en el símbolo que interpreta algunos campos confusos y oscuros, tales como la religión, la política y la historia del género (Furth, 2000: 131).

Hay innumerables códigos que esbozan el vértigo de la seducción; por lo tanto, mediante el análisis de los signos seductores «a primera vista» entre los observados y los observadores, encontramos varios signos o códigos de la apariencia física, que muestran «una realidad sensible» (Mukarovsky, 1971: 29).

El signo según la definición más corriente es una realidad sensible, que se relaciona con otra realidad, que le debe producir. [...] Aun cuando existan signos que no se relacionen con una realidad diferenciada, sin embargo, con el término signo se significa siempre algo que se desprende naturalmente de la circunstancia de que el signo debe ser entendido del mismo modo por su eminente y por su receptor (Mukarovsky, 1971: 29).

Debemos tener en cuenta que la apariencia física a la que nos referimos no solo es el cuerpo biológico, sino también el conjunto de sensaciones, emociones y pensamientos que este ha aprehendido. Esto coincide con la idea de los «dos cuerpos» de Mary Douglas (1921-2007) (2003: 72): donde los enlaces simbólicos se dan mediante una estrategia visual en la que se muestran los cuerpos (o los adornos) en contacto, lo cual indica que las relaciones de intercambio de los signos y del deseo pasan a otro plano.

En *Jin Ping Mei*, la seducción es el objetivo que mueve a la mayoría de los personajes, que aprovechan su función seductora inherente para despertar las emociones y afectos del sujeto masculino. La seducción configura un planteamiento alternativo mediante el cual se constituye una suerte de estética de la sociedad durante la dinastía Ming. Los personajes seductores se hallan marcados por ese destino seductor debido a los artificios engañosos de lo femenino, especialmente la apariencia.

Las imágenes seductoras nos recuerdan incesantemente los anhelos humanos relacionados con el dinero, la fama, el éxito y el sexo. Además, esta novela no solo muestra hombres y mujeres fornicando, sino también da a conocer los códigos seductores que, como hemos visto, en numerosas ocasiones tienen la capacidad de invertir el poder masculino. En este sentido, cabría analizar los diversos modos y

formas que ellas han urdido con este fin; al mismo tiempo que se desvela el sentido más profundo de la estrategia seductora. Asimismo, se ponen en evidencia las connotaciones que tiene cierta belleza en el marco de las representaciones sociales asociadas a la constitución fisiológica de los cuerpos.

Por lo tanto, la mirada del deseo puede tener múltiples manifestaciones. Se trata de una mirada del instante, pero que está fija e indagada, y que pasará a ser la mirada de la pasión. La mirada no es solamente la presencia que se mueve rítmicamente con el lenguaje y que lo invade todo, sino que se manifiesta como el signo cuya verdadera dimensión contribuye a lograr esa hipérbole de la mirada, en ese acto erótico que busca y acerca a los cuerpos de los amantes más allá de la muerte. Así, en el siguiente capítulo, abrimos «la caja de Pandora», para desde ahí y de modos estadístico, redescubrir la energía libidinal de los códigos corporales.

ESTADIO ERÓTICO II

La seducción
nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio
–nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual.
Baudrillard, *De la Seducción*

A secret thing may be hidden away, in a concealed place,
but a secret meaning must be transformed into a code.
Mulvey, *Fetishism and Curiosity*

El cuerpo, en su primera acepción del el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia se define como «aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos» (RAE, 2014: 708). Sin embargo, es necesario recordar la concepción de «dos cuerpos» (Douglas, 2003: 72) postulada por Mary Douglas (1921-2007) que distingue entre el cuerpo físico y el cuerpo social.

The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meanings between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other (Douglas, 2003: 72).

De este modo, como señalamos en el capítulo 4, la mirada es una herramienta que dirige al observador en el juego de la seducción, mediante la manipulación que el individuo seductor lleva a cabo a través de su cuerpo. Bataille, por su parte, pone de manifiesto la relación entre el cuerpo y la seducción desde un punto de vista erótico: «En el plano del erotismo, las modificaciones del propio cuerpo, que responden a los movimientos vivos que nos remueven interiormente, están relacionadas con los aspectos seductores y sorprendentes de los cuerpos sexuados» (2010: 24-25).

En este sentido, el cuerpo responde tanto a causas biológicas como a elementos

propios de la seducción realizada gracias a la comunicación visual. En esta línea, Jean Baudrillard va más allá en la relación entre el cuerpo y la seducción, considerándola como una «ligera manipulación de las apariencias» (2011: 17), por lo tanto, añade: «La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio –nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual» (2011: 10).

A partir de ahí, varios estudiosos coinciden en la idea de que tanto el cuerpo como el ornamento desempeñan papeles fundamentales en el intento de conseguir ese efecto lo natural y lo artificial, o entre lo social y lo ritual, que conocemos como seducción. Por ejemplo, Veronique Nahoum-Grappe (1949-), al hablar de la atracción física, en su obra *The Beautiful Woman*, escribe:

Many signs enter into the construction of a self-image: the choice of the colors one wears, the flash of a mirror attached to one's belt, a dab of rouge to accent a white foundation, the swish of a gown, the placement of handkerchiefs and shawls, the use of a high coif to accentuate an erect posture, the selection of hair length (Nahoum-Grappe, 1992: 92).

Es decir que la apariencia del individuo seductor, si prestamos atención a diferentes aspectos de la misma, tales como el cabello, los rasgos faciales, la ropa o los ornamentos, es uno de los factores determinantes para atraer a la alteridad deseada. En cuanto a la conexión entre la seducción y el cuerpo, Sarah Dauncey se concentra específicamente en la «semiosfera»¹⁶⁸ china y dice así:

Throughout Chinese history, much literary talent has been devoted to the description of women. In the depiction of women as objects of love or desire, particular attention is paid to physical attributes such as hair and facial features,

¹⁶⁸ Según Lotman, la semiosfera es «el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis» (1996: 21-42).

and often clothing and ornamentation (Dauncey, 1999: 262-263).

Asimismo, encontramos un punto de vista similar en el *Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, donde Eberhard habla repetidamente de las numerosas características del cuerpo seductor femenino, haciendo un escueto recorrido de la cabeza a los pies: los ojos, las cejas, la cara, el pelo, la nariz, las orejas, las manos, los dedos (2000: 35). De este modo, la topografía del cuerpo seductor femenino es considerada una cuestión íntimamente relacionada con el juego de la seducción, donde el individuo seductor despliega las estrategias de seducción a través de su cuerpo.

Fray Juan González de Mendoza (1545-1618), al visitar China en el siglo XVI, describe el cabello femenino del siguiente modo: «Tienen lindísimo cabellos, porque los curan con mucho cuidado, como las genovesas, y traen los enlazados en la cabeza con una cinta de seda ancha, guarnecida de perlas, y piedras que dicen les da buen parecer» (2008: 50). Sin duda, este fenómeno destaca en *Jin Ping Mei* donde muchos personajes femeninos utilizan su apariencia para llamar la atención del individuo que desean seducir. A lo largo de la novela, observamos que estas heroínas seductoras nunca abandonan su intención de seducir y desafiar el poder del patriarcado tradicional. De este modo, formulamos la hipótesis de que estas mujeres pueden superar la premisa, postulada por Freud, según la cual «la anatomía es el destino» (1915-1916) a través de diversas estrategias que van hilando mediante una serie de códigos corporales.

En este sentido, en el intento de verter luz sobre este tema, merece la pena recordar uno de los rasgos de la seducción mencionados por Baudrillard: «Al no detenerse nunca en la verdad de los signos, sino en el engaño y el secreto, inaugura un

modo de circulación secreto y ritual, una especie de iniciación inmediata que sólo obedece a sus propias reglas de juego» (2011: 79). Según lo dicho, la seducción puede hacer caer al otro en un flujo de signos que, lejos de mezclarse con la fuerza de atracción de los cuerpos, remite a un deseo que nace de la simbiosis entre los mismos.

Como dice John Hay, la representación del cuerpo es un proceso de construcción (c1994: 44). Por lo tanto, y con el fin de observar los códigos corporales que con más frecuencia atraen al observador, en este capítulo vamos a agrupar, en primer lugar, todas las descripciones del primer encuentro que se da entre el individuo seductor y el seducido. En segundo lugar, de estas descripciones hemos seleccionado los elementos diferenciadores que se perciben como resultado de dicha clasificación. Finalmente, cada fragmento tiene su correspondencia con el código corporal, según las categorías establecidas por Desmond Morris en *The Naked Women* (2004).

Tomamos el primer acto de seducción realizado por Pan Jinlian hacia Ximen Qing a modo de ilustración. El hombre, al ver a su objeto de deseo, escribe:

Patillas negro ala de cuervo; preciosas cejas arqueadas como la luna creciente; ojos de almendra de un brillo cristalino; boca fragante de cereza; nariz recta y bien formada de fino jade; sonrosadas mejillas redondas bien maquilladas; de delicada belleza, el rostro se asemejaba a una bandeja de plata. Liger y esbelto, su cuerpo era un ramo de flores; y sus dedos, alabastrinos como finos tallos; su cintura de sauce la podía abarcar una mano. Liviano y terso, su vientre poseía la blancura de la harina. Diminutos, en punta, se arqueaban sus pies; el pecho era generoso en carnes y sus muslos de un blancor níveo. Y había algo más: estrecho y bien tenso, rojo y rugoso, limpio y fresco, acolchado de negrura (Erudito de las carcajadas, 2010: 124-125).

黑鬢鬢賽鴉翎的鬢兒，翠灣灣的新月的眉兒，清冷冷杏子眼兒，香噴噴櫻桃口兒，直隆隆瓊瑤鼻兒，粉濃濃紅豔腮兒，嬌滴滴銀盆臉兒，輕孌孌花朵身兒，玉纖纖葱枝手兒，一捻捻楊柳腰兒，軟濃濃白面臍肚兒，窄多多尖趂腳兒，肉奶奶胷兒，白生生腿兒，更有一件緊揪揪紅縐縐、白鮮鮮、黑裊裊，

正不知是什麼東西。(cap. 2).

Según los principios aplicados por Desmond Morris para la clasificación y ordenación del cuerpo, cada fragmento se identifica con uno de los códigos que este autor elabora, a saber:

TABLA 5.1. LA PRIMERA FASE EN EL PROCESO DE SEDUCCIÓN
POR PARTE DE PAN JINLIAN HACIA XIMEN QING

Códigos	Descripción
El pelo	Patillas negro ala de cuervo. 黑鬚鬚賽鴉鵲的鬚兒.
Las cejas	Preciosas cejas arqueadas como la luna creciente. 翠彎彎的新月的眉兒.
Los ojos	Ojos de almendra de un brillo cristalino. 清冷冷杏子眼兒.
La boca	Boca fragante de cereza. 香噴噴櫻桃口兒.
La nariz	Nariz recta y bien formada de fino jade. 直隆隆瓊瑤鼻兒.
Las mejillas	Sonrosadas mejillas redondas bien maquilladas. 嬌滴滴銀盆臉兒.
El rostro	De delicada belleza, el rostro se asemejaba a una bandeja de plata. 粉濃濃紅艷腮兒.
El talle	Ligero y esbelto, su cuerpo era un ramo de flores. 輕孌孌花朵身兒. Su cintura de sauce la podía abarcar una mano. 一捻捻楊柳腰兒. Liviano y terso, su vientre poseía la blancura de la harina. 軟濃濃粉白肚兒.
Las manos	Sus dedos, alabastrinos como finos tallos. 玉纖纖蔥枝手兒.
Los pies	Diminutos, en punta, se arqueaban sus pies. 窄多多尖嬌腳兒. Sus muslos de un blancor niveo. 白生生腿兒.

El pecho	El pecho era generoso en carnes. 肉奶奶實兒.
La vulva ¹⁶⁹	Y había algo más: estrecho y bien tenso, rojo y rugoso, limpio y fresco, acolchado de negrura 更有一件緊揪揪紅縐縐白鮮鮮黑裊裊，正不知是什麼東西。

(Erudito de las carcajadas, 2010: 124-125)

En esta misma línea, a continuación, proponemos el análisis de la descripción de otros primeros encuentros entre el individuo seductor y el seducido. La tabla 5.2. muestra los códigos de seducción corporal, centrándose en los nueve ítems de la fila horizontal. Los dos primeros presentan a los sujetos, «seductor» y «seducido»; los siguen los seis códigos más utilizados en la descripción: «pelo», «cejas», «orejas», «ojos», «talle» y «pies»; por último, se señala la «referencia». En las columnas, marcados con una «X» se registran los códigos corporales de la categoría correspondiente.

TABLA 5.2. ANÁLISIS DE LAS DESCRIPCIONES DEL PRIMER ENCUENTRO

<u>Seductor</u>	<u>Seducido</u>	<u>Pelo</u>	<u>Cejas</u>	<u>Orejas</u>	<u>Ojos</u>	<u>Talle</u>	<u>Pies</u>	<u>Referencia</u>
Pan Jinlian	Ximen Qing	X	X		X	X	X	1: 124-25; cap. 2
Meng Yulou	Ximen Qing	X		X		X	X	1: 213; cap. 7
Li Ping'er	Ximen Qing	X	X			X	X	1: 333; cap. 13
Li Ping'er	Jiang Zhushan	X						1: 426; cap. 17
Pan Jinlian	Chen Jingji	X						1: 448-49; cap. 18
Wu Yueniang	Ximen Qing	X						1: 508; cap. 21
Song Huilian	Ximen Qing	X						1: 534; cap. 22
Wang la sexta	Ximen Qing	X	X		X	X	X	1: 865-66; cap. 37
Zheng Aiyue	Ximen Qing	X				X		2: 261; cap. 58
Shen la Segunda	Ximen Qing	X	X	X			X	2: 352; cap. 61
Wu Yin'er	Ximen Qing	X					X	2: 612; cap. 68
La dama Lin	Ximen Qing	X	X				X	2: 647-48; cap. 69
La esposa de Ben	Ximen Qing	X						2: 846; cap. 74

¹⁶⁹ Esta parte corporal no se indica directamente, sino de manera soterrada.

el cuarto					
La dama Lan	Ximen Qing	X		X	X 2: 1072; cap 78
Meng Yulou	El hijo del oficial Li			X	2: 1347; cap 90
Aijie	Chen Jinji			X	2: 1550-51; cap 98

* Hemos eliminado las partes corporales que el individuo seductor utiliza con menos frecuencia (< 3 veces), por ejemplo, descripciones sobre la piel, la boca, la nariz, las mejillas, el pecho o las manos.

** La información que aparece en la tabla responde a un orden de aparición, en función del orden de los capítulos.

Así, atendiendo a la tabla anterior, observamos que, entre todos los «componentes seductivos» (Nahoum-Grappe, 1992: 92), en el primer acto de seducción visual el pelo y los pies son los dos elementos más relevantes para el individuo seducido.

Asimismo, a lo largo de *Jin Ping Mei* encontramos descripciones detalladas y minuciosas en torno a los adornos femeninos, tales como el ornamento del cabello, la vestimenta y los zapatos, lo que nos lleva a profundizar en dicha cuestión.

A continuación, en los capítulos 5 y 6, nos proponemos reunir los hilos que la novela ha ido tramando en el proceso de la seducción, para mostrar así cuales son los signos de la apariencia que conducen a la seducción, centrándonos en la cabellera y en los pies, respectivamente.

CAPÍTULO 5. GEOMETRÍA DE LA SEDUCCIÓN: LA CABELLERA FEMENINA

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !
Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*

En cuanto al papel que juega la cabellera en la seducción, tenemos en cuenta tres aspectos que van de lo natural a lo artificial, es decir, el cabello en sí mismo (volumen y color), el cabello adornado y sus diferentes ornamentos, también la cabellera desordenada.

La cabellera suele considerarse uno de los exponentes más destacados de la belleza femenina. Así, Havelock Ellis indica que la belleza femenina puede ser una sustancia objetiva, que puede hallarse en algunos caracteres sexuales secundarios, como la cabellera (1961: 55, 64).

Por otro lado, Erika Bornay está de acuerdo con este punto de vista y señala que la cabellera femenina es un «elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina [...] y la atracción sexual» (1994: 15). Posteriormente, la misma investigadora amplía esta idea en su artículo “El simbolismo de la cabellera femenina en el arte”:

[...] la cabellera femenina ha tenido un protagonismo relevante. Y es que el cabello de la mujer como constante de mito, como elemento fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. [...] y en el campo del psicoanálisis, los estudiosos han puesto de relieve que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual (Bornay, 2012: 15).

En esta línea, Desmond Morris subraya la atracción ejercida por el cabello desde un punto de vista antropológico.

Even odder is the fact that, apart from the top of her head, her armpits and her genitals, the typical human female is virtually hairless, [...] but from a distance these are invisible and her skin is functionally naked. This makes her meter-long head hair even more outlandish (Morris, 2004: 5).

Havelock Ellis, asimismo, afirma que el pelo, después de los ojos, es generalmente la parte del cuerpo femenino a la que se presta más atención (1961: 178). En este sentido, no nos sorprende que este «carácter sexual secundario» haya sido a lo largo de los siglos un tema recurrente en la literatura¹⁷⁰.

Por consiguiente, antes de desarrollar este motivo en la obra *Jin Ping Mei*, proponemos analizar de qué manera el cabello va reflejándose como rasgo principal en los textos literarios. En primer lugar, conviene recordar la definición de cabello de *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*: «In any description of a beautiful woman, her hair is usually the first thing to be mentioned» (Eberhard, 2000: 137).

De este modo, por ejemplo, el *Shijing* 詩經¹⁷¹, en el canto “*Junzi xielao* 君子偕老 (Envejecer con su señor) de Aires del principado Yung 邶風” llama la atención sobre la excelencia de la abundancia de la cabellera.

¹⁷⁰ Tanto en la literatura china como en la española, la cabellera representa un código importante para la fijación cultural de la belleza femenina. En la Edad Media, el personaje de Don Omar en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, aconseja sobre la buena elección de la mujer, donde comienza especificando las características físicas, hace especial hincapié en el color del cabello: «Busca muger de talla, de cabeça pequeña,/ cabellos amarillos, non sean de alheña,/ las çejas apartadas, luengas, altas en peña,/ ancheta de caderas, ésta es talla de dueña» (Ruiz, c1973: 432).

¹⁷¹ Vid. supra, pág. 69.

Luce fulgurante su rico vestido
de figuras de faisanes bordado.
Nube de negros cabellos es su cabeza.
No necesita añadir ajenos [la peluca] a los suyos [...] (*Shijing* (Romancero Chino)
詩經, 1984: 83).

玼兮玼兮，其之翟也，
鬢髮如雲，不厲髻也。 (J. Cheng, 1991a: 128).

La expresión «*zhenfa ruyun* 鬢髮如雲», según *Chongbian guoyu cidian xiudingben* 重編國語字典修訂本 (Diccionario Lexicográfico Chino), refiere al pelo negro y exuberante. El término «*zhenfa* 鬢髮» significa: cabello negro y brillante, y el *ruyun* 如雲, traducido literalmente «como nubes», es una metáfora que refiere al cabello ondulado que tiene el volumen suficiente para ofrecer un cierto movimiento (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997). De esta manera los versos que acabamos de leer dicen que esta hermosa mujer no necesita añadir un postizo para mostrar un gran volumen de cabello.

Por otro lado, en *Zuo Zhuan* 左傳 (389 a.C.-468 a.C.), se encuentra un fragmento que elogia el color del cabello de la hija de la señora Reng 仍:

En la antigüedad, la hija de la señora Reng poseía una hermosa hija cuyo cabello era tan negro y espléndido que proyectaba una luz alrededor de ella.

昔有仍氏生女，黓黑而甚美，光可以鑑。 (Zuoqiu, 2002: 1580).

Otra figura femenina, Zhang Guefei 張貴妃 en *Chen shu* 陳書 (Historia del período Chen, 636) también llama la atención por su:

[...] pelo tan negro que resplandece reflejando toda la luz.

鬢黑如漆，其光可鑒。 (Yao, 1972: 132).

En relación a lo anterior, el cabello negro (鬢髮, 黥黑, 鬢黑) y en forma de nubes (如雲) aparece como una característica principal de la mujer bella¹⁷².

Bai Juyi 白居易 (772-846), al elogiar a Yang Guifei 楊貴妃 (719-756), la hermosa concubina del emperador Xuanzong 唐玄宗 (685-762) en *Changhengge* 長恨歌 (Canto de la infinita tristeza), no solo no pasa por alto estos dos rasgos característicos de la cabellera, sino que también presta atención a un adorno, siguiendo el mismo código corporal: el «alfiler de oro 金步搖»¹⁷³.

Cabellos de nubes.

Rostro de flor.

Alhajas [Alfileres] de oro.

Bajo las cortinas sonrosadas

conoce la noche de primavera (*Poesía Clásica China*, 2002: 228; Trad. de Chen).

雲鬢花顏金步搖，

芙蓉帳暖度春宵。 (J. Bai, 2009: 20).

El término «yunbin 雲鬢» significa «pelo rizado en las sienes» (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997). El término «jinbuyao 金步搖 (alfiler de oro)» hace alusión a un tipo de aderezo del cabello. Todos estos códigos, en el estadio erótico, provocan el deseo sexual del individuo seducido.

¹⁷² Patricia Ebrey señala que la belleza del cabello negro también llama la atención de los occidentales que fueron a China durante los siglos XIV y XIX (1999: 10).

¹⁷³ El término «步搖 (buyao)» se traduce literalmente como «moverse al andar». Según la sección Shishoshi 釋首飾 (Definición de los ornamentos) de Shiming 釋名 (Definición del nombre), escrito por Liu Xi 劉熙 (160?-?), el buyao 步搖 (el alfiler), es un ornamento del pelo que consiste en un broche de pelo con algún elemento que cuelga, lo que hace que y se mueva al caminar (Q. Liu, 1999). Los editores, Tao Min y Lu Qian, mencionan en *Antología de Poemas de Bai Juyi* que el alfiler de oro es uno de los recuerdos de amor entre el emperador Xuanzong y su concubina Yang Guifei (J. Bai, 2009: 21).

Sin duda, el ser humano ha prestado atención al cuidado personal desde la Antigüedad, incluido el cabello (Guan, 2006: 1; Sherrow, 2006: 79). Por ello, coincidimos con Bornay cuando escribe que el cabello de la mujer pudiera ser un objeto de seducción en diversas épocas, así que tanto en la literatura como en las artes visuales el cabello representa sentimientos y emociones posiblemente relacionados con la atracción (1994: 15-16).

Sin embargo, es fundamental señalar que la cabellera no solo es «el ornamento más esplendoroso de las mujeres» (Sherrow, 2006: 3), sino que también conlleva numerosos sentidos culturales. Esta idea la pone de relevancia, en lo concerniente a *Jin Ping Mei*, Sarah Dauncey cuando escribe:

Many of the depictions of the beauties in the *Jin Ping Mei* begin with a description of the chignons, hair decorations ranging from hairpins to flowers to sable headbands. Much late Ming discourse focuses on changing female hairstyles (Dauncey, 1999: 290).

El pelo y sus adornos adquieren el poder seductor al ser captados por el sentido de la vista. Así, la mayoría de las seductoras de *Jin Ping Mei* poseen ese cabello negro y abundante con el que practican las «estrategias de manipulación» (Baudrillard, 2011: 17) para llamar la atención, a primera vista, de sus víctimas.

A través de las referencias mencionadas, estudiaremos, en los siguientes apartados, algunos caracteres del cabello que incitan a la seducción y que aparecen con frecuencia en *Jin Ping Mei*:

- 5.1. Color y volumen
- 5.2. Adornos: La importancia del ritual
- 5.3. El cabello despeinado

5.1. Color y volumen

El cabello ha servido como inspiración a multitud de autores, tanto españoles como chinos, lo que hace que tenga un papel destacado en la literatura de ambas culturas, donde es considerado uno de los símbolos de belleza. De igual modo, la representación estética de la imagen del cabello cambia según la tipología «nacional» o «racial» (Havelock Ellis, 1961: 60; Morris, 2004: ix)¹⁷⁴.

[...] Another tendency which is apt to an even greater extent to limit the cultivation of the purely esthetic ideal of beauty is the influence of national or racial type. To the average man of every race the woman who most completely embodies the type of his race is usually the most beautiful, and even mutilations and deformations often have their origin in the effort to accentuate the racial type (Havelock Ellis, 1961: 60).

En esta línea, el *Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought* señala la belleza del cabello de la siguiente manera:

All Chinese have black hair. Shining black hair on a woman is called «Cloud-hair» and is admired as particularly → beautiful, especially when the growth of hair is also strong and luxuriant (Eberhard, 2000: 13).

Es decir que a diferencia de la cabellera áurea e ígnea que Bornay menciona como unas de las características que hacen del cabello un elemento atractivo, la cabellera negra y exuberante es sinónimo de belleza en la Historia china¹⁷⁵. Por otro

¹⁷⁴ Morris señala en *The Naked Woman* lo siguiente: «Local concepts of beauty have varied wildly and each human society has developed its own ideas of what is more appealing [...] at different times and in different places, human societies have tried to improve on nature, modifying and embellishing the female body in a thousand different ways» (2004: ix).

¹⁷⁵ Ye Dabing y Ye Liya señalan en *Toufa yu fashi minsu: Zhongguo de fa wenhua* 頭髮與髮飾民俗 – 中國的髮文化 (La cabellera y las costumbres ornamentales del cabello: la cultura china de la

lado, la misma investigadora hace hincapié en la relación directa entre el pelo abundante y la potencia sexual:

En el mundo de los símbolos es frecuente establecer una relación directa entre la abundancia de pelo y la potencia sexual, lo que, por extensión, derivaría de la creencia en la fuerza vital de la cabellera. Esta asociación ha sido especialmente seductora para la literatura amatoria, en prosa y en verso, que ha creado infinidad de escenificaciones eróticas que establecen inequívocas correspondencias entre sexo y pelo (Bornay, 1994: 56).

Volviendo a nuestro estudio, nos preguntamos si en *Jin Ping Mei* los personajes femeninos seductores poseen una «nube de negros cabellos», como símbolo primordial de la fuerza vital¹⁷⁶.

Con el fin de comprobar esta conjetura, ampliamos el análisis de nuestra fuente literaria a sus descripciones sobre la apariencia física femenina. Por ello, agrupamos todos los fragmentos que esbozan el perfil de la cabellera negra y abundante en la tabla 5.3., la cual cuenta con cinco columnas: ítem, seductor, seducido, contexto y descripción.

TABLA 5.3. LA CABELLERA NEGRA Y ABUNDANTE

Ítem	Seductor	Seducido	Contexto	Descripción
1.	Pan Jinlian	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Patillas negro ala de cuervo (2010: 124). 黑鬚鬚賽鴉翎的鬚兒 (cap. 2).
2.	Pan Jinlian	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Un postizo de cabello negro y untuoso (2010: 125). 黑油油頭髮鬚髻 (cap. 2).

cabellera), que la tradición china suele aplicar una mirada de admiración profunda sobre los cabellos largos, negros y abundantes (2000: 24).

¹⁷⁶ En realidad, en la literatura china, la «nube de negros cabellos» y la fuerza vital no deberían tener una correlación positiva. Algunos personajes femeninos hermosos poseen la «nube de negros cabellos», pero al mismo tiempo se les atribuye delicadeza.

3.	Pan Jinlian	Chen Jingji	Pan Jinlian se peina frente al espejo.	El cabello negro y lustroso (2010: 659). 黑油般頭髮 (cap. 28).
4.	Li Ping'er	Ximen Qing	Li Ping'er intenta seducir a Ximen.	Había desordenado con cuidado su negra cabellera (2010: 341). 亂挽烏雲 (cap. 13).
5.	Li Ping'er	Jiang Zhushan	Li Ping'er está en cama.	Sus mechones de bruma y sus cabellos de nube (2010: 426). 霧鬢雲鬟 (cap. 17).
6.	Li Guijie	Ximen Qing	Li Guijie se finge enferma para seducir a Ximen.	El cabello negro ala de cuervo revuelto (2010: 321). 烏雲散亂 (cap. 12).
7.	Wang la sexta	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos	Las nubes negras de su cabello se amontonaban (2010: 866). 烏雲疊鬢 (cap. 37).
8.	Zheng Aiyue	Ximen Qing	Zheng Aiyue intenta seducir a Ximen Qing.	Las nubes de su cabello se acumulaban (2011: 297). 烏雲霞着四髻；雲髻堆縱 (cap. 59).

* Hemos expuesto los elementos de las tablas 5.3., 5.4., 5.5., 5.6., ordenados en torno a personajes como la esposa principal, las concubinas, y otras mujeres.

Según la tabla, numerosas mujeres seductoras poseen una cabellera negra y abundante con la que ejercen la habilidad de seducir a su observador en diferentes ocasiones. En este sentido, el prestigio tradicional del pelo negro proviene de varios textos antiguos, y sigue poniéndose de relieve en esta novela erótica. Por otra parte, es necesario señalar que la cabellera negra alude a uno de los códigos corporales más seductores, específicamente el de «el primer encuentro» y el de «el momento de seducir».

Si observamos la tabla con más detalle, vemos la seducción generada por la cabellera negra de Pan Jinlian en su primer encuentro con Ximen Qing es fundamental, debido a que antes de que él explote de ira, las «patillas negro ala de

cuervo» (Erudito de las carcajadas, 2010: 124)¹⁷⁷ saltan instantáneamente a la vista de Ximen, que está fascinado por la hermosura del pelo negro y sus adornos:

Sobre la cabeza un postizo de cabello negro y untuoso, sostenido con una diadema de oro y piel, de él se escapan mechones como nubes perfumadas. Alrededor de él se ensartan pequeñas horquillas y en las seis hebras de sus sienes una flor de dos corolas. Una aromática peineta de madera fija el peinado por detrás (Erudito de las carcajadas, 2010: 125).

頭上戴着黑油油頭髮鬚髻¹⁷⁸，口面上緝着皮金，一逕里(執足)出香雲一結，周圍小簪兒齊插。六鬢斜插一朵並頭花，排草梳兒後押。(cap. 2).

Otro caso relevante puede ser «las nubes del cabello» de Zheng Aiyue, una de las prostitutas favoritas de Ximen. Cada vez que la mujer aparece, observamos en la descripción alusiones al color negro y al volumen del cabello.

El hombre, ante dos prostitutas, presta atención inmediatamente a la seductora de pelo negro: «Las nubes de su cabello se acumulaban dando la sensación de una ligera bruma y una niebla densa» (Erudito de las carcajadas, 2011: 297)¹⁷⁹.

El cabello negro y abundante hace latir con fuerza el corazón del individuo seducido, que va quedando profundamente fascinado gracias a las miradas constantes que le lanza: «Ximen Qing la contemplaba con la mirada fija y le parecía aún más perfecta que la primera vez que la vio. Y sin darse cuenta, su corazón comenzó a latir con fuerza y sus ojos, desconcertados, se turbaron» (Erudito de las carcajadas, 2011: 297)¹⁸⁰. Así, observamos que la abundante cabellera negra ha ejercido

¹⁷⁷ «黑鬢鬢賽鴉鴉的鬚兒。」(cap. 2).

¹⁷⁸ Según *Zhongguo fashi xisushi* 中國髮式習俗史 (Historia del peinado chino), es común que en las dinastías Yuan y Ming la mujer casada de todos los niveles sociales se ponga este tipo de aderezo (similar al postizo o al tocado) (Cen, 2001: 66). Vamos a explicarlo con más detenimiento en el apartado 5.2.1.

¹⁷⁹ «梳的黑鬚鬚光油油的。烏雲霞着四鬚» (cap. 59).

¹⁸⁰ «西門慶注目停視，比初見時節兒越發齊整，不覺心搖目蕩，不能禁止。」(cap. 59).

tradicionalmente un papel muy destacado en el arte de la seducción femenina.

5.2. Adornos: La importancia del ritual

El adorno ha sido desde época antigua un elemento fundamental con el que el cuerpo humano se ha podido «esconder» y «engalanar» (Guan, 2006: 1). Von Biehn piensa que el adorno es:

[...] el punto de partida del arte; de él deriva todo lo que a indumentaria se refiere; fue el factor psicológico que aunó muchos esfuerzos que quizá hubieran resultado estériles, aumentó al mismo tiempo el encanto y atractivo naturales del género humano (Von Biehn, 1944: 161).

El uso de adornos nos acerca a las similitudes entre el uso de estos en animales y humanos: «Todos los atributos de prestigio relacionados con los animales tienen un carácter ritual. Sus adornos «naturales» se acercan a los adornos artificiales de los humanos, quienes además siempre han intentado apropiárselos en los ritos» (Baudrillard, 2011: 47). Según el teórico francés, los humanos y los animales participan del mismo comportamiento: la práctica ornamental, mediante la cual se construye la apariencia de lo femenino y de lo animal. «La seducción animal» bien se constata con el uso artificial que hace la mujer de su cuerpo, o bien se manifiesta al «obligar al cuerpo a significar, pero mediante signos que no tienen sentido propiamente dicho» (Baudrillard, 2011: 88). En esta línea de pensamiento, observamos que la mujer seductora suele embellecer su cabello con diversos tipos de formas y materiales, tales como la flor, la pluma, la horquilla o la pinza.

El papel prioritario por el cabello adornado queda plasmado en *Jin Ping Mei*, ya

que la seducción de los personajes empieza generalmente gracias a los ornamentos artificiales del cabello. Además, se tiene en cuenta que los adornos del cabello suelen llamar, en primer orden, la atención del seducido. Asimismo, se describe con detenimiento el atavío seductor, al que se le carga con diversas sugerencias eróticas.

La descripción se suele realizar desde el exterior, detallando los peinados ostentosos por parte de personas seductoras, ya sean concubinas, prostitutas o adúlteras. Por ejemplo, en el primer encuentro entre Ximen y Meng Yulou, él no dirige su mirada hacia el rostro o hacia otra parte del cuerpo, sino que mira los adornos del cabello de Meng Yulou:

En la cabeza se amontonaban perlas y pasadores, y una horquilla de fénix ensartada a medias. [...] Llevaba pendientes de perla y oro, y dos horquillas de fénix en el cabello sujetas tras sus sienes (Erudito de las carcajadas, 2010: 213).

頭上珠翠堆盈，鳳釵半卸。[...] 二珠金環，耳邊低挂；雙頭鸞釵，鬢後斜插。
(cap. 7).

A partir del aderezo del cabello, el hombre pasea su mirada por el cuerpo, el rostro y finalmente los pies. La misma seducción motivada por el adorno se produce en el encuentro entre Ximen y Li Ping'er, siendo esta todavía esposa de su amigo Hua Zixu. La ornamentación del peinado de la mujer le salta a la vista: « [Ella] llevaba un moño sujeto con una redecilla de plata » (Erudito de las carcajadas, 2010: 333)¹⁸¹, a lo que le sigue una observación más detallada de otras partes del cuerpo: el rostro, la figura y los pies.

La mujer llevaba un moño sujeto con una redecilla de plata, pendientes de gemas,

¹⁸¹ «戴着銀絲髮髻 [...]» (cap. 13).

violetas engastadas en oro, una camisa abotonada por delante en hilo de oro, y una falda de seda blanca ribeteada de brocado, bajo la que se asomaba la curva de un par de piquitos rojos adornados con patos mandarines y fénix [...]

Ahora tenía ocasión de mirarla cara a cara: era hermosa y de tez clara, pequeña de talla, con el rostro en forma de semilla de melón y dos cejas delicadamente arqueadas (Erudito de las carcajadas, 2010: 333).

[李瓶兒] 戴着銀絲鬚髻，金鑲紫瑛墜子，藕絲對衿衫，白紗挑線鑲邊裙，裙邊露一對紅鴛鳳嘴，尖尖趨趨，立在二門裡台基上。手中正擎一隻紗綠 { 系路 } 絢鞋扇。[...] 于是對面見了一面。人生的甚是白淨，五短身材，瓜子面皮，生的細彎彎兩道眉兒。(cap. 13).

En el fragmento anterior se pone de relieve la admiración por sus atavíos: «Sin poderlo evitar, sus almas etéreas volaron hacia el firmamento y sus almas materiales se dispersaron por los nueve cielos» (Erudito de las carcajadas, 2010: 333)¹⁸², prestando más atención al adorno que el individuo seductor se coloca en la cabeza.

Otra seductora adúltera, Wang la sexta, suele arreglar extremadamente «las nubes negras de su cabello»¹⁸³ (Erudito de las carcajadas, 2010: 866), que ya han llamado la atención de Ximen: «Ximen Qing la contempló de arriba abajo: las nubes negras de su cabello se amontonaban recogidas sobre sus sienes, el maquillaje cubría sus mejillas, su aspecto desvelaba la belleza de una flor oculta. Sus carnes, llenas y tersas como el jade, emanaban una delicada fragancia» (Erudito de las carcajadas, 2010: 866)¹⁸⁴. En una ocasión, la mujer organiza un banquete con su marido, en agradecimiento a su señor Ximen, y se arregla con algunos elementos imprescindibles del peinado femenino: la redecilla, la cinta, el alfiler, y otros aderezos.

¹⁸² «不覺魂飛天外，魄散九霄。」(cap. 13).

¹⁸³ «烏雲疊鬢»(cap. 37).

¹⁸⁴ «西門慶把眼上下觀看這個女子，烏雲疊鬢，粉黛盈腮，意態幽花醜麗，肥膚嫩玉生香。」(cap. 37).

Al poco tiempo apareció Wang la sexta muy arreglada. Llevaba una redecilla de plata para sujetar el moño, una cinta azul turquesa de crepé festoneada de cuero dorado, y a su alrededor llevaba insertados alfileres chapados en oro con motivos de insectos entre la hierba; [...] Su aspecto era extremadamente atractivo (Erudito de las carcajadas, 2011: 350-356).

不一時，王六兒打扮出來，頭上銀絲髮髻，翠藍縐紗羊皮金滾邊的箍兒，周圍插碎金草蟲啄針兒，[...] 打扮的十分精緻。(cap. 61).

Más allá del color y del volumen, la belleza del cabello y su variedad en el adorno se debe al sumo cuidado y atención que presta el individuo seductor. Normalmente sus peinados son muy elaborados y en su elaboración se utilizan muchos adornos, tales como horquillas, redecillas, cintas, alfileres, pasadores o diademas, entre otros.

Asimismo, es necesario destacar cómo el adorno en exceso del pelo puede producir una connotación asociada tanto a la seducción como al estatus social. En este sentido, Raymond Firth trata de explicar la imagen poética y el simbolismo que representan:

[...] this poetic imagery and the symbolism it represents are essentially contingent upon social conditions. While they have had considerable historical continuity, fashion, class relationships, moral ideas, have tended to affect the mode of expression (Firth, 1973: 268).

Por ejemplo, en la escena de la Fiesta de los Faroles, cuando Pan Jinlian, Meng Yulou, Li Ping'er y Song Huilian dan un paseo por las calles, el adorno lujoso de este grupo de seductoras atrae la atención y despierta la imaginación de los viandantes:

Resplandecían como diosas bajo la luna, con sus trajes de seda blanca, sus chalecos de brocado, perlas y alhajas en el cabello, sus rostros empolvados y sus

labios de carmín [...]

Los viandantes que se cruzaban con esta comitiva compuesta de hombres y mujeres cubiertos de rojo, ataviados de verde, y guiados por faroles de seda, no se atrevían a levantar las miradas, y despejaban el camino tomándolos por miembros de la aristocracia (Erudito de las carcajadas, 2010: 569-570).

月色之下，恍若仙娥，都是白綾袄兒，遍地金比甲，頭上珠翠堆滿，粉面朱唇。[...] 左右見一隊紗燈，引導一簇男女過來，皆披紅垂綠，以為出於公侯之家，莫敢仰視，都躲路而行。(cap. 24).

Por lo tanto, el pelo y su adorno no solo son elementos útiles para alcanzar la categoría de lo bello, sino también para trazar, a través de su simbología, vínculos sociales (Cen, 2001: 39; Dauncey, 1999: 31; Meng, 2005: 37; Nahoum-Grappe, 1992: 95). Dauncey escribe: « [...] material objects such as food and clothing in the *Jin Ping Mei* appear as keys to the personality and values of the individual characters and thereby reveal the norms and values of their society» (1999: 31).

De este modo, el individuo seductor puede expresar tanto su capacidad de seducción como su condición social a través de diferentes utensilios y adornos. Por lo que entendemos como necesario estudiar con detenimiento los adornos más destacados del cabello, lo cual haremos en los siguientes apartados.

5.2.1. Recogido del cabello 髮髻 (*diji*)

El término *diji* 髮髻 es un tipo de moño real o postizo. Se trata de un atavío común en la dinastía Ming y está hecho de seda negra, crin o tela (Asociación de Hongxue de Shanghai, 1990: 747; W. Bai, 1991: 118; Ma, 2009: 122). En español se traduce como «recogido», «tocado», «postizo», «moño», «coleta», etcétera.

Generalmente el moño postizo se coloca directamente sobre la cabeza, cubriendo

el cabello natural, y se sujeta con una horquilla o un alfiler. La figura 2 presenta un ejemplo de cómo la mujer aumenta el volumen del cabello gracias al uso del postizo.

FIGURA 2. RECOGIDO DEL CABELLO 髻髻 (DIII)



(Cen, 2001: 51)

En *Jin Ping Mei* numerosos personajes seductores se ponen este tipo de postizo sobre la cabeza añadiendo así al texto una gran diversidad de peinados. En la tabla 5.4., podemos ver que la mayor parte de las mujeres, incluidas las casadas, las concubinas, las adúlteras y las prostitutas, llevan este tipo de postizo en varias ocasiones a lo largo de la novela.

TABLA 5.4. EL ADORNO DEL CABELLO: RECOGIDO DEL CABELLO

Ítem	Seductor	Seducido	Contexto	Descripción
1.	Wu Yueniang	---	En la fiesta de cumpleaños de Pan Jinlian	En la cabeza llevaba un tocado de piel de cibelina sobre el moño, en forma de liebre recostada (2010: 369).

				上帶着鬚髻貂鼠臥兔兒 (cap. 14).
2.	Meng Yulou y Pan Jinlian	---	El cuñado mayor visita la familia Ximen.	[...] en el cabello y se habían hecho unos moños (2011: 1034). 頭上戴的都是鬚髻 (cap. 78).
3.	Pan Jinlian	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos	Un postizo de cabello negro y untuoso (2010: 125). 黑油油頭髮鬚髻 (cap. 2).
4.	Song Huilian	Ximen Qing	Ella imita el atavío de otras mujeres.	Comenzó a peinarse con un moño muy alto (2010: 534). 把鬚髻墊的高高的 (cap. 22).
5.	La esposa de Ben el cuarto	Ximen Qing	En la visita a la familia Ximen	Se ceñía la cabeza con una diadema dorada en la que se engastaban plumas azules de martín pescador (2011: 1010). 勒着翠藍銷金箍兒鬚髻 (cap. 77).

La tabla anterior pone de manifiesto el recogido del cabello como una práctica habitual, utilizada generalmente por las mujeres casadas y las concubinas, tanto dentro como fuera de la casa. Sin embargo, conviene recordar la idea de John Hay en “Body invisible in Chinese art?” cuando escribe que el material del atavío no solo es una demostración de la virtud del personaje, sino que también transmite sus cualidades físicas y psicológicas (c1994: 61-62).

En el ítem 1, Wu Yueniang está bien peinada, con «un tocado de piel de cibulina sobre el moño, en forma de liebre recostada» (Erudito de las carcajadas, 2010: 333). Según *Zhongguo gudai fushi tudian* 中國古代服飾圖典 (Diccionario de la vestidura en China) de Zhao Lianshang 趙連賞 (1959-), para evitar el frío, las mujeres ricas suelen envolver el recogido del cabello en un tocado que se decora con pelo de animal (figura 3) (2007: 326).

FIGURA 3. EL TOCADO EN FORMA DE LIEBRE RECOSTADA



(Zhao, 2007: 326)

A menudo, el recogido del cabello es una marca de distinción de la mujer casada y las concubinas. Las mujeres solteras suelen llevar otro tipo de recogido, llamado *yunji* 雲髻 (Meng, 2005: 37). Por ejemplo, Chunmei, antes de casarse con el comandante Zhang, solía tener «el pelo recogido con un hilo de plata [*yunji* 雲髻]» (Erudito de las carcajadas, 2010: 686). Sin embargo, vemos cómo varios personajes femeninos ignoran este ritual, así, Song Huilian se esfuerza por llevar el cabello con «un moño muy alto, ahuecándose mucho y dejando sueltos dos mechones largos en las sienes» (Erudito de las carcajadas, 2010: 534)¹⁸⁵, sin que parezca importarle su estado social. Varias prostitutas, como Zheng Aixiang'er y Li Guijie, imitan a las mujeres casadas, poniéndose en el pelo una redcilla de plata con incrustaciones de flores de ciruelo para sujetar el moño (Erudito de las carcajadas, 2010: 752; 2011: 59)¹⁸⁶.

Asimismo, la redcilla es un aderezo que se usa generalmente en el recogido del cabello. Se divide en varios tipos, dependiendo de su calidad y de su color: la de oro,

¹⁸⁵ «他把髻墊的高高的，梳的虛籠籠的頭髮，把水鬢描的長長的» (cap. 22). Según *Zhongguo fashi xisushi* 中國髮式習俗史 (Historia del peinado chino), el moño alto se populariza después de la dinastía del Norte y del Sur (317-589), ya que tal peinado puede alargar la figura de la mujer (Cen, 2001: 43).

¹⁸⁶ «鄭愛香兒頭戴着銀絲髻» (cap. 59).

la de plata y la de color blanco. Las dos primeras, elaboradas con tejidos de oro o de plata, las llevan las mujeres adineradas (figura 4).

FIGURA 4. EL RECOGIDO CON UNA REDECILLA DE PLATA



(Meng, 2005: 38)

Por ejemplo, en el capítulo XX de *Jin Ping Mei*, Li Ping'er da a Ximen una diadema de oro para congraciarse con la esposa principal de este.

Le pidió a Ximen Qing que se lo llevara a un orfebre para que le hiciera unos pendientes. Sacó también una diadema de oro que pesaba nueve onzas y le preguntó:

– ¿La dama principal y las demás tienen este tipo de diadema?

– Tienen algunas en plata, pero ninguna como esta.

– Entonces mejor no me la pongo. Llévasela también al orfebre para que la funda y me haga un alfiler de oro en forma de nueve fénix, cada uno con una perla en su boca. Con el resto, que me haga una diadema como la de oro que lleva en la parte delantera del peinado la dama principal, con la Guanyin en su esplendor de jade incrustado (Erudito de las carcajadas, 2010: 486).

李瓶兒教西門慶拿與銀匠，替他做一對墜子。又拿出一頂金絲髮髻，重九兩。因問西門慶：「上房他大娘人，有這髮髻沒有？」西門慶道：「他每銀絲髮髻倒有兩三頂；只沒編這髮髻。」婦人道：「我不好帶出來的，你替我拿到銀匠家毀了，打一件金丸鳳墊根兒，每個鳳嘴啣一掛珠兒。剩下的再替我打一件，照依他大娘正面戴金廂玉觀音滿池嬌分心。」(cap. 20).

Es importante señalar que el recogido con una redecilla de plata y con una redecilla blanca son los dos aderezos que se mencionan con más frecuencia en *Jin Ping Mei*, ya que los personajes seductores se las ponen para concentrar la atracción sobre su cabello. La tabla 5.5. muestra algunas ocasiones donde aparece este tipo de recogido.

TABLA 5.5. EL RECOGIDO CON UNA REDECILLA DE PLATA

Ítem	Seductor	Seducido	Contexto	Descripción
1.	Men Youlou y Pan Jinlian	Ximen Qing	Ambas juegan al ajedrez en el jardín.	Iban peinadas con sus moñitos habituales sujetos con redecillas de plata (2010: 285). 家常都帶着銀絲髮髻 (cap. 11).
2.	Meng Yulou, Pan Jinlian, Li Ping'er, la hermana mayor Ximen	---	Algunas mujeres pasean por el jardín.	El pelo recogido con una redecilla de plata (2011: 83). 銀絲髮髻 (cap. 52).
3.	Pan Jinlian	Chen Jingji	El primer encuentro entre ambos	El moño sujeto con una redecilla de plata (2010: 449). 銀絲髮髻 (cap. 18).
4.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Ambos se encuentran en el jardín.	El cabello recogido con un tocado (2010: 462). 頭上銀絲髮髻 (cap. 19).
5.	Li Ping'er	Ximen Qing	El primer encuentro entre ambos	Un moño sujeto con una redecilla de plata (2010: 333). 銀絲髮髻 (cap. 13).
6.	Wang la sexta	Ximen Qing	En la fiesta de cumpleaños de Li Jiao'er	El moño envuelto en una redecilla de plata (2010: 1165). 銀絲髮髻 (cap. 50).
7.	Wang la sexta	Ximen Qing	Ella invita a Ximen con su marido.	Una redecilla de plata (2011: 83). 銀絲髮髻 (cap. 61).

El esmerado adorno del cabello de Pan Jinlian muestra «una conexión en

paralelo» (J. Chang, 2001: 82) con su esfuerzo por seguir seduciendo a Ximen Qing; con ello, adquiere más poder que él. En el ítem 4, el hombre mira a la mujer que:

[...] llevaba el cabello recogido con un tocado de jade engastado en oro que representaba el sapo del palacio de la luna, con una rama de canelo. Adornaba las sienes con profusión de flores y pasadores con plumas de martín pescador (Erudito de las carcajadas, 2010: 462).

頭上銀絲髮髻，金鑲玉蟾宮折桂分心，翠梅鈿兒，雲鬢簪着許多花翠 [...] (cap. 19).

Así, gracias a la decoración exuberante del cabello, se lograba resaltar «el fragante carmín de sus labios rojos y la blancura de su rostro empolvado» al mismo tiempo que nacía el deseo en el hombre: «La tomó de las manos, la abrazó y la besó en la boca» (Erudito de las carcajadas, 2010: 462)¹⁸⁷.

La historia libidinosa del capítulo XXVII también se desarrolla a partir del momento en el que Ximen presta atención a dos seductoras cuyos cabellos están cuidadosamente decorados.

[...] Jinlian no llevaba tocado; iba con el cabello en un recogido al estilo de Hangzhou, sujeto con una redecilla engastada con plumas de martín pescador y dejaba asomar mechones en las sienes, sobre las que aparecían unas hojas de oro al viento y, sobre su frente empolvada, tres alfileres de martín pescador; todo su adorno hacía resaltar su rostro maquillado, su cabello reluciente, sus labios bermellón y sus blanquísimos dientes (Erudito de las carcajadas, 2010: 634).

惟金蓮不戴冠兒，拖着不窩子杭州攢，翠雲子網兒，露着四鬢，額上粘着飛金，粉面貼着三個翠面花兒，越顯出粉面油頭，朱唇皓齒。(cap. 27).

¹⁸⁷ Los textos originales son respectivamente: «越顯出紅馥馥朱唇，白膩膩粉臉 [...]» y «纔着他兩隻手兒，摟抱在一處親嘴。」 (cap. 19).

Esta imagen de la seducción a través del cabello nos recuerda «el notable contraste visual» causado por el cabello en el rostro (Morris, 2004: 9)¹⁸⁸. El poder del adorno del cabello se refleja mediante una secuencia de miradas que se intercambian con el individuo seducido. Cada vez que el individuo seductor lleve el adorno al extremo, el seducido observará, en primer lugar, el refinamiento y la sofisticación del cabello y, en segundo lugar, paseará su mirada sobre la vestimenta, el rostro y los pies.

Además de la redecilla de plata, el mismo adorno, pero de color blanco, destaca en varios episodios. Merece la pena señalar que en la cultura china el color blanco simboliza la tristeza, está relacionado con el duelo funerario (Eberhard, 2000: 392; Xing, c2009: 98); por lo tanto, la redecilla blanca la llevan habitualmente las personas que están de luto¹⁸⁹. Así, tras la muerte de Wu el mayor, su esposa, Pan Jinlian, lleva «un tocado de papel blanco en el cabello»¹⁹⁰ y simula el llanto en el funeral por el alma de Wu el mayor (Erudito de las carcajadas, 2010: 192). Sorprendentemente, la viuda continúa poniendo en práctica su «capacidad de seducir»¹⁹¹, en lugar de seguir llevando la redecilla blanca y cumplir, así con el duelo por su marido:

Cada día se maquillaba bien, y se vestía con llamativos trajes para resaltar sus encantos; se reunía con Ximen Qing y juntos disfrutaban de su mutuo placer (Erudito de las carcajadas, 2010: 197).

¹⁸⁸ Morris afirma que en « [...] the female head of hair, it is clear that her long hair tresses and naked face must be a striking visual contrast » (2004: 9).

¹⁸⁹ Para conocer mejor la relación entre el rito del cabello y el funeral, véase el *Liji*. Por ejemplo, los ritos funerarios, especialmente los de la vestimenta y los peinados utilizados por los dolientes según el grado de su parentesco: «When wearing the unhemmed sackcloth (for a father), (the son) tied up his hair with a hempen (band), and also when wearing it for a mother. When he exchanged this band for the cincture (in the case of mourning for his mother), this was made of linen cloth. (A wife), when wearing the (one year's mourning) of sackcloth with the edges even, had the girdle (of the same), and the inferior hair-pin (of hazel-wood), and wore these to the end of the mourning» (*Liji (Li chi, Book of Rites: an Encyclopedia of Ancient Ceremonial Usages, Religious Creeds, and Social Institutions)*, 2003). «斬衰，括髮以麻；為母，括髮以麻，免而以布。齊衰，惡笄以終喪。」 (Confucio, 1981: 423).

¹⁹⁰ «白紙髻髻» (cap. 6).

¹⁹¹ La capacidad de seducir es un término usado por Baudrillard que lo define del siguiente modo: «el encanto de la seducción pasa a través del atractivo del sexo» (2011: 84).

每日只是濃妝豔抹，穿顏色衣服，打扮嬌樣，陪伴西門慶做一處作歡頑耍。(cap. 6).

Otra mujer, Li Ping'er, es partícipe de un argumento similar respecto al uso de la redecilla blanca. Tras la muerte de su marido, la viuda, a pesar de ir a celebrar y felicitar el cumpleaños de Pan Jinlian, mantiene la vestimenta de duelo: « [Li Ping'er] fue en palanquín vestida con un traje de seda blanca, una falda azul brocada en oro, un paño de cáñamo blanco sobre el peinado y una diadema de perlas » (Erudito de las carcajadas, 2010: 363)¹⁹². Sin embargo, dos capítulos más tarde, vemos cómo se convierte rápidamente en una mujer seductora, olvidándose, de este modo, de la muerte de su marido. Por lo tanto, al intentar seducir a Ximen Qing abandona el uso de la redecilla blanca, poniéndole, así, fin al luto.

Una vez liberado, Ximen Qing montó sobre su caballo y partió. Cuando llegó a la calle Shizi, Li Ping'er se había deshecho de su peinado de duelo y había cambiado su vestido de luto blanco por uno de colores más vivos (Erudito de las carcajadas, 2010: 411).

那西門慶得手，上馬一直走了。到了獅子街，李瓶兒摘去孝髮髻，換了一身豔服。(cap. 16).

5.2.2. *La redecilla masculina: algo más que una redecilla*

Como veíamos, el recogido con una redecilla es uno de los adornos más importantes del cabello femenino, elemento con el que el individuo seductor atrae la mirada masculina. No obstante, es necesario mencionar que los hombres de la dinastía

¹⁹² «穿白綾襖兒，藍織金裙，白苧布髮髻，珠子箍兒，來與金蓮做生日。」(cap. 14).

Ming también llevan un tipo de redecilla para sujetar el pelo (figura 5).

FIGURA 5. LA REDECILLA MASCULINA



(Zhao, 2007: 318)

Al consultar el libro *Zhongguo toushi wenhua* 中國頭飾文化 (La cultura de adornos para el cabello en China), encontramos que la redecilla masculina está tejida por hilos negros, del pelo de cola de caballo o de seda (Guan, 2006: 42).

Asimismo, un buen mechón de cabello femenino puede convertirse en material idóneo en la elaboración de la redecilla masculina. En el capítulo XII, Ximen Qing pide a Pan Jinlian un mechón de cabello para divertir así a otra mujer seductora, Li Guijie. Sin embargo, el hombre no le dice la verdad, ya que oculta el hecho de que necesita el cabello de la mujer para hacer una redecilla, supuestamente para sujetar su propio cabello.

Antes de comprender el sentido de la redecilla masculina, es necesario recordar que cortarse el pelo era considerado como una falta del amor filial. Este pensamiento se remonta al *Xiaojing* 孝經 (Libro de la piedad filial, 457 a.C.-221 a.C.), donde las primeras frases valoran de este modo el cabello:

El cuerpo, el pelo y la piel son recibidos de nuestros padres, de manera que no

dañar ninguno de ellos es el principio de la piedad filial.

身體髮膚，受之父母，不敢毀傷，孝之始也。 (*Xiaojing* 孝經 (The Classic of Filial Piety) 1993: 2).

Por su parte, Según Ye y Ye, el pelo simboliza el alma y la esencia humana. El espíritu reside en los cabellos y su magia se extiende a un solo mechón de éstos (2000: 13). Debido a estas influencias de la tradición, no sorprende que Pan Jinlian, en un primer momento, insista en no darle cabello a Ximen Qing:

Tesoro de mis entrañas, si quieres quemar el cuerpo de esta ramera, hazlo; pero no me cortaré el cabello. Me aterra. Hace veintiséis años que abandoné el vientre de mi madre y nunca he perpetrado un acto semejante; además, últimamente he perdido mucho pelo de esa zona. Apíadate de mí (Erudito de las carcajadas, 2010: 323).

好心肝，淫婦的身上，隨你怎的揀着，燒遍了也依，這個剪頭髮卻成不的，可不諛死了我罷了！奴出娘胞兒，活了二十六歲，從沒幹這營生，打緊我頂上這頭髮，近來又脫了奴好些，只當可憐見我罷！ (cap. 12).

A continuación, Pan Jinlian, tras dejarse convencer por el hombre, satisface su deseo: «La mujer se soltó el pelo mientras que Ximen Qing tomaba unas tijeras y le cortaba un buen mechón de la parte superior del cráneo. Lo envolvió en un papel y se lo metió en una bolsita que llevaba consigo» (Erudito de las carcajadas, 2010: 324)¹⁹³. Sin embargo, podemos deducir que la concesión que esta mujer hace no es simplemente un acto de sumisión, sino una estrategia de seducción.

La joven se echó en sus brazos y le dijo llorando tiernamente:

¹⁹³ «當下婦人分開頭髮，西門慶拿剪刀，按婦人當頂上，齊臻臻剪下一大柳來，用紙包放在順袋內。」 (cap. 12).

– Haré todo lo que me pidas, pero no olvides tus sentimientos; diviértete allí tanto como quieras, pero no me abandones.

Esa noche gozaron el uno del otro aún más de lo habitual (Erudito de las carcajadas, 2010: 324).

婦人便倒在西門慶懷中，嬌聲哭道：「奴凡事依你，只願你休忘了心腸。隨你前邊和人好，只休拋閃了奴家。」是夜，與他歡會異常。(cap. 12).

Asimismo, es necesario subrayar que el mechón de la mujer seductora no lo utiliza Li Guijie para hacer una redcilla masculina, sino que es una forma de dominio que lleva a cabo tanto sobre Ximen Qing como sobre Pan Jinlian. Por un lado, cuando el varón da ese mechón a Li Guijie, ella lo guarda en el fondo de su zapato para pisarlo continuamente. Por otro lado, Pan Jinlian, después de cortarse el pelo, se siente incómoda por el miedo de atraer la suerte o la muerte, miedo que perdura hasta que le hacen «el giro de espalda 回背 (*huibei*)»¹⁹⁴.

Jinlian, por su parte, había comenzado a sentirse mal desde que él le cortara el pelo. Pasaba los días puertas adentro, sin energía siquiera para tomar té o alimento. [Después del giro de la espalda] la mujer quedó enormemente satisfecha tras escuchar sus palabras. [...] Cuando Ximen Qing regresó, le pidió a Chunmei que le prepara el té; por la noche, él y Jinlian compartieron almohada y lecho. Pasó un día, después el segundo y después el tercero; parecían peces en el agua, y gozaron el uno del otro como solían hacerlo (Erudito de las carcajadas, 2010: 325-331).

金蓮自從頭髮剪下之後，覺意心中不快。每日房門不出，茶飯傭餐。[回背後] 婦人聽言有這等事，滿心歡喜。[...] 待的西門慶家來，婦人叫春梅遞茶與他吃，到晚夕與他共枕同床。過了一日，兩日三，似魚如水，歡會如常。(cap. 12).

El cabello es considerado como elemento mágico, potente en sí mismo, aún

¹⁹⁴ El término «el giro de espalda» es una traducción literal de la expresión *huibei* 回背, que significa «liberarse de la mala suerte» (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997).

cuando esté separado de su dueña. Así, «cortarse el pelo» supone para Pan Jinlian una acción peligrosa y agresiva¹⁹⁵, a pesar de que lo hace por último. La carga simbólica del cabello resulta evidente, en el ejemplo que hemos relatado, vemos cómo la redecilla masculina no es nada más que una excusa para seducir al varón.

5.2.3. Horquillas 簪 (zan)

La horquilla, según *Chongbian guoyu cidian xiudingben* 重編國語字典修訂本 (Diccionario lexicográfico chino), es un refinado adorno utilizado para formar un moño o sujetar una corona en el cabello (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997). Además, Guan Yanpo sostiene que a partir de las dinastías Tang y Song, tal instrumento adquiere cada vez mayor popularidad, a la par que va evolucionando según los diversos estilos decorativos (2006: 24-25).

Es conocido, por otro lado, el destacado protagonismo que el cabello posee en los rituales iniciadores de madurez en las civilizaciones del pasado. Por ejemplo, en la tradición china, una joven de quince años debe peinarse con un moño decorado con una horquilla, para anunciar así que ya está en disposición de casarse¹⁹⁶.

En *Jin Ping Mei* vemos cómo la horquilla sirve para comunicar mensajes tanto explícitos como implícitos, revelándose bien como un accesorio sencillo, bien como un regalo amoroso o incluso como una prueba de adulterio.

¹⁹⁵ Para más información, véase el artículo “Cabello mágico” de Edmund R. Leach, quien habla específicamente del sentido de la separación del cabello de la cabeza desde puntos de vista psicológico y antropológico (1997: 101-106).

¹⁹⁶ Según la sección Neize 82 de *Liji*, este ritual que lleva a cabo la mujer de quince años se llama *jili* 笄禮 (El rito del moño). En realidad, antes de la dinastía Qing, tanto los hombres como las mujeres llevan el pelo recogido en un moño y sujeto sobre la cabeza (Cen, 2001: 11-12; Ye & Ye, 2000: 162). Para más información, véase *Toufa yu fashi minsu: Zhongguo de fa wenhua* 頭髮與髮飾民俗 – 中國的髮文化 (La cabellera y su folklore del ornamento: la cultura china de la cabellera) de Ye Dabing y Ye Liya, y *Zhongguo fashi xisushi* 中國髮式習俗史 (Historia del peinado chino) de Cen Dali.

Para resplandecer a través de la apariencia, Pan Jinlian elabora su peinado ensartado alrededor con «pequeñas horquillas» (Erudito de las carcajadas, 2010: 124) o colocando en su cabello únicamente «una horquilla de oro» (Erudito de las carcajadas, 2011: 57). En otro caso, Zheng Aixiang aplica la misma estrategia de seducción para dominar a su objeto sexual.

Y cuenta que Zheng Aixiang'er [sic] llevaba en el pelo una redecilla de plata con incrustaciones de flores de ciruelo que le sujetaba el moño, y todo alrededor con pasadores de oro. Iba arreglada con el rostro maquillado y el cabello lustroso, con su faz hermosa como las flores, con aspecto de luna. [...] Al ver llegar a Ximen Qing, salió sonriente a recibirlo desde el interior [...] (Erudito de las carcajadas, 2011: 294).

話說鄭愛香兒頭戴着銀絲鬚髻，梅花鈿兒，周圍金纒絲簪兒，打扮的粉面油頭，花容月貌 [...] 見西門慶到，笑吟吟在半門裡首迎接進去 [...] (cap. 59).

Si tomamos, a modo de ilustración, los pasajes de la novela donde la horquilla es un regalo, encontramos una serie de descripciones que resaltan la importancia de este adorno, en la siguiente tabla 5.6. señalamos dichos pasajes.

TABLA 5.6. LA HORQUILLA

Ítem	Seductor	Seducido	Contexto	Descripción
1.	Meng Yulou	Ximen Qing	Meng Yulou regala al hombre una horquilla para manifestar su amor.	Una horquilla del peinado (2010: 236). 簪兒 (cap. 8).
2.	Meng Yulou	Chen Jinji	Pan Jinlian descubre que Chen Jinji tiene la horquilla de Meng Yulou.	Una horquilla con cabeza de oro (2011: 1182). 一根金頭蓮瓣簪兒來 (cap. 82).
3.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Pan Jinlian pide a la abuela Wang llevar	Se quitó del peinado una horquilla de plata con cabeza de

			una horquilla a Ximen.	oro (2010: 233). 向頭上拔下一根金頭銀簪子與他 (cap. 8).
4.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Ella regala una horquilla a Ximen para manifestar su deseo.	Una horquilla de doble cabeza (2010: 238). 一根並頭蓮辨簪兒 (cap. 8).
5.	Pan Jinlian	Ximen Qing y Song Huilian	Pan Jinlian descubre la relación adúltera entre Ximen y Song Huilian.	Con una horquilla de plata que se había quitado del cabello (2010: 555). 拔下頭上一根銀簪兒 (cap. 23).
6.	Li Ping'er	Ximen Qing	Ella le regala una horquilla para manifestar su cariño.	Horquillas de oro de la parte superior del peinado (2010: 345) 頭上關頂的金簪兒 (cap. 13).

Así, la horquilla, además de ser un instrumento que embellece la apariencia, se puede interpretar más allá del espacio de la seducción. En este sentido, Chang Jingwoan 張靜婉 menciona la importancia de la cultura del regalo en esta novela erótica: «Clothes and accessories were of great ritual importance. In the *Chin [Jin] Ping Mei*, gifts of clothing and accessories are indispensable during weddings and birthdays» (2001: 79). De este modo, regalar una horquilla se convierte en un gesto necesario en una boda o una fiesta de cumpleaños, así lo muestran varios fragmentos de la novela.

Asimismo, regalar una horquilla puede ser considerado como una estrategia utilizada frecuentemente por el individuo seducido, seguida a través de la seducción visual de la apariencia. Ximen regala un alfiler de plata con cabeza de oro a Pan Jinlian después de que, por primera vez, se entregaran al placer mutuo.

– [La abuela Wang dijo:] No me valen de nada vuestras buenas palabras sin garantía. Debéis entregaros mutuamente algún objeto en prenda para demostrar

vuestros verdaderos sentimientos.

Ximen Qing extrajo de su peinado un alfiler de plata con cabeza de oro que insertó en el cabello de la mujer. Ella se lo quitó y lo guardó en su manga por temor a que, al regresar a casa, Wu el mayor la viera y sospechara algo. Y al mismo tiempo, sacó de su manga un pañuelo que le entregó a Ximen Qing (Erudito de las carcajadas, 2010: 162).

婆子道：「你每二人，出語無憑，當各人留下件表記物件擎着，纔見真情。」西門慶便向頭上拔下一根金頭銀簪，又來插在婦人雲鬢上。婦人除下來袖了，恐怕到家武大看見生疑。一面亦將袖中巾帕，遞與西門慶收了。(cap. 4).

Existen otros ejemplos similares. Li Ping'er, tras el primer coito con Ximen, le regala «dos horquillas de oro de la parte superior del peinado» (Erudito de las carcajadas, 2010: 345). Curiosamente, una horquilla de Yingchun dirige nuestra mirada a través del agujero de la ventana, hacia unas escenas extremadamente eróticas, donde se describe la relación sexual que están manteniendo Li Ping'er y Ximen Qing.

Yingchun ya había cumplido los diecisiete años y sabía bastante del mundo. Comprendió que la pareja iba a mantener una relación ilícita, así que se deslizó subrepticamente bajo la ventana y con una horquilla de su peinado, rompió el papel para observar el interior. ¿Y, a fin de cuentas, cómo se entretenían los dos? Esto fue lo que vio:

A la sombra y al resplandor de las lámparas, en el interior de las cortinas tejidas de sirenas, uno va y otro viene; uno arremete, la otra ataca. Este mueve sus brazos de jade, aquélla eleva sus lotos dorados. Este trina como oriol, aquélla gorjea cual golondrina. Es el encuentro entre Junrui y la dama Ying; la visita secreta de Song Yu a la diosa. Promesas sólidas como montañas y juramentos profundos como el mar que aún resuenan en sus oídos. La mariposa se enamora y la abeja es feliz. Ninguno desea llegar al final, la batalla se alarga. La colcha está revuelta en olas encarnadas; el rinoceronte celestial atraviesa su dulce pecho. El enfrentamiento no acaba, la cortina sigue sujeta con ganchos de plata, y los negros arcos de sus cejas languidecen en su rostro de jade (Erudito de las carcajadas, 2010: 342).

這迎春丫鬟，今年已十七歲，頗知事體。見他兩個今夜偷期，悄悄向窗下，用頭上簪子挺簽破窗寮上紙，往裡窺覷。端的二人怎樣交接？但見：

燈光影裡，鮫銷帳內，一來一往，一撞一沖。這一個玉臂忙搖，那一個金蓮高舉。這一個鶯聲嚶嚶，那一個燕語喃喃。好似君瑞遇鶯娘，尤若宋玉偷神女。山盟海誓，依稀耳中；蝶戀蜂恣，未肯即罷。戰良久被翻紅浪，靈犀一點透酥骨；鬥多時帳搖銀鈎，眉黛兩彎垂玉臉。(cap. 13).

Esta descripción de ferviente ardor sexual nos recuerda otra relación adúltera, cuando la esposa de Ben el cuarto, que también mantiene su cabello bien arreglado, se reúne con Ximen Qing:

La mujer se ceñía la cabeza con una diadema dorada en la que se engastaban plumas azules de martín pescador; en sus moños llevaba cuatro horquillas de oro y de sus orejas pendían pendientes en forma de flor de clavo (Erudito de las carcajadas, 2011: 1010).

那婦人頭上勒着翠藍銷金箍兒髮髻，插着四根金簪兒。(cap. 77).

El hombre se rinde, seducido ante la apariencia de la mujer seductora, así que ambos no dejan inhibir su deseo sexual: se besan, se desnudan, e inmediatamente, fornican.

Y sin más preámbulos, atrajo a la mujer hacia su regazo, le dio un beso en la boca y acercó la almohada; la desnudó y la tendió al borde del *kang*, le levantó las piernas estando él ya completamente empalmado y con el soporte colocado ya en el miembro. Apenas había empezado a penetrar su vagina, con unas pocas embestidas, cuando los fluidos de la mujer comenzaron a brotar humedeciendo completamente sus bragas azules de algodón.

Ximen Qing sacó la verga, tomó una pequeña cantidad del ungüento «voces amorosas de las beldades» que llevaba consigo en un saquito, lo espolvoreó sobre la cabeza de tortuga y volvió a hincársela, conteniendo así los líquidos de ella. Comenzó de nuevo con sus idas y venidas, mientras que la mujer se agarraba a sus

hombros, haciendo que los dos estuvieran intensamente aferrados el uno al otro. Abajo ella no dejaba de gemir débilmente en un jadeo incesante. Llevado por la excitación de la bebida, Ximen Qing se colgó las piernas de ella de sus hombros y se aplicó a hundir y a sacar su cráneo; arremetió entre doscientas y trescientas veces, hasta llegar a sus profundidades, completamente desahogado, en medio de un palmoteo sonoro.

Al cabo de un rato, su faena había provocado que el cabello de nube de la mujer estuviera alborotado del todo y la punta de su lengua helada; no podía ni hablar. Entre gemidos y jadeos, la tortuga sagrada alcanzó el éxtasis y el semen, brotó como un manantial.

Después de un rato extrajo su verga y la mujer limpió con un pañuelo los fluidos que la cubrían.

Los dos se reajustaron los vestidos y se anudaron los cinturones y retocaron su desbaratado aspecto (Erudito de las carcajadas, 2011: 1013).

于是不由分說，把婦人摟到懷中，就親嘴，拉近枕頭來，解衣按在炕沿子上，扛起腿來，就聳那話，上已束着托子，剛插入牝中，就拽了幾拽。婦人下邊淫水直流，把一條藍布褲子都濕了。西門慶拽出那話來，向順袋內取出包兒顫聲嬌來，蘸了些在龜頭上，攬進去，方纔澀住淫津，肆行抽拽。婦人雙手板着西門慶肩膊，兩相迎湊，在下颺聲顫語，呻吟不絕。這西門慶乘着酒興，架其兩腿在胳膊上，只顧沒稜露腦，銳進長驅，肆行搗礮，何止二三百度。須臾，弄的婦人雲髻鬢鬆，舌尖水冷，口不能言。西門慶則氣喘吁吁，靈龜暢美，一泄如注。良久拽出那話來，淫水隨出，用帕搽之。兩個整衣繫帶，復理殘粧。(cap. 77).

Después del éxito de la seducción, Ximen Qing escoge «unos cinco o seis taeles de plata en trozos sueltos y dos pares de horquillas con cabeza de oro» a modo de regalos para la mujer, reconociendo así el papel que el cabello de la mujer ha tenido en el proceso de seducción.

Ximen Qing extrajo de su manga un paquete con unos cinco o seis taeles de plata en trozos sueltos y dos pares de horquillas con cabeza de oro, y se lo entregó todo a la mujer.

– Para que te compres algunas flores y adornos para el cabello durante las fiestas – le dijo.

La mujer hizo una reverencia de agradecimiento y él salió de la casa a hurtadillas. (Erudito de las carcajadas, 2011: 1013).

西門慶向袖中掏出五六兩一包碎銀子，又是兩對金頭簪兒，遞與婦人，節間買花翠帶。婦人拜謝了，悄悄打發出來。(cap. 77).

Es interesante notar que la seducción del cabello bien arreglado incita al acto sexual, sin embargo, tal acto acaba con «el cabello de la mujer alborotado del todo» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1013)¹⁹⁷. En este sentido, cabría pensar que, más allá de la seducción, el cabello contiene ciertamente una implicación erótica natural¹⁹⁸.

También en relación con los regalos en la seducción, Pan Jinlian, a fin de eliminar su ansia de deseo, invita a Qingtong a su alcoba cuando Ximen no está en casa. Cada vez que viven un acto de ardor sexual, ella le entrega «dos o tres horquillas de cabeza de oro» (Erudito de las carcajadas, 2010: 312).

De regreso a su alcoba, cada instante le parecían tres otoños y cada segundo medio verano. Sabía que Ximen Qing no iba a regresar a casa, así que envió a sus dos criadas a acostarse y con el pretexto de dar un paseo por el jardín, invitó a Qingtong a entrar en su habitación para tomar algo. Cuando lo emborrachó, cerró la habitación con llave, se desembarazó de sus vestidos, se soltó el cinto y los dos se pusieron manos a la obra. Verdaderamente, el ansia de deseo es como el cielo, ¡qué va a temer!; entre cortinas de patos mandarines, se hallan nubes y lluvia, y cien años de pasión [...]

A partir de entonces, ella invitaba al criado cada noche a su alcoba donde ocurría aquello mismo, y antes de clarear, le ordenaba partir. Le entregó a escondidas dos o tres horquillas de cabeza de oro para que las llevara en su cabello y una bolsita de perfume de brocado en forma de pequeña calabaza, que solía llevar en su falda, para que el muchacho la pusiera cerca de su cuerpo (Erudito de las carcajadas, 2010: 311-312).

¹⁹⁷ «雲髻鬢鬆» (cap. 77).

¹⁹⁸ *Vid. infra*, 5.3.

單表金蓮這婦人歸到房中，捱一刻似三秋，盼一時如半夏。知道西門慶不來家，把兩個丫頭打發睡了。推往花園中遊玩，將琴童叫進房，與他酒吃，把小廝灌醉了，掩閉了房門，褪衣解帶，兩箇就幹做在一處。正是：「色膽如天怕甚事，鴛鴦雲雨百年情。」 [...]

自此為始，每夜婦人便叫這小廝進房中如此，未到天明，就打發出來。背地把金裹頭簪子兩三根，帶在頭上，又把裙邊帶的錦香囊股子葫蘆兒也與了他，繫在身底下。(cap. 12).

Estos diferentes casos de seducción recuerdan la función de los accesorios mencionada por Chang Jingwoan: «Clothing and accessories of the body represent intimacy, playing an integral role in liaisons and alliances» (2001: 79).

Por añadidura, es necesario mencionar otros episodios donde las horquillas son motivo de enredo en la competición, así como en la relación inmediata entre el individuo seductor y el seducido. La horquilla de Meng Yulou ocupa un papel clave en las siguientes historias.

En el capítulo VIII Pan Jinlian, después de la marcha de Ximen, le espera durante mucho tiempo en un estado melancólico que se siente ante la ausencia del amante: «Estuvo esperando el día entero y siguió sin tener noticias de él; suspiraba todo el tiempo, pero él no aparecía. Sin poder contenerse, apretaba los dientes y las lágrimas brotaban de las estrellas de sus ojos» (Erudito de las carcajadas, 2010: 233)¹⁹⁹.

Como ella no puede soportar más la angustia y la soledad, pide a la abuela Wang llevarle a Ximen una horquilla que se quita del peinado, para que así él tenga conocimiento de su estado de ánimo. Dicha horquilla llama ciertamente la atención del hombre, por lo que inmediatamente la visita. Sin embargo, cuando la pareja se reúne, Pan Jinlian se da cuenta de que Ximen ya se ha puesto en la cabeza la horquilla

¹⁹⁹ «[...] 等得杳無音信。不覺銀牙暗咬，星眼流波。」(cap. 8).

de otra seductora, llamada Meng Yulou.

Y entonces le sacó del peinado una horquilla y la examinó con detalle: era de oro pulido y en la parte superior había grabadas dos filas de caracteres:

«El caballo de brida de oro relincha en la fragante pradera,
el hombre de la torre de jade [Yulou]²⁰⁰ se embriaga bajo el cielo de flores de albaricoque» (Erudito de las carcajadas, 2010: 236).

一面向他頭上拔下一根簪兒，拏在手裡觀看，卻是一點油金簪兒，上面鉸着兩溜子字兒：「金勒馬嘶芳草地，玉樓人醉杏花天。」 (cap. 8).

En un primer momento, la ira y la tristeza la dominan pero, más tarde, con el fin de complacer a Ximen y al mismo tiempo de revertir por completo su situación de inferioridad, utiliza nuevamente el mismo objeto:

una horquilla de doble cabeza en forma de pétalo de loto sobre la que había grabado un cuarteto pentasílabo que decía: «Tengo un loto de doble cabeza que el cabello de mi señor sujeta. Los dos juntos en tu pelo; sobre todo, ¡no me pierdas! » (Erudito de las carcajadas, 2010: 238).

一根並頭蓮瓣簪兒，簪兒上鉸着五言四句詩一首，云：「奴有並頭蓮，贈與君關髻。凡事同頭上，切勿輕相棄。」 (cap. 8).

No obstante, la historia no se queda ahí ya que ¿quién podría adivinar que la misma horquilla de Meng Yulou produce nuevamente una impetuosa agitación en Pan Jinlian? En cambio, esta vez el objeto sexual será Chen Jingji.

En el capítulo LXXXII tras el fallecimiento de Ximen, la relación adúltera entre Pan Jinlian y Chen Jingji se hace cada día más visible. Una noche, ella encuentra en la

²⁰⁰ El término «torre de jade» es precisamente el nombre de otra concubina, Yulou.

manga del hombre una horquilla grabada con los mismos versos que los escritos en la horquilla que Meng Yulou le había regalado con anterioridad a Ximen Qing, lo que provoca una fuerte discusión entre ambos.

Hacia el atardecer, Jinlian se precipitó en su habitación y lo vio tirado sobre la cama, sin haberse preocupado ni siquiera de quitarse la ropa con la que había salido. Lo sacudió y lo sacudió, pero no consiguió que se despertara y comprendió que habría estado fuera bebiendo con alguien. Por extraños azares del destino, la mujer le tocó la manga del vestido inopinadamente y cayó una horquilla con cabeza de oro de pétalos de loto. Tenía grabadas al aire dos filas de caracteres: «El caballo de brida de oro relincha en la fragante pradera; el hombre de la torre de jade se embriaga bajo el cielo de flores de albaricoque». En cuanto la recogió y la miró, reconoció en ella una de las horquillas de Meng Yulou.

– ¿Qué hace esta horquilla en su manga? -se dijo Jinlian-. Seguro que tiene algún lío con Yulou; si no, ¿por qué la llevará en la manga? ¡Que la muerte lo lleve!, no me extraña que este condenado se haya mostrado varias veces delante de mí tan frío y distante (Erudito de las carcajadas, 2011: 1182).

黃昏時分，金蓮驀地到他房中，見他挺在床上，行李兒也顧不的，推他推不醒，就知他在那裡吃了酒來。可煞作怪，不想婦人摸他袖子裡，吊出一根金頭蓮瓣簪兒來，上面鈹着兩溜字兒：「金勒馬嘶芳草地，玉樓人醉杏花天。」迎亮一看，就知是孟玉樓簪子。怎生落在他袖中？想必他也和玉樓有些首尾，不然他的簪子，如何他袖着？怪道：「這短命，幾次在我面上無情無緒！」(cap. 82).

Por otro lado, la horquilla en *Jin Ping Mei* no solo se la regala para demostrar un sentimiento, sino también para, intencionadamente, transmitir un matiz astuto y amenazador. Tomemos como ejemplo el escándalo entre Ximen y, otra seductora, Song Huilian. Pan Jinlian tras presenciar una serie de escenas y diálogos obscenos entre ellos en lugar de perder el control, les deja una señal en la puerta.

Se volvió hacia la puerta lateral y la bloqueó con una horquilla de plata que se

había quitado del cabello dejando la puerta atascada. Regresó a su estancia sumida en una profunda amargura y así pasó la noche (Erudito de las carcajadas, 2010: 555).

于是走到角門首，拔下頭上一根銀簪兒，把門倒鎖了，懊恨歸房，宿歇一宿，晚景題過。(cap. 23).

Más adelante, en esta guerra entre dos seductoras, Pan Jinlian conquista temporalmente a Song Huilian con una artimaña que de nuevo tiene como protagonista a la horquilla. Pan Jinlian conoce el secreto de la relación adultera de la pareja lo que la lleva a dejar una horquilla en la salida de la gruta donde los dos adúlteros han pasado la noche. En este caso, la peligrosa relación que se establece entre ambas seductoras se debe al secreto de adulterio que Pan Jinlan ha descubierto. De este modo vemos que Song Huilian, a pesar de fingir que tiene su orgullo bajo control, en un intento de aumentar su poder de seducción, no puede abandonar «el impulso hacia la muerte», en términos freudianos, debido a las reclamaciones falsas de Pan Jinlian hacia Ximen.

Como decíamos, el adorno del cabello forma parte del poder de seducción, lo que nos permite preguntarnos si privar a alguien de sus adornos es una manera de reducir su fuerza de seducción. Precisamente, conviene recordar que tras la muerte de Ximen Qing, Chunmei, que ya ha sido concubina del comandante de guarnición Zhou, al comprar a Sun Xue'er como cocinera ordena a sus criados: «Deshazle los moños a esa despreciable». Por lo que Sun Xue'er no tiene más remedio que «deshacerse el peinado y cambiarse la vestimenta por una ropa más tosca» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1365)²⁰¹. En este caso, el cabello revuelto, si lo relacionamos directamente con el erotismo, alude a una pérdida del poder de seducción. Sin embargo, en el siguiente

²⁰¹ Los textos originales son respectivamente: «與我把這賤人撮去了鬚髻» y «摘了鬚髻，換了豔服» (cap. 90).

apartado vamos a tratar de darle la vuelta al argumento, es decir, vamos a analizar la seducción que el cabello mal adornado puede conllevar.

5.3. El cabello despeinado

Como hemos visto, la cabellera bien adornada responde a un importante rito social chino; no obstante, habitualmente, la forma geométrica de un abundante pelo despeinado, de mechón suelto, es otro medio utilizado por la mujer seductora para fascinar al observador²⁰².

Chang Jingwoan señala que la apariencia física puede connotar un amplio abanico de emociones:

A character's dress can be read as a signifier of his or her state of mind. Apparel denotes a wide scope of emotions and intents, ranging from distress, anger, indifference, hypocrisy, a rejection of sexual overtures, or a lack of respect for Confucian rituals, just to name a few (J. Chang, 2001: 79).

Por tanto, a continuación, trataremos de ver cómo el individuo seductor lleva el cabello revuelto para desplegar otras estrategias de seducción, diferentes a las analizadas hasta ahora. Así, tendremos en cuenta que algunos pasajes que mencionan el cabello deshecho también muestran el carácter erótico. En otras palabras, la cabellera mal peinada puede dar un indicio erótico, donde el atractivo sexual que de ella se desprende reside fundamentalmente en su apariencia medio despeinada y revuelta. La tabla 5.7. presenta algunos fragmentos que describen el cabello deshecho como un arma de seducción.

²⁰² Como dice Raymond Firth en su libro *Symbols: Public and Private*: « [...] by the strength of feminine attraction, one hair alone is enough to hold a man captive » (1973: 267-268).

TABLA 5.7. EL CABELLO DESPEINADO

Ítem	Seductor	Seducido	Contexto	Descripción
1.	Pan Jinlian	Wu Song	Ella intenta seducir a Wu Song.	Su moño vaporoso estaba medio deshecho (2010: 113-114). 雲鬢半驪 (cap. 1).
2.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Ella intenta seducir a Ximen Qing.	Las ondas de su cabello medio despeinadas (2010: 319). 雲鬢半驪 (cap. 12).
3.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Él la visita en su habitación.	El pelo despeinado (2010: 319). 雲鬢不整 (cap. 12).
4.	Li Guijie	Ximen Qing	Ella muestra una falsa tristeza.	El cabello negro ala de cuervo revuelto (2010: 321). 烏雲散亂 (cap. 12).
5.	Li Ping'er	Ximen Qing	Ella intenta seducir a Ximen.	Había desordenado con cuidado su negra cabellera (2010: 341). 亂挽烏雲 (cap. 13).

En los ítems 1 y 2 se encuentran las escenas eróticas donde Pan Jinlian trata de tejer la misma trampa seductora tanto a Wu Song como a Ximen Qing: «El cabello medio despeinado 雲鬢半驪», que destaca como uno de «los juegos de signos» (Baudrillard, 2011: 109), lo cual expresa un erotismo algo ambiguo en la seducción femenina.

Ella, sin pudor alguno, dejaba asomar ligeramente su delicado pecho, su moño vaporoso estaba medio deshecho y, ofreciéndole una sonrisa con el rostro [...] (Erudito de las carcajadas, 2010: 113-114).

那婦人一徑將酥臂微露，雲鬢半驪，臉上堆下笑來 [...] (cap. 1).

[Ximen] no dejaba de mirar a la mujer, las ondas de su cabello medio despeinadas, con su tierno pecho ligeramente descubierto y su rostro maquillado en el que destacaban el rojo y el blanco (Erudito de las carcajadas, 2010: 160).

把眼看那婦人，雲鬢半驪，酥臂微露，粉面上顯出紅白來。 (cap. 4).

Según el ítem 5, Li Ping'er también conoce bien esta estrategia de seducción a través del cabello. Cuando Ximen Qing la visita, ella ya se ha «quitado el tocado» y «desordenado con cuidado su negra cabellera» (Erudito de las carcajadas, 2010: 341)²⁰³. En los preliminares amorosos, esta mujer seductora se quita algún tipo de arreglo que tiene sobre la cabeza para que su cabello parezca medio deshecho. Así, en esta escena, Li Ping'er muestra un deseo de seducción y un discurso erótico a través del cabello descuidado.

Por otro lado, el mismo código se puede aplicar, como una de las tácticas más hábiles de manipulación de la apariencia, mediante la cual las seductoras logran satisfacer su ansia de seducción. La referencia más notable a esta variante la ofrecen dos personajes seductores del capítulo XII.

Pan Jinlian, debido a la insatisfacción sexual, no consigue apagar «el fuego de su deseo» y por ello invita a un criado a compartirlo; en cuanto Ximen conoce este escándalo se encoleriza tanto que la azota con la fusta. La mujer, en lugar de hacerse perdonar maquillándose y peinándose, muestra el cabello despeinado y el rostro «pálido y lánguido», con el fin de provocar primero la misericordia y luego el vértigo.

Volvamos a Ximen Qing que, llegada la noche, fue a la estancia de Jinlian. Ella tenía el cabello despeinado y su hermoso rostro estaba pálido y lánguido. Lo recibió en la puerta y le ayudó a quitarse el sobretodo; ordenó que trajeran té y agua caliente para que se lavara los pies; y con intención de agradarle, le atendió con diligencia de mil maneras. Durante la noche, sobre la almohada, gozaron de la alegría de peces en el agua, humilló su cuerpo, soportó vejaciones y nada hubo que no hiciera por él (Erudito de las carcajadas, 2010: 319).

單表西門慶至晚進入金蓮房內來，那金蓮把雲鬟不整，花容倦淡，迎接進房，

²⁰³ «已摘了冠兒，亂挽烏雲» (cap. 13).

替他脫衣解帶，伺候茶湯腳水，百般慇懃扶侍，把小意定貼戀。到夜裡，枕蓆魚水歡愉，屈身忍辱，無所不至。(cap. 12).

Ximen perdona a la mujer y pasa una noche regida «por el deseo sin contención» (Erudito de las carcajadas, 2010: 320). Debemos observar que el desconsuelo de la mujer se manifiesta no solo por el par de lágrimas que brotan de sus ojos, sino también por la simbólica cabellera desordenada.

El hecho clave consiste en que el cabello despeinado representa un acto de seducción impulsado para atraer el perdón; a partir de allí, se produce una competición entre los seductores. Volvemos aquí al momento en el que Pan Jinlian, a fin de conseguir la compasión de Ximen Qing, le muestra a propósito el cabello desordenado. Al mismo tiempo, otra seductora, la prostituta Li Guijie también intenta llamar la atención de Ximen Qing, que lleva unos días sin visitar su burdel. Cuando el hombre entra en el dormitorio, la encuentra «con el cabello negro ala de cuervo revuelto, el maquillaje descuidado, sumergida en la colcha de cara a la pared» (Erudito de las carcajadas, 2010: 321)²⁰⁴. A través de esta estrategia de seducción, Ximen Qing se siente culpable y promete a la mujer llevarle un mechón de cabello de Pan Jinlian²⁰⁵. Además, no se puede olvidar que una de las formas de describir la imagen del abandono tras la cópula es, precisamente, el cabello despeinado.

En conclusión, encontramos cómo la primera y espontánea voluptuosidad emana de las mujeres seductoras, que tienen el cabello oscuro y abundante. Los peinados, que permiten «ver» una infinidad de autorretratos, son muy elaborados, y en su confección se utiliza la redecilla y la horquilla, entre otros objetos; pero, en algunas ocasiones, el individuo seductor deja que su melena caiga libre por su espalda y

²⁰⁴ «粉頭烏雲散亂，粉面慵粧，裹被便坐在那床上，面朝裡。」(cap. 12).

²⁰⁵ Vid supra, 5.2.2.

alrededor de su rostro para que su observador reciba la ilusión inconsciente de ser seducido. Así, más allá de que algunas composiciones referidas al cabello bien adornado o despeinado no son de carácter erótico, muchas otras se pueden considerar como uno de los elementos importantes en el preludio de una relación sexual.

En el siguiente capítulo, estudiaremos el otro código corporal seductor: los pies. Analizaremos cómo la mujer consigue seducir a su observador con los pies pequeños y los zapatos dorados, en el intento de entablar un vínculo sexual.

CAPÍTULO 6. LOS PIES DE LA CENICIENTA²⁰⁶

There's language in her eye [...]
Nay, her foot speaks; her wanton spirits look out.
William Shakespeare, *Troilus and Cressida*

No sabes cómo es. Dices que baja la cabeza,
pero lo hace sólo para mirarte los pies.
Erudito de las carcajadas, *Jin Ping Mei*

Continuamos en este capítulo analizando las características del cuerpo femenino seductor; como apuntamos en la topografía (tabla 5.2.)²⁰⁷, los pies de las mujeres representan otro código fundamental en *Jin Ping Mei*. Así, el pie, al igual que otras partes del cuerpo, es una pieza anatómica que actúa como señal de género. Según Freud, el fetichismo del pie es un ejemplo arcaico de la simbología sexual en el mito (1978: 141). En esta línea de pensamiento freudiano, numerosos teóricos (Havelock Ellis, 1900-1928; Dalin Liu, 2006; Rossi, 1976; Q. Wang, 2003) ponen de relieve, al hablar de sexualidad, la íntima relación entre el fetichismo y los pies.

En este sentido, observamos cómo Freud y Havelock Ellis coinciden en la idea de ampliar el fetichismo de los pies hacia el de los zapatos; y, al buscar el término «zapatos» en el volumen XV de *Obras Completas* de Sigmund Freud, leemos: «Zapatos, pantufla, son genitales femeninos» (1915-1916: 144)²⁰⁸.

Por otro lado, Havelock Ellis también muestra interés, en varias obras, sobre la

²⁰⁶ Morris Desmond menciona que el relato de *La Cenicienta* tiene como origen la cultura china del vendaje de los pies (2004: 250), esta idea es la que nos lleva a utilizar esta analogía en el título.

²⁰⁷ *Vid. supra*, pág. 184.

²⁰⁸ En la línea de pensamiento que señala Freud, Baudrillard va más allá del vendaje de los pies en China, escribe «El cuerpo no se distribuye en “símbolos” masculinos o femeninos. [...] El cuerpo entero está disponible, bajo innumerables formas, para ese marcado/mutilación seguido de veneración fálica (exaltación erótica). Ahí está su secreto, y no en la anamorfosis de los órganos genitales» (1980: 119).

asociación entre ambos elementos, a saber, pies desnudos y calzados.

Of all forms of erotic symbolism the most frequent is that which idealizes the foot and the shoe. The phenomena we here encounter are sometimes so complex and raise so many interesting questions that it is necessary to discuss them somewhat fully. It would seem that even for the normal lover the foot is one of the most attractive parts of the body (Havelock Ellis, 1900-1928: 11).

Nosotros decimos – observa Goethe – ¡qué bonito pie!, cuando en realidad no hemos visto más que un precioso zapato; admiramos la belleza de un talle, sin embargo de no haber visto nuestros ojos más que una cintura elegante (Havelock Ellis, 1913: 161).

A partir de las referencias mencionadas, advertimos que los pies femeninos ocupan un papel fundamental en el juego de la seducción, que ha dejado huella tanto en España (Morales Villena, 2005: 17)²⁰⁹ como en China (Dalin Liu, 2006: 224; Q. Wang, 2003: 226). Por nuestra parte, queremos formular una hipótesis diferente sobre la seducción de los pies femeninos, para fundamentarla recordamos, en primer lugar, el rasgo de los pies femeninos que destaca Desmond Morris.

The human foot is yet another piece of anatomy that acts as a gender signal – large for male, small for female. The female foot is both shorter and narrower than that of the male [...]

As with other parts of the body this difference in size has been endlessly exploited and exaggerated. If a small foot is a female feature, then it follows that a

²⁰⁹ Gregorio Morales, al hablar de la relación entre la sexualidad y los pies femeninos, señala en su artículo “El Juego y el Viento de la Luna. El Erotismo en la Literatura” que en el Siglo de Oro español, el fetichismo sexual alcanzó tal grado que llegó a incluir los pies femeninos. Por ejemplo, el pintor español Francisco Pacheco nunca pinta la virgen con pies desnudos. En *Las Bizarrías de Beliza* de Lope de Vega, un personaje reconoce que «tiene más celos del pie que de la cabeza» de su enamorada. En otra obra del mismo autor, *El Marido más Firme*, un hombre, después de vislumbrar el pie de una dama que cruza un arroyo, se enamora locamente de ella. Además, Martínez de la Rosa (1787-1862), al expresar su nostalgia de la patria en una poesía «El recuerdo de la patria», exalta a las mujeres hermosas, escribe: «¿Y el pie leve, que al triscar por la pradera, ni las tiernas flores aja, ni aun las mueve?» (2005: 17).

tiny foot is ultrafeminine (Morris, 2004: 248).

De este modo, según Morris, si el pie pequeño es una característica femenina, un pie diminuto podría ser ultra femenino. En este sentido, Ebrey destaca el estudio de Odoric of Pordenone (1265-1331) que en China en el siglo XIV distingue a los dos sexos de la siguiente manera (Ebrey, 1999: 5; D. Ko, 1997: 17):

[...] the ways in which the sexes are distinguished are not limited to clothing and hair styles, but extend to the length of their limbs, men focusing on making the ends of their arms longer, women on making the ends of their legs shorter (Ebrey, 1999: 5).

A continuación, trataremos de aplicar esta idea al vendaje de los pies, una «performatividad del género»²¹⁰ (Butler, 2014: 17), que estuvo vigente en China más de mil años²¹¹. Mediante dicho artificio, el individuo seductor «femenino»²¹² puede conseguir un par de pies diminutos, denominado *jinlian* 金蓮. Al consultar *Jin Ping Mei cidian* 金瓶梅詞典 (Diccionario de *Jin Ping Mei*), el término «*jinlian*» además de a los pies pequeños se refiere a «los zapatos de loto» (W. Bai, 1991: 270); motivo por el cual, en este capítulo, prestaremos especial atención a los pies vendados y al calzado.

Ebrey señala que en la interpretación de la situación femenina china, es más

²¹⁰ Según Butler, la performatividad se refiere a «una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente» (2014: 17). El vendaje de los pies corresponde a este fenómeno.

²¹¹ Hay que tener presente que el ritual del vendaje de los pies no solo se lleva a cabo en China, sino también, aunque en menor grado, en varios lugares asiáticos, tales como Corea, Japón, Taiwán, Indonesia, Mongolia, etcétera (Rossi, 1976: 38).

²¹² Escribimos «femenino» entre comillas ya que en la literatura china el vendaje de los pies no puede considerarse como algo exclusivamente femenino. Una obra de Li Ruzhen 李汝珍 (1763?-1830) *Jing huan yuan* 鏡花緣 (Flor en un espejo) trata de un viaje al Imperio Femenino donde los hombres se visten con falda, andando despacio con sus pies vendados (2012: 169-174).

difícil estudiar el vendaje de los pies que la cabellera (1999: 11). Para comprender el vendaje de los pies, algunos estudios de referencia, por ejemplo: Van Gulik y Liu Dalin, utilizan la literatura, así como las representaciones pictóricas en orden de reconstruir los múltiples significados simbólicos y personales. Sin embargo, en este apartado nos limitaremos a un estudio que abarca el inicio de esta práctica hasta la dinastía Ming²¹³. Tanto los pies diminutos como los zapatos de loto son suficientemente eficaces para despertar el deseo del individuo seducido en los distintos estadios eróticos, por lo que es necesario profundizar en el estudio de ambos objetos.

A la luz de las referencias anteriores, en este capítulo nos proponemos los siguientes apartados.

- 6.1. Breve introducción al vendaje de los pies
- 6.2. El tamaño importa
- 6.3. La intriga de los zapatos

6.1. Breve introducción al vendaje de los pies

6.1.1. Origen y desarrollo histórico

Existen diversas leyendas que explican el origen del vendaje de los pies, si bien la más aceptada es la que se atribuye al emperador Li Yü 李昱 (961-975) (Levy,

²¹³ Debido a la decadencia de la dinastía Ming, los *manchus*, una tribu extranjera del noroeste de China, toma el poder y establece la dinastía Qing 清 (1644-1912) (Botton Beja, 2000: 339-344). Bajo este contexto histórico, el vendaje de los pies es considerado como una marca para destacar las diferencias entre los chinos de *hanzu* 漢族 y los otros: «In this period of intense anxiety over personal and national survival, loyalty was expressed in gendered terms and sexuality acquired overt political significance. Indeed, footbinding became the terrain on which the ethnic and cultural boundaries between the Han Chinese and the «Other» were being drawn» (D. Ko, 1997: 10). No obstante, en nuestra investigación, intentamos concentrarnos principalmente en el tema del deseo sexual.

1966: 39; Dalin Liu, 2006: 225; Van Gulik, 1974: 216)²¹⁴. Según la cual, el vendaje de los pies se relaciona con el último emperador de la dinastía Tang del Sur (937-975) y su concubina favorita, Yaoniang 窈娘. El emperador, después de construir un loto de seis pies de altura, adornado con joyas y perlas, pidió a la mujer que bailara sobre el loto con los pies vendados con una tela de seda (figura 6).

Cuando Yaoniang bailaba girando sobre el loto, Li se sintió completamente seducido por la belleza de la danza, especialmente, por los pies diminutos, y forma de su curvatura, similar a la luna nueva, símbolo que contiene una clara alusión poética a los placeres sensoriales.

A partir de entonces, «el loto dorado» se utiliza como un eufemismo para los pies vendados. Los pies vendados de Yaoniang causan una repercusión positiva de modo que las demás damas se muestran ardientes y deseosas de imitarla. Así, dicha práctica se generaliza entre comienzos del siglo XVI y principios del siglo XIX (Eberhard, 2000: 36; D. Ko, c2005: 139; Van Gulik, 1974: 218).

Según Van Gulik, esta costumbre llega a su punto más álgido con la aparición del neo-confucianismo, cuyo concepto se relaciona con el desarrollo del control, del sometimiento y de la dominación sobre la mujer, después de la dinastía Song (960-1279) (1974: 219). A partir de entonces, la figura femenina debe ser dominada y refinada (J. Chang, 2001: 20; Ebrey, 1990: 220), el vendaje de los pies se convierte en signo de refinamiento y herramienta para alcanzar el cuerpo ideal.

²¹⁴ Existen numerosas fuentes sobre la Historia del vendaje de los pies, pero como nuestro objeto de investigación es revelar el papel de los pies diminutos en los actos de seducción retratados en *Jin Ping Mei*, no vamos a profundizar en el estudio de todos los presuntos orígenes de esta práctica. Un detallado estudio respecto al origen del vendaje de los pies se puede encontrar en *Cinderella's Sisters: a Revisionist History of Footbinding* de Ko Dorothy y *Chinese Footbinding: the History of a Curious Erotic Custom* de Howard Seymour Levy (D. Ko, c2005: 109-118; Levy, 1966: 37-40).

FIGURA 6. EL VENDAJE DE LOS PIES DE YAONIANG



(Van Gulik, 1974: 216)

Ever since the Sung [Song] dynasty, excessively small, pointed feet have formed an indispensable item in the list of attributes of a beautiful woman, and gradually there developed around them a special foot –and shoe– lore. Women’s small feet came to be considered as the most intimate part of her body, the very symbol of femininity, and the most powerful centre of sex-appeal (Van Gulik, 1974: 216-218).

6.1.2. Técnicas del vendaje de los pies

Sin olvidar que «el vendaje de los pies» es sinónimo de «dolor», que indica una deformidad corporal provocada en las niñas entre los cuatro y los cinco años (Ebrey, 1999: 23; Levy, 1966: 26, 35).

Mendoza describe la técnica de esta costumbre en su libro *Historia del Gran Reino de la China*:

Tienen por dameraía tener los pies pequeños, y para esto, desde pequeñas, se los fajan muy apretadamente y llévanlo en paciencia, porque la que los tiene más pequeños es tenida por más dama. No falta quien dice que con este sainete de ser tenidas por más damas, los hombres han introducido esta costumbre, y el hacerles fajar los pies con tanta fuerza y cuidado, que casi pierde la forma de ello, y quedan medio tullidas y de manera que andan muy feamente y con pesadumbre [...] (González de Mendoza, 2008: 50).

El vendaje consiste en doblar el dedo gordo hacia el empeine, y el resto de dedos hacia la planta, comenzando el proceso a una edad muy temprana. Se curva al máximo el arco del pie y la planta se dobla sobre sí misma de modo que la parte posterior del pie se repliega sobre el resto de la planta (D. Ko, 2002: 57-59)²¹⁵. La

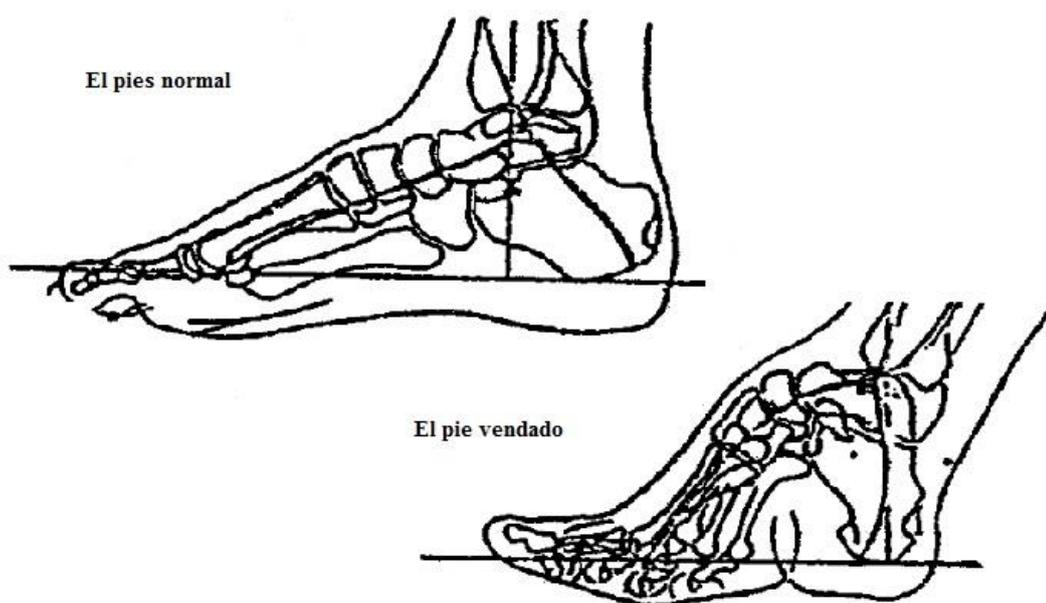
²¹⁵ Levy también lo describe de manera detallada en *Chinese Footbinding*: «The bandage was wrapped in the following way. One end was placed on the inside of the instep, and from there it was carried over

figura 7 presenta la comparación entre el pie normal y el pie vendado.

A través de la figura 7, podemos observar que tal práctica modifica el esqueleto de los pies, lo que conllevaba que muchas mujeres acabaran perdiendo la capacidad de andar (Ebrey, 1999: 16).

[...] y por esta causa por maravilla salen de casa y se levantan raras veces de la labor que hacen, que es el principal intento y motivo que tuvieron los primeros que comenzaron la costumbre, que ha durado gran número de años y durará muchos más, por estar ya con fuerza de ley tan introducida y usada, que la mujer de algún punto que la quebrantase con sus hijas sería tenida en gran nota y aun castigada (González de Mendoza, 2008: 50).

FIGURA 7. COMPARACIÓN ENTRE EL PIE NORMAL Y EL PIE VENDADO



(H. Huang, 2012: 22)

the small toes so as to force the toes in and towards the sole. The large toe was left unbound. The bandage was then wrapped around the heel so forcefully that heel and toes were drawn closer together. The foot of the young child was subjected to a coercive and unremitting pressure, for the object was not merely to confine the foot but to make the toes bend under and into the sole and bring the sole and heel as close together as was physically possible» (1966: 23-24).

En este punto, cabe preguntarse porqué la mayor parte de las mujeres soportaba el dolor, con el fin de conseguir un par de pies de loto, ignorando el concepto de «no dañar el cuerpo», propio también de la filosofía confuciana (*Xiaojing* 孝經 (The Classic of Filial Piety) 1993: 2).

En los siguientes apartados, profundizaremos en esta cuestión desde varios puntos de vista.

6.1.3. Sinónimo de belleza y moda

El vendaje de los pies se convierte en un sinónimo de «belleza»²¹⁶ y «moda»²¹⁷ después de su aparición en el siglo X. Por lo que, a las mujeres que tenían el tamaño de los pies naturales se las llamaba «pata patosa» y «barco de loto» (Levy, 1966: 30; Rossi, 1976: 37-38)²¹⁸.

Como señala Ko Jisheng 柯基生 (1956-), para adaptar los pies deformados, se utiliza un tipo de calzado especial, caracterizado por su forma de cono y su tamaño, cabe en la palma de la mano. Existe una gran variedad de diseños de plantillas, siguiendo en algunas ocasiones tendencias de moda. La suela de los zapatos suele

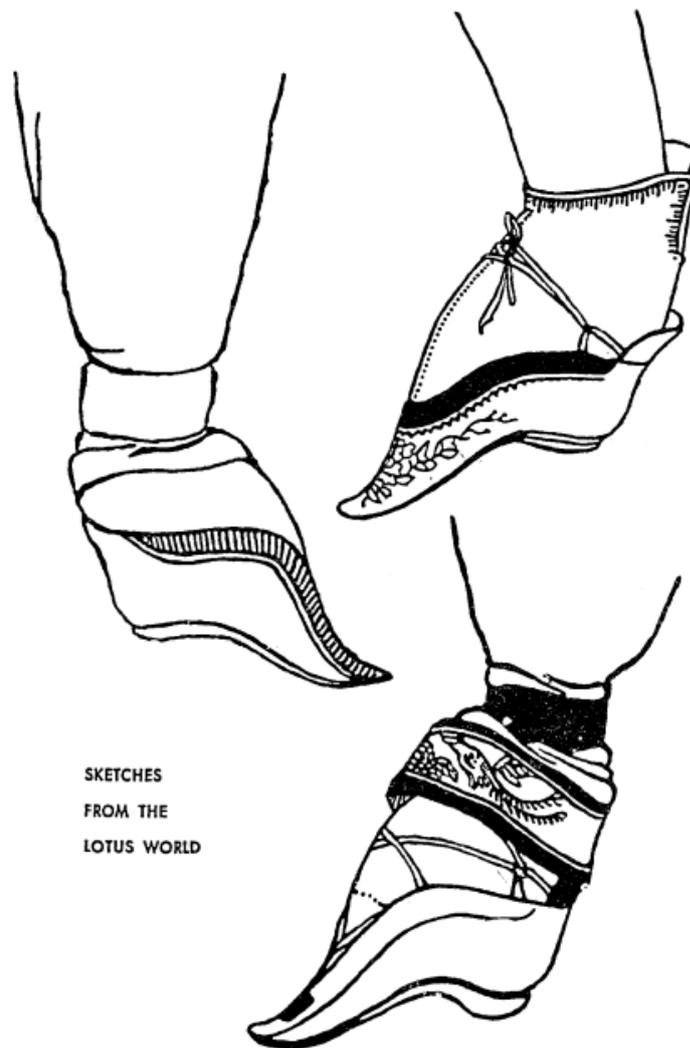
²¹⁶ En el capítulo 5, hemos estudiado que la resolución estética cambia según criterios nacionales o incluso raciales (Havelock Ellis, 1961: 60; Morris, 2004: ix.); por eso, no nos sorprende que Jean-Baptiste Du Halde señale que el vendaje de los pies no atrae a los extranjeros: «The Chinese ladies are subject all their lives to this constraint, which they were accustomed to in their infancy, and their gait is slow, unsteady, and disagreeable to foreigners» (Citado en Ebrey, 1999: 12).

²¹⁷ Ebrey, al hablar de la interpretación sobre el vendaje de los pies en el mundo occidental, señala que Lord George Macartney (1737-1806) intenta desvelar la hipocresía de quien critica el vendaje desde una sociedad donde otras modas también dañan a las mujeres, como el corpiño europeo: «despite or ridicule other nations on the mere account of their differing from us in little points of manners and dress, as we can very nearly match them with similar follies and absurdities of our own [...] Boring the ears, painting the face, and dusting and plastering the hair with powder and grease are equally fashionable in London and Otaheite [...] Ladies who wore tight shoes in his own society were practicing the same kind of folly as footbinding» (1999: 13).

²¹⁸ «They criticized the natural-footed female because her feet lacked diminutiveness and were therefore unfeminine and referred to her by such derisive names as “Duck-foot” and “Lotus-Boat”» (Levy, 1966: 30).

estar hecha con algodón o seda de colores brillantes y tiene forma arqueada (2013: 151-156). Por eso, este tipo de calzados también se llama «los zapatos arqueados 弓鞋 (*gongxie*)» (W. Li, 2010: 168) (figura 8)²¹⁹.

FIGURA 8. LOS PIES VENDADOS Y EL CALZADO



(Levy, 1966: 115)

Un autor de la dinastía Qing (1644-1912) Fang Xuan 方绚 señala en *Xianglian*

²¹⁹ En cuanto a la moda de la elaboración de los zapatos, Ko destaca que en el siglo XIV los zapatos puntiagudos provenientes de Asia Central y Europa, por ejemplo, los que tienen la plantilla gruesa de Europa influyen en el diseño de los mismos (2013: 152).

pinzao 香蓮品藻 (Clasificación de la fragancia de los pies) que los pies ideales deben medir entre tres y cuatro pulgadas y reunir las siguientes características: han de ser delgados, pequeños, puntiagudos, arqueados, perfumados, suaves y simétricos (Levy, 1966: 117-120).

The tiny foot had the beauty of the entire body; it was glistening and white like the skin, arched like the eyebrow, pointed like jade fingers, rounded like the breasts, small like the mouth, red [with shoes worn] like the lips, and mysterious like the private parts. Its odor was superior to that from the armpits, legs or glands, and it also had a seductive power (Levy, 1966: 114).

En este sentido, los pies pequeños y curvados han servido de inspiración a multitud de autores. Por ejemplo, encontramos este objeto seductor en el canto *Yong xianzu paige* 詠纖足排歌 (Elogio al pie vendado) de Tang Yin 唐寅 (1470-1524):

La primera belleza posee los más hermosos lotos dorados. Mirad un par de zapatos de punta de fénix elogiado. Pétalos de loto nuevos, crecen como brotes de luna. Puntiagudos, delgados, delicados y llenos de flores.

第一嬌娃，金蓮最佳，看鳳頭一對勘誇。新荷腹瓣月生芽，尖瘦幫柔滿面花。
(Tang, 2005: 158).

Otro escritor Li Yu 李漁 (1611-1680) confiesa la «estética de la función»²²⁰ por el vendaje del pie en la sección “Shengrong 聲容 (Encanto femenino)” de *Xianqing ouji* 閒情偶寄 (Expresión casual y ociosa)²²¹, donde los pies femeninos,

²²⁰ En cuanto a la estética de Li Yu, Levy comenta: «At the heart of Li's connoisseurship of feet is what I would term an 'aesthetic of function', which gives pride of place to agility of movement, not size. Feet bound so small that they crippled are a 'burden' (*lei*), whereas properly bound feet, although small, serve their 'usefulness' or 'function' (*yong*) in altering the gait and enhancing the grace of the woman» (1966: 154).

²²¹ Es una obra en prosa, que refleja la situación general del período tardío de la dinastía Ming. Destaca por su abundancia en observaciones sobre los medios técnicos para obtener el disfrute de las

gracias a su delicadeza y delgadez, «sirven tanto de día como de noche».

Los delgados sin forma, cuánto más los miras, más compasión te despiertan, así te sirven de día.

Los delicados sin hueso, cuánto más frágiles, más quieres acariciarlos, así te sirven de noche.

瘦欲無形，越看越生憐惜，此用之在日者也；

柔弱無骨，越柔越耐撫摩，此用之在夜者也。 (Y. Li, 2012: 72).

Otro autor Feng Menglong, en su libro *Maiyoulang duzhan huakui* 賣油郎獨佔花魁 (Le Vendeur d'huile Qui Seul Possède la Reine de Beauté), se detiene en la descripción del acto de quitarse los zapatos y la belleza de los pies de loto: « [...] enlève les bandages de ses pieds, découvrant de la sorte deux Lys dorés ressemblant à deux bourgeons-de-bambu de jade» (1976: 103).

Como venimos señalando, un par de pies vendados constituye en sí mismo un objeto que provoca a través de la vista la excitación sexual del observador. Por añadidura, si estos pies se mueven, representan otro tipo de seducción para el observador, así, las mujeres con los pies vendados caminan con un movimiento desequilibrado, que llama la atención del hombre (Dalin Liu, 2006: 227).

Esta seducción de los pasos bamboleantes penetra hasta lo más profundo e íntimo de los escritores y allí se aposenta, conformándose a su medida en la creación literaria. En la dinastía Song, el gran poeta Su Shi 蘇軾 (1036-1101) destaca la exquisitez y la belleza de los pies vendados en un *ci* conocido como *Pusaman* (*yongzu*)

cosas del mundo. La obra cuenta con ocho secciones: “Ciqu 詞曲 (verso)”, “Yanxi 演習 (teatro)”, “Shengrong”, “Jushi 居室 (casa y hogar)”, “Qiwán 器玩 (juegos)”, “Yinchuan 飲饌 (comida y bebida)”, “Zhongzhi 種植 (horticultura)” y “Yiang 頤養 (salud)”. En la sección Shengrong, Li Yu analiza los principios básicos de la estética y sensualidad en la mujer y, ofrece consejos sobre cómo ella debe hermoear y elegir peinados, medias, zapatos y prendas de vestir.

菩薩蠻 (詠足) (Elogio del pie):

Anointed with fragrance, she takes lotus steps,
Though often sad, she steps with swift lightness.
She dances like the wind, leaving no physical trace.
Another stealthily but happily tries on the palace style,
But feels such distress when she tries to walk!
Look at them in the palms of your hands,
So wondrously small that they defy description (Levy, 1966: 47).

涂香莫惜蓮承步，長愁羅襪凌波去；
只見舞回風，都無行處蹤。
偷立宮樣穩，並立雙趺困；
纖妙說應難，須從掌上看。(Su, 1994: 38).

El vendaje de los pies limita el movimiento de las mujeres, y esta levedad en sus pasos se considera muy refinada.

Una moda generalmente es un uso que tiene buena aceptación «durante algún tiempo» (RAE, 2014); sin embargo, formulamos la hipótesis de que el vendaje de los pies implica algo más que su «sentido ordinario» (Rossi, 1976: 47), entendemos, por lo tanto, que hay otros sentidos más profundos que ayudan a que esta práctica se consolide durante tanto tiempo.

6.1.4. *¿Reflejo de la virtud femenina?*²²²

El cuerpo es capaz de proporcionar un sistema natural de símbolos (Douglas, 2003: xxxiii). En este sentido, numerosos investigadores explican esta costumbre por

²²² Curiosamente, en España el pie también simbolizó la virtud femenina durante el período de Inquisición del siglo XVII. Por ejemplo, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) fue reprendido severamente por la Inquisición debido a su pintura de la Virgen con dedos expuestos, pero nadie criticó la exposición de uno de sus pechos (Rossi, 1976: 265).

la moda, la etnia, la sexualidad, etcétera. No obstante, hay que tener presente la íntima relación entre el vendaje de los pies y la filosofía confuciana, así como las consecuencias que este vínculo conllevan, ya que tal pensamiento con esta práctica invierte el sentido cultural, político y moral del cuerpo (D. Ko, 1997: 12); por lo tanto, esta forma de exaltación de la belleza de las mujeres está envuelta en varios sentidos profundos²²³.

Por un lado, los pies vendados, igual que los adornos del cabello, distinguen a las mujeres en función de sus diferentes estatus sociales. Por el otro, como veíamos, esta práctica va a dificultar la movilidad de las mujeres, y se convierte en una razón por la cual estas se ven confinadas en su residencia (Ebrey, 1999: 16; Levy, 1966: 30).

En la dinastía Song el filósofo del neo-confucianismo Zhu Xi (1130-1200) señala que esta costumbre debe extenderse con el fin de establecer el sentido de la pertenencia y la castidad femenina. Desde esta perspectiva, el vendaje de los pies se acaba convirtiendo en una norma para la mujer aristocrática, a pesar de no encontrarse en el código de vestimenta (D. Ko, 1997: 13-14).

Este fenómeno, por ejemplo, lo encontramos en la obra *Langhuan* 瑯環記 (Registro del paraíso redonda) de la dinastía Yuan, escrita por Yi Shizhen 伊世珍 en una conversación entre la madre y el hijo:

Benshou preguntó a su madre: « ¿Por qué las mujeres de familias distinguidas deben tener los pies vendados? » Su madre respondió: «He oído decir que los sabios tenían en alta estima a las mujeres y no querían que se movieran fácilmente. Por esta razón les vendaban los pies para que no pasaran el umbral de la puerta. Si deseaban salir, las transportaban en un palanquín, por ello no necesitaban los pies».

²²³ Baudrillard opina que el cuerpo femenino va a perder su sentido bajo el mecanismo patriarcal: «Cuando lo sexual es sublimado y racionalizado en lo político, lo social o lo moral; pero asimismo cuando lo simbólico es censurado y sublimado en una palabra sexual dominante» (1980: 140). No obstante, creemos que en este caso hemos de explorar sus sentidos invisibles.

本壽問於母曰：「富貴家女子必纏足何也？」其母曰：「毋聞之聖人重女兒使之不輕舉也，是以裹其足，故所居不過閨閣之中，欲出則有帷車之載，是無事於足也。」(Yi, 1971).

Este fragmento alude a que el vendaje de los pies no solo es un símbolo de la virtud femenina, sino también un reflejo del estatus social. Así, varios investigadores (J. Ko, 2013: 168; Rossi, 1976: 37; Yang, 2004: 2)²²⁴ coinciden en la idea de que muchas mujeres llevan a cabo de manera voluntaria esta práctica. En este sentido la norma se extiende, ya que quienes desean tener los pies vendados no solo son las mujeres aristocráticas, sino también las de familia humilde, ya que el vendaje de sus pies les proporciona la posibilidad de ascender en la escala social.

Ebrey opina que el vendaje de los pies puede ser resultado de una «fabricación masculina» bajo el planteamiento patriarcal (1999: 17)²²⁵. En esta línea, algunos estudios de género llevados a cabo por mujeres sospechan que lo que refleja verdaderamente el vendaje de los pies no es la virtud femenina, sino la «tiranía masculina» (Ebrey, 1999: 7), el «triumfo masculino» (D. Ko, 1994: 96)²²⁶, y la «opresión femenina» (D. Ko, c2005: 10; Millet, 2000: 46)²²⁷. Por su parte, conviene recordar las palabras de Butler: «La opresión de las mujeres existe dentro de la

²²⁴ Yang formula una hipótesis audaz en su ensayo: “¿Las mujeres con los pies vendados no son realmente felices?” Señala que es innegable el dolor de la práctica, pero justamente tal dolor pone de relieve la belleza de los pies (2004: 17-18). Van Gulik también critica los prejuicios de algunos investigadores: «That observer conveniently forgot that at about the sometime his wife and female relatives at home were bringing upon themselves cardiac, pulmonary and other serious afflictions by the excessive tight-lacing of their waists. Foot-binding caused much pain and acute suffering, but women of all times and races have as a rule gladly born those if fashion demanded it. In 1664 the Manchu women were highly indignant when they were forbidden to imitate the bound feet of Chinese women» (1974: 222). Rossi menciona que las mujeres, gracias a los pies vendados, elevan su posición social y también adquieren más oportunidades de establecer un matrimonio con un hombre de recursos (1976: 37-38).

²²⁵ Kate Millet menciona una idea parecida de T. S. Eliot en su libro *Sexual Politics*: La civilización es una «male manufacture» (2000: 25).

²²⁶ Según Ko, el vendaje de los pies «will full act that proclaimed the triumph of culture –result of human efforts– over her natural body» (1994: 96).

²²⁷ Kate Millet revela que el vendaje de los pies es una de las prácticas «cruelles» y «brutales», proveniente del sistema patriarcal (2000: 46).

estructura universal o hegemónica del patriarcado o de la dominación masculina» (2014: 49-50). El vendaje de los pies es un ejemplo evidente.

Hasta ahora hemos señalado algunas hipótesis sobre el origen, la técnica y el significado del vendaje de los pies. Lo cierto es que a lo largo de la Historia china no fue fácil eliminar esta costumbre ya que estaba vinculada al matrimonio y a los cambios de estatus social. Ebrey indica que si se hubiera dado esta práctica en otras sociedades patriarcales, también se habría generalizado (1999: 26).

Igualmente, la exhibición de los pies de loto es uno de los códigos de seducción más destacados en *Jin Ping Mei*, donde numerosas mujeres muestran sus pies diminutos y su calzado bien decorados en un intento de seducir a su observador. En este sentido, nos preguntamos si el individuo seductor es capaz de aprovechar este objeto con el fin de manipular a su observador masculino, aún en el planteamiento patriarcal. Además, es interesante observar hasta qué punto «esta fabricación masculina» se puede utilizar como exponente de poder femenino en el juego de seducción.

A continuación, nos centraremos en las estrategias de seducción utilizadas frecuentemente por el individuo seductor en *Jin Ping Mei*.

6.2. El tamaño importa

Según el *Diccionario de Jin Ping Mei*, la expresión *loto dorado* puede referirse, en primer lugar, a los pies vendados, de los que vamos a tratar en este apartado, en segundo, al calzado que se diseña especialmente para los pies vendados (apartado 6.3.) (W. Bai, 1991: 270).

La seducción producida por los pies diminutos y por los zapatos, aparece a lo

largo de la novela *Jin Ping Mei*, donde los primeros acercamientos sexuales siempre se describen del mismo modo. En este apartado vamos a desvelar la parte del «cuerpo invisible»²²⁸ y los zapatos que la cubren, mediante los que el individuo seductor produce un discurso mudo.

El individuo seducido, por lo general, observa con atención y de manera admirativa el tamaño de los pies, a saber, su pequeñez. En este sentido, agrupamos, en la tabla 6.1., todos los fragmentos donde se esboza el perfil de los pies pequeños.

TABLA 6.1. LOS PIES DE LOTO EN LA SEDUCCIÓN

Ítem	Seductor	Seducido	Contexto	Descripción
1.	Meng Yulou	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	[...] sus piecillos de loto de oro, curvos y delicados, de apenas tres pulgadas (2010: 214). 一對剛三寸恰半釵，一對尖尖趨趨金蓮腳。 (cap. 7).
2.	Pan Jinlian	---	La presentación del personaje.	Le vendaron sus delicados pies (2010: 98). 纏得一雙好小腳兒。 (cap. 1).
3.	Pan Jinlian	Los paseantes	Ella seduce a los paseantes en el portal.	Dejaba entrever sin pudor sus delicados «lotos de oro» (2010: 103). 一徑把那一對小金蓮做露出來。 (cap. 1).
4.	Pan Jinlian	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Diminutos, en punta, se arqueaban sus pies (2010: 124-125). 尖趨趨金蓮小腳。 (cap. 2).
5.	Song Huilian	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	[...] sus pies eran aun más pequeños que los de Jinlian (2010: 533). 比金蓮腳還小些兒。 (cap. 22).
6.	Wang la	Ximen	El primer encuentro	Por debajo asomaban las puntas

²²⁸ Hemos extraído la denominación de «cuerpo invisible» del título de un artículo de John Hay: “Body invisible in Chinese art?” (c1994: 23).

	sexta	Qing	entre los dos.	curvas de sus piecitos (2010: 865). 下邊顯着趨趨的兩隻腳兒。(cap. 37).
7.	Zhen Aijie	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Tiene los pies vendados chiquititos, chiquititos (2010: 863). 纏得兩隻腳兒一些些。(cap. 37).

* La tabla 6.1 se ordena alfabéticamente según el nombre del individuo seductor.

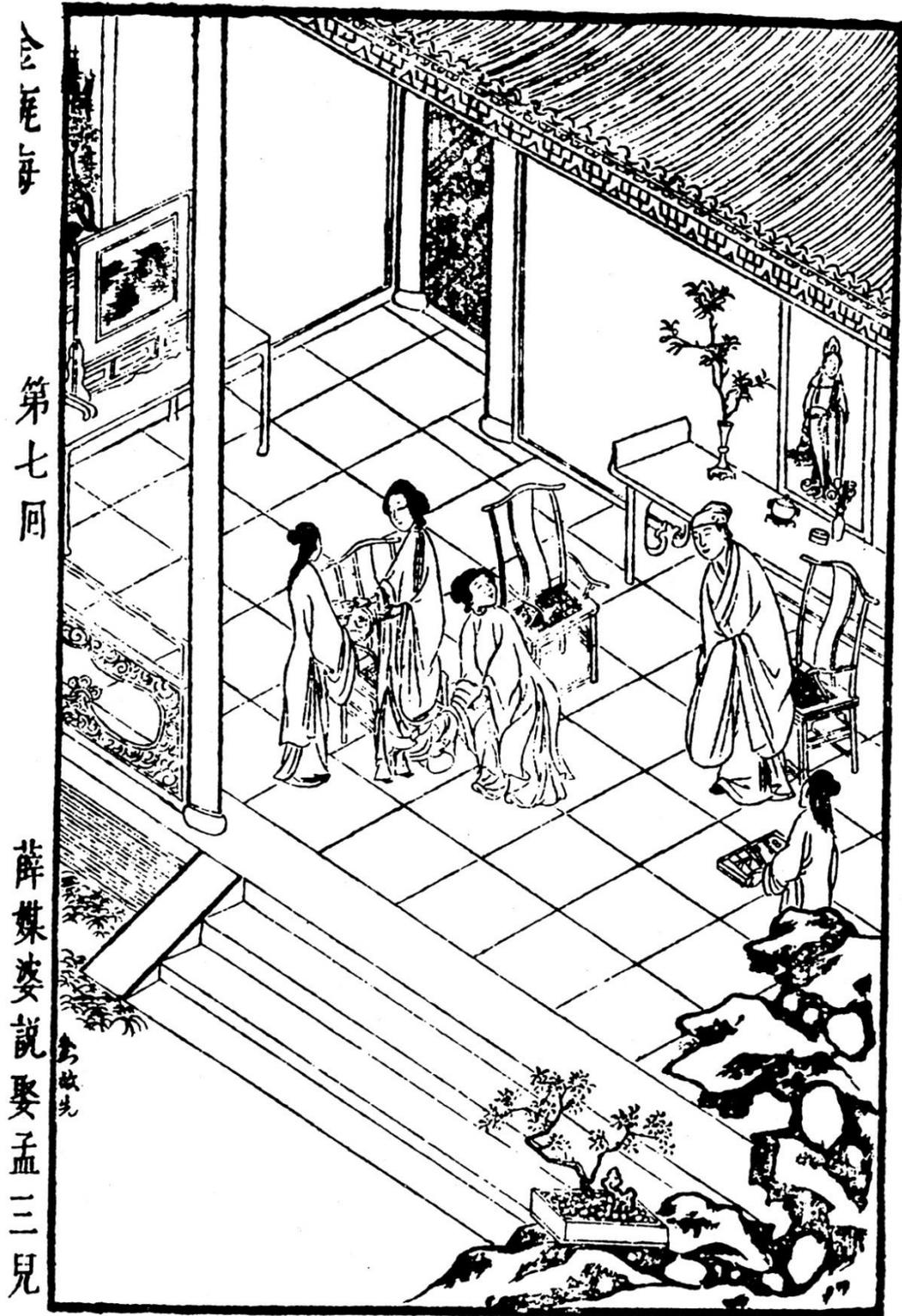
A través de la tabla, comprendemos que los pies pequeños, desde el primer encuentro, suelen ser el centro de atención entre el individuo seductor y el seducido. Por ejemplo, el ítem 1 se corresponde con el primer encuentro entre Ximen Qing y Meng Yulou. En realidad, el hombre no dirige su mirada directamente hacia los pies de la mujer, sino que estos llaman su atención después de que la cuñada Xue, una casamentera, señalara a propósito esta arma de seducción (figura 9).

En el momento en que ella se inclinó en agradecimiento, la cuñada Xue se precipitó a levantarle ligeramente la falda para dejar al descubiertos sus piececillos de loto de oro, curvos y delicados, de apenas tres pulgadas, justo medio palmo [...] Él no cabía en sí de gozo (Erudito de las carcajadas, 2010: 214).

婦人起身，先取頭一盞，用纖手抹去盞邊水漬，遞與西門慶；忙用手接了，道了萬福。慌的薛嫂向前用手掀起婦人裙子來，裙邊露出一對剛三寸恰半掬，一對尖尖趨趨金蓮腳來，穿着大紅遍地金雲頭白綾高底鞋兒，與西門慶瞧，西門慶滿心歡喜。(cap. 7).

Tras el acto artificial de «levantarle ligeramente la falda para dejar al descubiertos sus piececillos», Ximen Qing se obsesiona con aquellos piececillos de loto. A través de los ejemplos citados, deducimos que cuanto más pequeños son los pies, más atractivos.

FIGURA 9. LA CUÑADA XUE LEVANTA LA FALTA DE MENG YULOU



(Erudito de las carcajadas, 2010)

Asimismo, es necesario destacar que los pies se pueden admirar desde varios aspectos: el tamaño, la forma y la apariencia general²²⁹. En los personajes seductores, el punto crucial de esta tendencia se alcanza con la caracterización erótica de Pan Jinlian (ítem 2):

Pan Jinlian era la sexta hija del sastre Pan que vivía extramuros, saliendo por la puerta Sur. Como ya desde pequeña le vieron cierto encanto, le vendaron sus delicados pies y por eso la llamaron Jinlian (Erudito de las carcajadas, 2010: 98).

這潘金蓮卻是南門外潘裁的女兒，排行六姐。因他自幼生得有些顏色，纏得一雙好小腳兒，因此小名金蓮。(cap. 1).

En el ítem 3 refleja el modo en el que dicho personaje toma conciencia de la potencia seductora de sus pies pequeñitos, así que cada vez que su marido se va a trabajar, deja

[...] entrever sin pudor sus delicados «lotos de oro» para llamar la atención de sus admiradores (Erudito de las carcajadas, 2010: 103).

一對小金蓮做露出來，勾引的這夥人[...] (cap. 1).

Pan Jinlian presenta estratégicamente sus pies de manera ambigua y perturbadora con el fin de que los observadores solo puedan «entrever» (Erudito de las carcajadas, 2010: 103), en lugar de dejar que sean contemplados de una vez; sin duda se trata de

²²⁹ En realidad, cuando se admira la belleza de los pies, también se percibe su aroma. Fan Xuan 方絢 presenta con detenimiento las maneras de lavar y perfumar los pies. Resaltamos una de sus obras, *Xianglian pinzo* 香蓮品藻 (Clasificación de la fragancia de los pies), que identifica cincuenta y ocho variedades del vendaje de los pies, donde señala que la mujer aplicará la fragancia adecuada para cada ocasión. Llama la atención la forma, el color y otras cualidades estéticas de los pies, los cuales pueden ser descritos como una media luna, un arco, una castaña, un loto y un brote de bambú, entre otras (Levy, 1966: 116).

otro juego de seducción. De este modo, se puede formular la conjetura de que el observador siente curiosidad por conocer al tamaño del individuo seductor en este juego de seducción entreverado.

Esta conjetura se observa de manera clara en la actitud de otro individuo seductor, encarnado en el personaje de Song Huilian. Así, siguiendo el ítem 5, observamos cómo la criada Song Huilian resulta más seductora cuando se muestra el tamaño de sus pies, lo que pone en entredicho la capacidad de seducción de mujeres cuyo estatus social es más elevado²³⁰.

Con el tiempo, Song Huilian conquistará a Ximen Qing con sus diminutos pies. La mujer, tras tener una relación sexual con él en la gruta del jardín, empieza a manipularlo con su poder de seducción, lo que la lleva a ignorar su verdadero papel en la familia. Por ejemplo, en una ocasión en la que el criado Laixing le pide preparar cabezas y manitas de cerdo para unas concubinas, ella rechaza esta faena con la siguiente excusa: «No tengo tiempo, tengo que coserle unos zapatos a mi señora»²³¹ (Erudito de las carcajadas, 2010: 546).

En otra ocasión, el mismo personaje femenino se queja de la incomodidad del lugar y de la falta de zapatos²³²; Ximen Qing le promete enseguida un nuevo par y alaba la belleza de sus diminutos pies para tranquilizar su indignación.

²³⁰ En *Jin Ping Mei*, las mujeres seductoras se esfuerzan por crear oportunidades para el ascenso social. Carlitz escribe: «The Ximen wives struggle not so much for love as for status, and status is doled out as dresses, fur coats, and jewelry» (1984: 400).

²³¹ En cuanto a la excusa utilizada por Song Huilian para rechazar la faena, varios investigadores explican su razonamiento. La elaboración de los zapatos es un trabajo artesanal, así que los personajes femeninos de la novela pasan mucho tiempo cosiendo los zapatos y hablando del diseño con el objetivo de aumentar la seducción (Dauncey, 1999: 286; Volpp, 2005: 133). Para más información, véase “The gift of a python robe: The circulation of objects in *Jin Ping Mei*” de Sophie Volpp (2005: 133-158).

²³² En cuanto a la ausencia de los zapatos, Chang interpreta que es un reflejo del estatus social bajo: «The absence of appropriate attire is elaborately linked to humiliation and punishment, resonating with Chinese ideas formed by the link between unclothed (or inappropriately clothed) bodies and savagery» (2001: 79). De este modo, deducimos que Song Huilian intenta aprovechar los zapatos que le regala Ximen Qing con el fin de ascender a otra posición mejor en la familia.

Al cabo de un buen rato las lámparas seguían iluminadas en el interior, y oyó a la esposa decir entre risas:

– Ximen Qing, ¡maldito mendigo torturador!, eres incapaz de encontrar otro sitio y me traes a este infierno de hielo. Ajústame una cuerda a la boca y así cuando muera congelada podrás arrastrarme fuera tirando de ella. – y añadió – ¡Qué frío! Vamos a dormir. ¿Por qué me miras los pies con tanta atención? Ya has visto pies tan pequeños como los míos. Pero me faltan piezas para los empeines, ¿no podrías comprarme un par? Todas las demás se hacen sus zapatos, pero yo no puedo ni hacerme los míos.

– Mi niña, no te preocupes, mañana me gastaré el dinero que haga falta para comprarte zapatos de diferentes colores. ¡Quién iba a pensar que tendrías los pies más pequeños incluso que la quinta [Pan Jinlian]!

– ¡Cómo me vas a comparar con ella! El otro día me probé uno de sus zapatos, y pude meter el mío dentro sin que me apretara. Pero lo importante no es el tamaño, lo importante es que los zapatos sean perfectos (Erudito de las carcajadas, 2010: 554).

只見裡面燈燭尚明，老婆笑聲說西門慶：「冷鋪中捨冰，把你賊受罪！不濟的老花子，就沒本事尋個地方兒，走在這寒冰地獄裡來了！口裡啣着條繩子，凍死了往外拉。」又道：「冷合合的，睡了罷。怎的只顧端詳我的腳怎的？你看過那小腳兒的來？相我沒雙鞋面兒，那個買與我雙鞋面兒，也怎看着人家做鞋，不能勾做！」西門慶道：「我兒，不打緊處。到明日替你買幾錢的各色鞋面。誰知你比你五娘腳兒還小！」老婆道：「拿甚麼比他！昨日我拿他的鞋略試了試，還套着我的鞋穿；倒也不在乎大小，只是鞋樣子周正纔好！」(cap. 23).

Curiosamente, como hemos visto en el fragmento anterior, un par de pies pequeños no solo es un elemento significativo dentro del código seductor, sino que también se transforma en un objeto fundamental en el juego de competición entre las mujeres seductoras. En este sentido, el tamaño de los pies de Pan Jinlian es considerado como una cota de referencia para otros personajes seductores.

Por un lado, Meng Yulou y Pan Jinlian, en este juego de la seducción que refiere a los pies, están en el mismo nivel. Cuando Pan Jinlian llega a la familia de Ximen

Qing, pasea su mirada sobre la esposa principal y las concubinas y describe así esta parte del cuerpo de Meng Yulou: «Poseía un encanto natural, y por debajo de su falda asomaba la curvatura de sus pies de los que no se distinguía si eran mayores o menores que los de Jinlian» (Erudito de las carcajadas, 2010: 252)²³³. Dada la semejanza en el tamaño de sus pies, no sorprende que ambas calcen los mismos zapatos en varias ocasiones²³⁴. Por ejemplo, en la fiesta de cumpleaños de Li Ping'er: «Calzaba zapatos de seda escarlata de tacón alto de satén blanco [...] Se había vestido igual que Meng Yulou» (Erudito de las carcajadas, 2010: 368)²³⁵.

Por otro lado, en un principio Song Huilian adquiere un papel dominante en la competición de las seductoras, así lo demuestra el comentario realizado por Wu Yueniang al mirarla por primera vez:

La mujer pertenecía al año del caballo, así que era dos años más joven que Jinlian y ese año justo cumplía veinticuatro. [...] y sus pies eran aun más pequeños que los de Jinlian. De carácter avisado, sabía adaptarse a las circunstancias y resaltar sus encantos. Dragón en el río y tigre entre las olas, era una maestra en alborotar a los hombres, una artista en emponzoñar el ambiente familiar (Erudito de las carcajadas, 2010: 533).

這個老婆屬馬的，小金蓮兩歲，今年二十四歲了 [...] 比金蓮腳還小些兒。性明敏，善機變，會粧飾，龍江虎浪，就是嘲漢子的班頭，壞家規的領袖。(cap. 22).

De esta manera, Song Huilian, al invitar al hombre a que mire sus pies, pone el foco de atención en su reducido tamaño, con el fin de conseguir alguna cosa, como, por ejemplo, zapatos nuevos, regalos o al menos la mirada fascinada del individuo

²³³ «惟裙下雙灣金蓮，無大小之分。」(cap. 9).

²³⁴ *Vid infra*, 6.2.2.

²³⁵ «大紅段子白綾高底鞋 [...] 與孟玉樓一樣打扮。」(cap. 14).

seducido. Al volver al ítem 5, vemos que Ximen Qing ha quedado fascinado por los pies diminutos de Song Huilian, y que incluso comenta sorprendido: « ¡Quién iba a pensar que tendrías los pies más pequeños incluso que la quinta! [Pan Jinlian] » (Erudito de las carcajadas, 2010: 554). Ante este elogio, la mujer seductora no disimula su orgullo: «Cómo me vas a comparar con ella» (Erudito de las carcajadas, 2010: 554) y, además, afirma que se ha probado los zapatos de Pan Jinlian y que son tan grandes que puede meter los suyos dentro sin que le queden estrechos; la conversación entre Song Huilian y Ximen Qing, también la presencia Jinlian que, como una fisgona, se oculta bajo la ventana. Este hecho accidental causará de forma indirecta la muerte de Song Huilian en el capítulo XXVI. Pan Jinlian, temporalmente vencida, monta en cólera al oír la conversación de la pareja.

Al día siguiente, cuando Song Huilian la atiende para enrollar y guardar las bandas y los zapatos de noche, la otra le responde de manera sarcástica: «Tú no te preocupes de eso. Déjalo, que los recojan ellas. Ellas entienden de cascos de asnos torcidos y de pies bastos; tú no vayas a mancharte las manos con ellos» (Erudito de las carcajadas, 2010: 559)²³⁶. Song Huilian, ante la frialdad de Pan Jinlian, abandona su habitual soberbia, asegurándole que la obedecerá en cualquier cosa que le pida.

Sin embargo, esta subordinación de Song Huilian es a todas luces falaz, dado que cada vez es más consciente de su atractivo, lo que hace que aplique esta confianza en sí misma en la seducción. Así, en la Fiesta de los Faroles, varias mujeres seductoras, junto con Chen Jingji, salen a la calle para contemplar los faroles multicolores y los fuegos artificiales.

Song Huilian, «una maestra en alborotar a los hombres», intenta seducir a Chen Jingji con sus pies, poniéndose «unos zapatos de la quinta dama [Pan Jinlian] encima

²³⁶ «你別要管他，丟着罷，亦發等他來時綴。歪蹄波腳的，沒的展污了嫂子的手。」 (cap. 23).

de los suyos» (Erudito de las carcajadas, 2010: 570)²³⁷ para no ensuciarlos con el barro. Ella no sólo seduce al hombre con el lenguaje,

Y de pronto esa Song Huilian decía: «Cuñado mayor, enciende algún fuego para que yo lo vea», y al rato, «Cuñado, lanza unos petardos de la fiesta de la luna nueva, que los oiga» (Erudito de las carcajadas, 2010: 570).

那宋惠蓮一回叫：「姑夫，你放過桶子花我瞧。」一回又道：「姑夫，你放個元宵炮火仗我聽。」 (cap. 24).

sino que también dejar caer sus zapatos con mucha frecuencia a fin de mostrar su gran arma de seducción: unos pies aun más pequeños que los de Jinlian.

En un momento dejaba caer un pasador y lo recogía; al rato perdía un zapato y se apoyaba en cualquiera para volver a colocárselo. Idas y venidas que hacía con la intención de coquetear con Jingji. Yulou, que ya no pudo soportarlo más, le dijo un par de cosas:

– ¿Cómo que eres la única que pierde los zapatos?

Yuxiao explicó:

– Como tenía miedo de ensuciarse los zapatos con el barro, se ha puesto unos de la quinta dama encima de los suyos.

– Dile que venga, que yo lo vea. ¿De verdad lleva los zapatos de la quinta? – preguntó Yulou.

– El otro día me pidió prestado un par – comentó Jinlian – ¿Quién iba a pensar que esa descarada iba a ponérselos encima de los suyos?

Huilian, sin decir palabra, se levantó la falda para enseñárselos a Yulou. Efectivamente llevaba dos pares de zapatos rojos en los pies, unos sobre otros y, de paso, también mostró hasta sus perneras sujetas con cintas de hilo de seda verde. (Erudito de las carcajadas, 2010: 570).

玉樓看不上，說了兩句：「如何只見你吊了鞋？」玉簫道：「他怕地下泥，套着五娘鞋穿着哩！」玉樓道：「你叫他過來我瞧，真個穿着五娘的鞋？」金蓮

²³⁷ «真穿着五娘的鞋。」 (cap. 24).

道：「他昨日問我討了一雙鞋，誰知成精的狗肉，他套着穿！」惠蓮於是擡起裙子來，與玉樓看，看見他穿着兩雙紅鞋在腳上，用紗綠線帶兒，扎着褲腿，一聲兒也不言語。(cap. 24).

Partiendo de los ejemplos mencionados, se evidencia que la seducción realizada por Song Huilian implica un alto grado de conciencia y de premeditación en el momento de elegir al individuo seducido. De este modo, cabe preguntarse hasta qué punto la mujer tiene la capacidad de desafiar el orden establecido a través de la seducción.

6.3. La intriga de los zapatos

Como se vio anteriormente, tanto los pies pequeños como los zapatos pueden tramar una intriga en la que el individuo seducido se involucra de forma voluntaria. De este modo, los pies, adquirirán más sentido, gracias al calzado que los cubra (Baudrillard, 1980: 123; Rossi, 1976: 47)²³⁸.

En *Jin Ping Mei*, encontramos muchos personajes que, ante la mirada del observador, esconden sus zapatos debajo de la falda, casi por completo, a excepción de la parte delantera, puntiaguda y curva. Es decir que, el individuo seductor atrae irresistiblemente a sus observadores con la punta de sus pies.

A continuación, en la tabla 6.2. podemos observar varios episodios donde los zapatos puntiagudos y curvos adquieren protagonismo.

²³⁸ Baudrillard indica que «el cuerpo no tiene sentido sino marcado, revestido de inscripciones» (1980: 123).

TABLA 6.2. LOS ZAPATOS PUNTIAGUDOS

Ítem	Seducitor	Seducido	Contexto	Descripción
1.	Meng Yulou, Pan Jinlian	Ximen Qing	Ambas juegan al ajedrez en el jardín.	Bajo las que asomaban las curvas de sus delicados zapatitos rojos adornados con patos mandarines (2010: 285). 雙彎尖趨紅鴛瘦小鞋 (cap. 11).
2.	Meng Yulou, Pan Jinlian	Ximen Qing	Ambas se quedan en casa.	Dejaban asomar sus lotos de oro afilados y curvos (2011: 1034). 下邊尖尖趨趨顯露金蓮 (cap. 78).
3.	Pan Jinlian	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Los puntiagudos zapatitos de sus lotos de oro (2010: 125). 尖趨趨金蓮小腳 (cap. 2).
4.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Ella seduce al hombre en su primera cita.	Un par de diminutas flores de loto de tres pulgadas, justo medio palmo (2010: 160). 尖尖趨趨剛三寸，恰半掬一對 小小金蓮 (cap. 4).
5.	Pan Jinlian	Ximen Qing	Antes del coito.	Asomaban un par de lotos de oro muy puntiagudos y curvos (2011: 587). 下邊尖尖趨趨，[...] 下顯一對金 蓮 (cap. 67).
6.	Li Ping'er	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Bajo la que asomaba la curva de un par de piquitos rojos adornados con patos mandarines y fénix (2010: 333). 裙邊露一對紅鴛鳳嘴，尖尖趨 趨 (cap. 13).
7.	Shen el segundo	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Un par de lotos dorados muy curvos (2011: 352). 一對金蓮趨趨 (cap. 61).
8.	Wang la sexta	Ximen Qing	Antes del coito.	Bajo la que asomaban dos lotos dorados diminutos (2010: 982). 下邊顯着趨趨兩隻金蓮 (cap. 42).

9.	Zheng Aiyue	Ximen Qing	El primer encuentro entre los dos.	Dos zapatitos cuyas punteras representaban picos de fénix y patos mandarines (2011: 297). 一雙紅鴛鳳嘴 (cap. 59).
----	----------------	---------------	------------------------------------	--

* La tabla 6.2 se ordena alfabéticamente según el nombre del individuo seductor.

A través de esta tabla, percibimos que el uso de los zapatos puntiagudos representa un código recurrente a lo largo de la novela, así, aparece tanto en ocasiones informales (ítem 1 y 2) como en escenas seductoras (ítem 3, 6, 7 y 9) o incluso eróticas (4, 5 y 8).

Por lo general, en el primer acercamiento, el observador comienza paseando la mirada por la concurrencia, pero de inmediato la dirige hacia los zapatos que tienen una forma llamativa. Asimismo, a través de la tabla hemos observado que en varias ocasiones los zapatos puntiagudos ocupan un papel fundamental antes del coito. De este modo, el individuo seductor, a través de sus zapatos «puntiagudos, curvos, afilados y diminutos», intenta guiar a su observador hasta llevarlo hacia el siguiente estadio erótico: el coito.

En otro sentido, como se dijo en el apartado anterior, el fenómeno de la competición constituye uno de los pilares temáticos y estructurales de la seducción de los pies, cuestión que también está estrechamente relacionada con los zapatos.

Como hemos visto Meng Yulou y Pan Jinlian tienen pies de tamaño similar, lo que hace que suelen ponerse los mismos zapatos. En cambio, la situación entre Pan Jinlian y la prostituta Zheng Aiyue no es tan pacífica, antes de que Ximen Qing preste atención a los zapatos de la prostituta, Pan Jinlian trata de probar que su atavío es más seductor que el de su rival.

Pan Jinlian en seguida se ocupó de levantarle la falda a la muchacha para

contemplar sus pies y dijo:

– A vosotras las de dentro, el estilo que os gusta es más recto y afilado, no como a nosotras, las de fuera, que nos gusta con la puntera curvada hacia arriba; además, en nuestros zapatos la suela entre puntera y talón es plana, mientras que vosotras las de dentro ponéis unos tacones muy altos (Erudito de las carcajadas, 2011: 262).

那潘金蓮且只顧揭起他裙子，撮弄他的腳看，說道：「你每這裡邊的樣子，只是恁直尖了。不相俺外邊的樣子趨。俺外邊尖底停勻，你裡邊的後跟子大。」
(cap. 58).

Este ejemplo destaca la importancia del diseño del calzado, debido a que la estrategia seductora pasa fundamentalmente por los pies y los zapatos. En este sentido, analizaremos cómo el individuo seductor invita al deseo carnal del observador.

6.3.1. *Un toque de sensualidad*

En lo concerniente al sentido humano, Havelock Ellis dice: «Touch is the primary and most primitive form of contestation» (1961: 39). El deseo de tocar los pies, tanteándolos, palpándolos, o llegando inmediatamente a ellos, debería ser una prueba básica para sellar la sensualidad entre el individuo seductor y el seducido. Roland Barthes da comienzo al ensayo “Le ruban” de su obra *Fragments d'un Discours amoureux* con las siguientes palabras: «Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attache passionnément» (c1977: 205)²³⁹.

Esta cita nos recuerda una idea que coincide con la postulada por Van Gulik y Levy Howards, según la cual los pies vendados son como un arma sexual y seductora

²³⁹ Cuando Barthes narra la historia de amor entre Werther y Charlotte, habla del fetichismo a nivel múltiple: tocar la cinta de Charlotte, tocar la pistola que Charlotte ha acariciado... Nos damos cuenta de que el sentido del tacto va a conducir tanto a Werther como al seducido en *Jin Ping Mei* hacia la sensualidad.

de las mujeres, hasta el punto de que el coqueteo, en el juego de la seducción, suele empezar con los pies.

Women's feet being the centre of her sex-appeal, a man's touching those became the traditional preliminary to sexual intercourse. Nearly every Ming and later erotic novel describes the first advances in the same, uniform manner. When the prospective lover has succeeded in arranging a tête-à-tête with his lady, he never makes any attempt at physical contact for gauging her feelings, he is not even supposed to touch her sleeve – although there is no objection to suggestive speech. If he finds she reacts favourably to his verbal advances, he will let one of his chopsticks or a handkerchief drop to the floor, and when stooping to retrieve it, he will touch the lady's feet. This is the final test. If she does not get angry, the suit has been gained, and he can immediately proceed without restraint to all physical contact, clasping her in his arms, kissing her etc. While a man's touching a woman's breasts or buttocks may be explained and accepted as an accidental mistake, no apology will be accepted for his touching her feet, and such a mistake invariably gives rise to the most serious complications (Van Gulik, 1974: 217-218).

For general lovers, the tiny foot provided endless amusement. The woman enhanced her attractiveness by allowing it to protrude slightly beyond the skirt. She stimulated her partner by extending the feet daintily outside the loving bird coverlets. With pretending pique, she kicked the lover's foot with her won, while he conveyed intimacy by touching her foot surreptitiously (Levy, 1966: 112).

El individuo seductor suele permitir al observador tocarle los pies de forma voluntaria o accidental, siempre que el primero esté interesado en tener mayor contacto.

En este sentido, la seducción del roce de los pies se puede comprender mediante las palabras de Freud: «La ocultación del cuerpo, que progresa junto con la cultura humana, mantiene despierta la curiosidad sexual, que aspira a completar el individuo seductor mediante el desnudamiento de las partes ocultas» (1978: 142). Es decir que

el cuerpo en apariencia cubierto de ropajes, trátase de los senos o de los pies, se constituye de forma inmediata como provocación del deseo²⁴⁰. Debido a que los pies de las mujeres son el centro de su atractivo sexual, el hecho de que un hombre los toque se convierte en el preliminar más común, cuyo fin se concretará en la relación sexual. Ahora bien, de igual modo, el roce de los pies puede representar implícitamente un acto de disimulo ante el intento de seducir o de ser seducido.

Como vimos en el apartado 6.2, *Jin Ping Mei* cuenta con algunos ejemplos donde la seducción se da por un toque de sensualidad en los zapatos. Por ejemplo, la casamentera Wang Po recomienda a Ximen Qing diez pasos para conquistar a «la gallina» antes del primer encuentro entre el hombre y la mujer seductora, que en este caso es Pan Jinlian; donde el último paso consiste en tirar un par de palillos al lado de los pies de la mujer y, al recogerlos, rozarle ligeramente los pies.

En ese momento Ximen Qing barrió deliberadamente la mesa con su manga y tiró un par de palillos al suelo. Y el feliz azar de las leyes del destino, quiso que aquel par de palillos cayera junto a los pies de la mujer. El hombre se agachó apresuradamente a recogerlos, y entonces vio un par de diminutas flores de loto de tres pulgadas, justo medio palmo, al lado de los palillos. Ximen Qing ignoró los palillos y tomó con sus dedos la punta de los zapatos bordados (Erudito de las carcajadas, 2010: 160-161).

這西門慶故意把袖子在卓上一拂，將那雙筋拂落在地下來。一來也是緣法湊巧，那雙筋正落在婦人腳邊。這西門慶連忙將下去拾筋。只見婦人尖尖趂趂、剛三寸，恰半掬一對小小金蓮，正趂在筋邊。西門慶且不拾筋，便去他綉花鞋頭上只一捏。(cap. 4).

²⁴⁰ Van Gulik considera que las mujeres raras veces se despojan de sus medias o zapatos cuando están con su pareja: «The erotic picture albums show that women kept on their shoes and leggings during sexual congress when engaged in upon mats and other places where the attending maid servants could see the pair. Shoes and leggings were taken off only inside the curtained couch and the bandages only when they were exchanged after the bath» (1974: 222).

Lo más significativo es que esta mujer sea consciente de la intención que lleva a Ximen Qing a rozar sus pies y reaccione de inmediato, con el fin de tomar nuevamente las riendas en el juego de seducción.

La mujer se echó a reír diciendo:

– Señor, no se tome esa libertad. Tiene alguna intención y esta servidora también piensa en ello, ¿realmente quiere seducirme?

Ximen Qing clavó las dos rodillas en el suelo y le suplicó:

– Señora, auxilia a este desgraciado.

Ella lo levantó diciendo:

– Me da miedo que nos sorprenda la madrina.

Él le aseguró:

– No te inquietes, ella sabe todo.

Y allí mismo, en la habitación de la abuela Wang, los dos se deshicieron de su ropa, soltaron sus cinturones, compartiendo almohada, y se entregaron al mutuo placer (Erudito de las carcajadas, 2010: 160-161).

那婦人笑將起來，說道：「官人休要囉唆！你有心，奴亦有意。你真個勾搭我？」西門慶便雙膝跪下，說道：「娘子，作成小人則個！」那婦人便把西門慶攙將起來說：「只怕乾娘來撞見。」西門慶道：「不妨！乾娘知道。」當下兩個就在王婆房裡脫衣解帶，共枕同歡。（cap. 4).

Cuando Ximen logra tener un encuentro con la mujer, no se atreve a sondear su sentimiento a través del contacto físico, sino que deja caer al suelo un palillo. Cuando él se agacha para recogerlo, toca los pies de la mujer. Según Van Gulik, ésta es la prueba final en el juego de seducción (1974: 127), y en este caso el resultado favorece al individuo seducido ya que Pan Jinlian, en lugar de enfadarse, le invita a seguir adelante. De esta manera, la seducción de los pies ha surtido efecto, lo que hace posible que se proceda de inmediato y sin limitaciones a todo «juego amoroso» (Erudito de las carcajadas, 2010: 161).

Ximen Qing, sin prestar atención a los palillos que ha tirado al suelo, le pellizca

en la punta de sus zapatos bordados; ante lo cual, ella muestra su disposición propensa a los amores carnales, le dice: «Señor, no se tome esa libertad. Tiene alguna intención y esta servidora también piensa en ello, ¿realmente quiere seducirme? » (Erudito de las carcajadas, 2010: 160).

En esta relación adúltera, el proceso de seducción es, de nuevo, dirigido por el fetiche de los pies. Así, mientras el hombre lanza una mirada fija sobre la apariencia de la mujer, «aquel par de piececillos cubiertos por unos zapatitos de satén negro ala de cuervo, justo de medio palmo» (Erudito de las carcajadas, 2010: 166)²⁴¹ le llena de gozo sexual.

Tres años más tarde, Pan Jinlian se ha convertido en la quinta concubina de Ximen Qing, pero sigue aplicando la estrategia seductora de sus diminutos pies, sobre otros seducidos. En el capítulo XXIV, todos los familiares de Ximen –las seis esposas, la hija y el yerno– se reúnen para celebrar la Fiesta de los Faroles²⁴². Cuando Jinlian sirve una copa de vino a su yerno, Chen Jingji lleva a cabo un acto de seducción:

La mujer aprovechó que su cuerpo se ocultaba a la luz de las lámparas para tenderle el vino con la mano izquierda, y cuando Jingji extendió las suyas para tomarlo, ella le pellizó en el dorso de la mano con la derecha (Erudito de las carcajadas, 2010: 566).

婦人一逕將身子把燈影着，左手執酒，剛待的經濟用手來接，右手向他手背只一捏。(cap. 24).

Posteriormente, la estrategia seductora continúa con los pies. Él no solo percibe su poder seductor, sino que también le corresponde y siguen coqueteando a

²⁴¹ «看見他一對小腳，穿着老鴉段子鞋兒，恰剛半叔，心中甚喜。」(cap. 4).

²⁴² La Fiesta de los Faroles se celebra el día quince del primer mes lunar, correspondiente a la primera noche de luna llena después del Año Nuevo Chino. Las actividades más características de esta fiesta son la danza del león y del dragón, el caminar en zancos, adivinar acertijos de los faroles, etcétera (Ministerio de Educación de Taiwán, 1997).

escondidas: « [...] le dio un toquecito juguetón al diminuto pie de Jinlian» (Erudito de las carcajadas, 2010: 566)²⁴³. La siguiente exclamación de la muchacha está sin duda llena del matiz seductor tanto como el de alarma: « ¡Maldito sinvergüenza! ¿Y si lo viera tu suegro? » (Erudito de las carcajadas, 2010: 566)²⁴⁴.

El individuo seductor puede provocar en el observador masculino el deseo y el permiso para tocar sus pies, como si anunciara tácitamente su aceptación a tener con él relaciones sexuales. De este modo, el contacto con el calzado es un acto que conduce a la escena erótica, preludio del acto sexual, donde lo que lleva al individuo seducido al orgasmo será el calzado de dormir 睡鞋 (*shuixie*).

6.3.2. Seducir desnudo, pero no descalzo

Según Bataille, desnudarse, el acto de «quitarse la ropa», es una acción decisiva en la sexualidad. La exhibición del cuerpo desnudo es una actividad que motiva un proceso en las pulsiones sexuales (2010: 13). Sin embargo, este punto de vista no se aplica completamente en el caso de *Jin Ping Mei*, ya que las mujeres suelen llevar sus zapatos de dormir durante el coito como complemento que aumenta el poder de seducción. En este sentido, es necesario recordar las palabras de Baudrillard: «Ciertas marcas (y esas son las únicas sugestivas) hacen que el cuerpo esté más desnudo que si estuviera realmente desnudo» (1980: 119).

El *Chongbian guoyu cidian xiudingben* 重編國語字典修訂本 (Diccionario lexicográfico chino) indica que el calzado de dormir, gracias a que confiere comodidad y blandura, se lleva cuando uno se dispone a acostarse (Ministerio de

²⁴³ «一面在下戲把金蓮小腳兒上踢了一下。」 (cap. 24).

²⁴⁴ «怪油嘴，你丈人瞧着，待怎的?» (cap. 24). El coqueteo secreto de ambos no se observa a través de Ximen, sino mediante otra seductora, Huilian. Así desarrolla la historia posterior.

Educación de Taiwán, 1997). Generalmente es de color escarlata²⁴⁵, lo que puede aumentar el efecto de seducción del individuo seductor a través de un contraste de colores llamativos con la piel blanca de la seductora (Levy, 1966: 51).

Así, en el capítulo LII, Pan Jinlian y Ximen Qing tienen una relación sexual apasionada motivada por la seducción visual que producen los zapatos de dormir rojos. Por ejemplo, una noche en la que Jinlian se quita toda la ropa con intención de mostrar su bello cuerpo a su amante, se describe tal escena del siguiente modo:

[Ximen Qing] contempló a la mujer completamente desnuda: sentada al borde de la cama, con la cabeza inclinada y una pierna blanca y lozana cruzada sobre la rodilla de la otra, se ajustaba las bandas de sus pies de apenas tres pulgadas, justo medio palmo, cubiertos con unos zapatos de dormir rojos encarnados y de tacón bajo (Erudito de las carcajadas, 2011: 79).

見婦人脫得光赤條身子，坐着床沿，低垂着頭，將那白生生腿兒橫抱膝上纏腳換剛三寸，恰半窄，大紅平底睡鞋兒。(cap. 52).

A través de la descripción, observamos que la mirada masculina se detiene, especialmente, en «unos zapatos de dormir rojos» y no tanto en la desnudez. En otras palabras, las sensaciones ligadas al placer visual aparecen con frecuencia asociadas a los pies y al color rojo. Ding subraya que los zapatos rojos representan uno de los códigos más importantes en *Jin Ping Mei*, ya que el proceso de seducción presenta la siguiente continuidad de funcionamiento: «I-wholeheartedly-like-wear red shoes-looking-heart-loves/desires» (2002: 166).

Por otra parte, es importante mencionar una serie de escenas eróticas que transcurren una tarde de verano extremadamente calurosa. Pan Jinlian y Li Ping'er

²⁴⁵ En lo concerniente al color de los zapatos, hay muchos colores de moda, tales como rosado, anaranjado, plateado, lila, beige, que son elegidos por la mujer para llamar la atención (Dauncey, 1999: 290).

pasean en el jardín, cogidas de la mano, riendo a carcajadas, vistiendo la ropa cotidiana más atractiva.

Ximen Qing, al verlas, les regala flores para que se adornen el cabello. Posteriormente, ordena a Pan Jinlian que lleve unas flores a Meng Yulou; así consigue quedarse solo con Li Ping'er en el Pabellón de los Martines Pescadores. Los pantalones de gasa bajo la falda de Li Ping'er despiertan enseguida el deseo del hombre.

[...] vio que no había nadie alrededor, y sin pensar en peinarse, instaló a Li Ping'er sobre un banco fresco de verano, levantó su falda de seda, le bajó los calzones rojos a los muslos y, girándola, fue a buscar fuego desde el otro lado de la montaña. Estuvo un buen rato sin eyacular hasta que los dos alcanzaron el vuelo del éxtasis (Erudito de las carcajadas, 2010: 636).

見左右無人，且不梳頭，把李瓶兒按在一張涼椅上，揭起湘裙，紅禪初褪，倒踣着隔山取火，幹了半晌，精還不洩，兩人曲盡于飛之樂。(cap. 27).

Mientras él está copulando con ella desde detrás, Pan Jinlian, en vez de ir a buscar a Meng Yulou, vuelve de puntillas para escuchar a escondidas la conversación de la pareja.

Durante un buen rato le oyó lo bien que se lo estaban montando, hasta que Ximen Qing le susurró a Li Ping'er:

– Li Ping'er, corazón mío, tu papi no quiere otra cosa que tu culito blanco, deja que lo goce del todo (Erudito de las carcajadas, 2010: 636).

只聽見西門慶向李瓶兒道：「我的心肝，你達不愛別的，愛你好個白屁股兒，今日儘着你達受用！」(cap. 27).

Li Ping'er no responde de inmediato, pero después de un rato le pide que no la

golpee durante tanto tiempo ya que no se siente bien: «No te lo voy a ocultar, estoy a punto de comenzar el último mes de embarazo. Así que sé más suave» (Erudito de las carcajadas, 2010: 636)²⁴⁶. Ximen Qing, en cuanto conoce esta noticia, se muestra tan feliz y apasionado que casi culmina en ese momento.

Por su parte, Pan Jinlian, tras enterarse de la noticia, se queda muy preocupada ya que este embarazo va a amenazar su posición entre las concubinas. Sin embargo, su aprehensión no le impide seguir seduciendo a Ximen Qing.

Los zapatos de dormir, además de ser un arma seductora, tienen la capacidad de promover un enorme alboroto. Este hecho se narra en tres capítulos seguidos (desde el capítulo XXVI hasta el XXVIII). En primer lugar, los zapatos rojos de dormir provocan, a través del sentido de la vista, los lascivos deseos de Ximen Qing.

Cuando volvió junto a la mujer, ella ya estaba echada bajo el emparrado sobre la estera, la almohada y la colcha completamente desnuda, no le quedaba sobre el cuerpo ni un hilo de seda, ni arriba ni abajo; estaba tumbada boca arriba, llevaba sus zapatos rojos en los pies y se abanicaba con su paipai de gasa blanca. ¿Cómo no iba a provocar los lascivos deseos de Ximen Qing esa visión? (Erudito de las carcajadas, 2010: 644-645).

婦人又早在架兒底下，鋪設涼簟枕衾停當，脫的上下沒條絲，仰臥於衽蓆之上，腳下穿着大紅鞋兒，手弄白紗扇兒搖涼。西門慶走來，看見怎不觸動淫心。(cap. 27).

Pan Jinlian, gracias a sus zapatos rojos, seduce rápidamente al hombre. Si tenemos en cuenta el efecto pictórico del texto: los zapatos rojos y la desnudez deseable de la piel blanca, preparados para la seducción, podemos ver cómo el contraste entre la quietud del color rojo y el movimiento suave del blanco constituye

²⁴⁶ 李瓶兒道：「不瞞你說，奴身中已懷臨月孕，望你將就些兒！」(cap. 27).

una extensión del amor carnal entre los dos. Esta vez, el coito entre ambos es diferente respecto a los escenarios de la escena erótica, tanto anteriores como los que siguen.

Así, enardecido por los efluvios del alcohol, él también se quitó toda la ropa, se sentó en un taburete y empezó a jugar con el dedo del pie en el corazón de la flor, de forma tan excitante que los fluidos vaginales comenzaron a manar como baba de caracol. Entonces, le quitó los zapatitos rojos bordados de flores y se entretuvo desatando las bandas de sus pies, que ató a dos lados del emparrado, dejando sus pies colgando de modo que parecía un dragón de oro rampante, con la puerta de la vagina completamente abierta, mostrando encarnado el gancho rojo del que sobresalía la lengua de gallo²⁴⁷. Primero, Ximen Qing acercó el cuerpo hacia ella y sostuvo el mango del plumero²⁴⁸ en la entrada de la vagina; adoptó la postura de la flecha invertida y, con una mano en la almohada, arremetió con todas sus fuerzas; arremetía y arremetía, de modo que los humores vaginales no dejaban de fluir desde su interior, y arremetía como si un montón de lochas jugaran en el barro²⁴⁹. Debajo de él, la mujer no dejaba de jadear repitiendo. «Papi, papi, ¡no pares! » (Erudito de las carcajadas, 2010: 645).

於是乘着酒興，亦脫去上下衣，坐在一涼墩上。先將腳指挑弄其花心，挑的淫津流出，如蝸之吐涎；一面又將婦人紅綉花鞋兒，摘取下來戲，把他兩條腳帶解下來，拴其雙足，吊在兩邊葡萄架兒上如金龍探爪相似。使牝戶大張，紅鈎赤露，雞舌內吐。西門慶先倒覆着身子，執塵柄抵牝口，賣了個倒人翎花，一手據枕，極力而提之，提的陰中淫氣連綿如數，鯁行泥淖中相似。婦人在下，沒口子呼叫達達不絕。(cap. 27).

Asimismo, encontramos un discurso que combina los zapatos rojos, los pies vendados y sus usos. Pan Jinlian, gracias a sus pies pequeños, seduce con éxito a Ximen Qing, que utiliza sus pies para jugar con el corazón de la flor, profanando el

²⁴⁷ El «gancho rojo» (*honggou*) se refiere a los labios, la «lengua de gallo» (*jihua*) al clítoris (Erudito de las carcajadas, 2010: 645).

²⁴⁸ El «mango del plumero» (*zhubing*) es el pene (Erudito de las carcajadas, 2010: 645).

²⁴⁹ Eberhard indica que las novelas eróticas chinas suelen destacar a la mujer excitada físicamente: «Erotic novels glorify women who secrete mucus in large amounts even before intercourse or without intercourse simply by observing another woman in love» (2000: 198).

clitoris de la mujer. Al día siguiente, los zapatos siguen teniendo un lugar protagonista; Pan Jinlian al no encontrar uno de los zapatos rojos que llevaba en la víspera, pide a sus esclavas, Chunmei y Qiuju, que busquen por todas partes de la casa. Estos tres personajes entablan una serie de diálogos que giran sobre un único tema: la pérdida de los zapatos.

La mujer la llamó para interrogarla y la muchacha respondió:

– Ayer no vi que la señora llevara zapatos al regresar a la habitación.

– ¡Qué estupideces dices!, ¿que no llevaba zapatos?, ¿es que volví con los pies descalzos?

– Señora, ¿por qué no están los zapatos ahora en la habitación si hubieras vuelto con ellos?

– ¡Maldita esclava!, – le gruñó Jinlian – ¡no te hagas la inocente!, si están en la habitación esfuérzate bien en encontrármelos (Erudito de las carcajadas, 2010: 645).

婦人叫了秋菊來問，秋菊道：「我昨日沒見娘穿着鞋進來。」婦人道：「你看胡說！我沒穿鞋進來，莫不我精着腳進來。」秋菊道：「娘，你穿着鞋，怎的屋裡沒有？」婦人罵道：「賊奴才！還裝憨兒！無故只在這屋裡，你替我老實尋是的。」這秋菊二間屋裡，床上床下，到處尋了一遍，那裡討那雙鞋來。婦人道：「端的我屋裡有鬼，攝了我這雙鞋去了？連我腳上穿的鞋，也不見了；要你奴才在屋裡做甚麼？」秋菊道：「倒只怕娘忘記落在花園裡，沒曾穿進來。」婦人道：「敢是忒昏了！我鞋穿在腳上，沒穿在腳上，我不知道。」 (cap. 28).

Finalmente, Qiuju encuentra un zapato rojo envuelto en un paquetito de papel, en la Gruta de la Primavera Escondida, donde Song Huilian, antes de suicidarse, tuvo una relación adúltera con Ximen Qing.

Pan Jinlian observa ese zapato «de satén encarnado, bordado con flor de las cuatro estaciones e incrustaciones de los ocho tesoros, de tacón bajo, suela blanca, con

orejuela verde y ribete azul» (Erudito de las carcajadas, 2010: 657)²⁵⁰, y se percata de una serie de pequeñas diferencias respecto al suyo. Enseguida, comprende que el zapato que han encontrado es de otra seductora, Song Huilian, cuyos pies tienen un tamaño aun más reducido que el suyo. La mujer pregunta furiosamente a Ximen Qing por qué él ha conservado «el coño de señora» como «una herencia de lo más honorable» (Erudito de las carcajadas, 2010: 666)²⁵¹.

A continuación, Chen Jingji se da cuenta de que el zapato lo recogió el pequeño Tiegun en el jardín donde el día anterior Ximen Qing colgaba las dos piernas de Jinlian en los emparrados²⁵². En cuanto la mujer conoce la verdad, se muestra tan enfurecida de indignación que incita a Ximen Qing a darle puñetazos y patadas al pequeño Tiegun.

La pérdida de los zapatos recuerda, por un lado, la aversión entre dos seductoras enemigas y, por otro lado, también puede ser un instrumento que la seductora utiliza en su intriga para manipular. En este sentido, los seducidos muestran una especial predilección por los zapatos a la hora de caracterizar eróticamente una escena o una situación. Por lo que, la seductora sabe aprovechar bien el instante para así conseguir lo que quiere. Tomemos, como por ejemplo, la conversación entre Pan Jinlian y Ximen Qing.

Por la noche al acostarse, Ximen Qing vio que la mujer llevaba zapatos de noche de seda verde con el talón encarnado y le dijo:

- ¡Ay!, ¿por qué te has puesto esos zapatos? Son raros y feos.
- Sólo tenía ese par de zapatos rojos; y ese pequeño esclavo cogió uno y me lo llenó de grasa, ¿en dónde voy a encontrar otro par?
- Mi niña, hazte uno mañana. ¿No sabes que tu papi adora verte calzada con

²⁵⁰ «大紅四季花、嵌八寶段子、白綾平底綉花鞋兒，綠提根兒，藍口金兒» (cap. 28).

²⁵¹ Los textos originales son respectivamente: «臭蹄» y «寶上珠» (cap. 28).

²⁵² Vid. infra, págs. 264-266.

zapatos rojos? Sólo con verlos se me llena el corazón de amor (Erudito de las carcajadas, 2010: 665).

晚夕上床宿歇，西門慶見婦人腳上穿着兩隻紗紬子睡鞋兒，大紅提根兒，因說道：「阿呀！如何穿這個鞋在腳上？怪怪的不好看。」婦人道：「我只一雙紅睡鞋，倒乞小奴才拾了一隻，弄油了我的那，那裡再討第二雙來？」西門慶道：「我的兒，你到明日做一雙兒穿在腳上。你不知，我達一心只喜歡穿紅鞋兒，看着心裡愛。」 (cap. 28).

En este caso, la seducción de los zapatos rojos se prolonga hasta la víspera de la muerte de Ximen Qing. También Wang la sexta, la mujer seductora, antes de realizar el acto sexual con el individuo seducido, lleva a cabo una estrategia particular: «se cambió los zapatos que llevaba por unos encarnados con el tacón rojo de seda adamascada de Luzhou» (Erudito de las carcajadas, 2010: 1086-1087)²⁵³. Así, un par de zapatos rojos se convierte en un código para el prelude de la seducción, e incluso durante el coito, Ximen Qing observa «sus piecillos calzados de rojo» (Erudito de las carcajadas, 2010: 1088) y se siente cada vez más excitado.

A la luz de la lámpara observaba sus piecillos calzados de rojo, sus piernas blanquísimas colgadas a ambos lados, bien altas. Y él seguía yendo y viniendo, una embestida y un nuevo ataque, experimentando una erección que no podía controlar. Entonces soltó un:

– ¡Putá! ¿Piensas en mí o no?

– ¿Cómo puedo dejar de pensar en papi? – respondió la mujer – Sé siempre como el pino o el ciprés, verdes ya sea en invierno como en verano; no seas como ese sol lejano, que se aleja día a día, aburrido ya de gozar conmigo. Si acaso me ignoraras, lo único que esta esclava querría sería morir. Jamás me atrevería a contárselo a nadie, ¿quién iba a saberlo? Ni siquiera pienso contárselo a ese cornudo de marido mío. Estando fuera y metido en negocios, con dinero entre las manos, ¿no crees que mantendrá a algunas mujeres?, ¡como si él fuera a acordarse de mí!

²⁵³ «換了一雙大紅潞白綾平底鞋，穿在腳上。」 (cap. 79).

– Niña mía, si te entregas de corazón a mí, en cuanto regrese, le buscaré otra esposa sin más – le dijo Ximen Qing –. Tú sólo tendrás que esperarme a mí.

– Papi querido, cuando regrese a casa, consíguele sea como sea otra mujer y listo – le rogó ella –. Haz conmigo lo que quieras, mantenme fuera o llévame a tu casa. El cuerpo de esta puta que no vale nada es todo de papi, no hay nada que no hiciera por ti.

– Lo sé – respondió Ximen Qing (Erudito de las carcajadas, 2010: 1088).

燈光影里，見他兩隻腿兒，穿大紅鞋兒，自坐坐腿兒，躡在兩邊，吊的高高的，一往一來，一衝一撞，其興不可遏。因口呼道：「淫婦，你想我不想？」婦人道：「我怎不想達達，只要你松柏兒冬夏長青，便好。休要日遠日{足東}，頑耍膩了，把奴來也不理，奴就想死了罷了！敢和誰說？有誰知道？必是俺那王八來家，我也不和他說。想他恁在外邊做買賣，有錢不養老婆的，他肯掛念我？」西門慶道：「我的兒，你若一心在我身上，等他來家，我爽利替他另娶一個，你只長遠等着我便了。」婦人道：「我達達，等他來家，好歹替他娶了罷！或把我放在外頭，或是招我到家去，隨你心里。淫婦爽利把不值錢的身子，拚與達達罷，無有不依个你的。」西門慶道：「我知道。」 (cap. 79).

Por tanto, el personaje seductor llega a utilizar la estrategia de seducción con los zapatos, tras la cual Ximen Qing ofrece su promesa afirmativamente: «Lo sé». En estos fragmentos, el hombre reconoce el adorno (zapatos rojos) como una seducción, cuyo efecto provoca su deseo sexual bien a través de la contemplación o durante el transcurso de la relación sexual y las demás actividades íntimas²⁵⁴. El individuo seducido atiende con especial cuidado los pies de Pan Jinlian hasta convertirlos en foco de máxima atracción.

La mirada fija en los zapatos rojos da a entender la seducción, la fascinación y la imaginación erótica del seducido, ya que estos zapatos rojos aluden tanto a los vendajes que ocultan los pies, como a los propios pies vendados y su relación con la

²⁵⁴ Según *el Diccionario del Sexo y el Erotismo*, este fenómeno se define como «escopofilia», que significa «tendencia persistente a mirar a personas en el transcurso del acto sexual o de una actividad íntima, como desnudarse, lo que a menudo conduce a una excitación sexual, o a una masturbación» (Rodríguez González, 2011: 397).

belleza femenina. En este sentido, Pan Jinlian no solo está orgullosa de su reducido tamaño de pies, sino que también manifiesta de forma insistente a Ximen Qing su ansia infinita de poseer más y más zapatos, lo que hace que Ximen Qing se vea con la obligación de hacerle preparar un par nuevo.

6.3.3. *El zapato como recipiente de alcohol* 金蓮杯 (jinlian bei)

La seducción del zapato puede ir más allá, e incluso se puede dar en el brindis, utilizando el zapato como «el símbolo más seductivo de la relación amorosa y la parte integral de los juegos para tomar alcohol» (Levy, 1966: 121).

Según el *Diccionario de Jin Ping Mei*, este ritual probablemente proviene de la dinastía Song, donde se tomaba el vino con una copa colocada en los zapatos de loto (W. Bai, 1991: 590). Esta práctica, nos recuerda las palabras de Liu en su libro *Historia de la Sexualidad China*: «Algunos hombres son verdaderamente fetichistas del pie o de zapatos, ya que beben con un zapato para saborear mejor el alcohol. Y lo denominan «copa de loto dorado» (2006: 229).

El zapato como recipiente aumenta la posibilidad de excitación del seducido, que obtiene mayor alegría cuando bebe. Hay muchos juegos relacionados con la bebida durante la dinastía Yuan, asimismo, a partir de entonces los zapatos diminutos ocupan un lugar destacado en los festivales. Levy Howards explica la costumbre a través de la leyenda del funcionario oficial de la dinastía Yuan:

One story was told of a Yuan official who enjoyed removing a prostitute's tiny shoe to drink from it in this way. The official, Yan T'ieh-ai, so infuriated a meticulous friend that the latter left in disgust whenever Yang drank from a shoe, feeling that the habit was extremely unsanitary. [...] The cup of the Golden Lotus habitué revered Yang T'ieh-ai as the patron saint of tiny-shoe inebriation. (Levy,

1966: 121).

Esta tradición también se hace patente en la reunión entre Pan Jinlian y Ximen Qing después de la muerte del primer marido. En realidad, ambos son originalmente «enfermos de lluvia y adictos a las nubes» (Erudito de las carcajadas, 2010: 202), y merece la pena destacar aquí el efecto seductor del zapato como recipiente.

Al cabo de un rato, Ximen Qing le quitó uno de sus zapatitos bordados, lo sostuvo en el hueco de su mano y puso una copa de vino en él, de donde bebió gozoso.

La mujer dijo:

– Mis pies son muy pequeños, no te burles (Erudito de las carcajadas, 2010: 202).

少頃，西門慶又脫下他一隻綉花鞋兒，擎在手內，放一小盃酒在內，吃鞋盃耍子。婦人道：「奴家好小腳兒，官人休要笑話！」 (cap. 6).

Esa costumbre de la copa dentro de los zapatos de loto se ilustra en la siguiente escena erótica.

En el dormitorio, la pareja se revolcaba, embestían como fénix enamorados, como peces en el agua, disfrutando de su mutuo placer. Las artes amatorias de la mujer superaban en mucho a las de las prostitutas, y conocía cien maneras de satisfacerlo. Ximen Qing, por su parte, también desplegaba los mejores movimientos de su lanza. La hermosa doncella y el muchacho de talento estaban en el mejor momento de la vida (Erudito de las carcajadas, 2010: 202).

二人在房內顛鸞倒鳳，似水如魚，取樂歡娛。那婦人枕邊風月，比娼妓尤甚，百般奉承，西門慶亦施逞鎗法打動，兩個女貌郎才，俱在妙齡之際。 (cap. 6).

Así, brindar con el loto dorado es una expresión que está impregnada por el

imaginario erótico de los pies y los zapatos. El pie es una de las partes más expresivas y seductivas del cuerpo, y el zapato es su «sexual covering» (Rossi, 1976: 1). Esto se refleja en nuestra obra, donde los pies diminutos y los zapatos de loto constituyen una perfecta combinación erótica seductora para el desenfreno sexual.

El individuo seductor de *Jin Ping Mei*, en cierto modo, en lugar de representar los pies vendados como un cuerpo concreto apegado a una práctica social, usa estos para incitar la imaginación de su observador mediante la ocultación del cuerpo. Sin embargo, por otro lado, el individuo seducido se puede burlar, a modo de coqueteo, en el intento de visualizar y fantasear acerca de lo que no se puede ver. Sin duda, los personajes seductores deben incitar una sensualidad tan irresistible y potente que hace que toda la escena de búsqueda y ocultación, se convierta en juego estratégico.

Por lo tanto, resumiendo brevemente, los códigos corporales más seductores, el cabello y los pies, pueden urdir «la trampa de las apariencias» (Baudrillard, 2011: 55), yendo más allá en los juegos de la seducción. Es decir que, la seducción es la que encarna la reversibilidad y la posibilidad de implicación simbólica, pero desde otro punto de vista, ya que lo que pone en juego la seducción no es solamente el sexo, sino también la muerte, o mejor dicho «el intercambio de la muerte» (Baudrillard, 2011: 26), como vamos a ver en el siguiente capítulo.

ESTADIO ERÓTICO III

CAPÍTULO 7. LA SEDUCCIÓN FATAL

El sentido último del erotismo es la muerte.

George Bataille, *El Erotismo*

El Signo es un Sexo descarnado.

El Sexo es un osario de Signos.

Jean Baudrillard, *El Intercambio Simbólico y la Muerte*

De lo estudiado en los capítulos 5 y 6 se extrae la idea de que en *Jin Ping Mei* cualquier individuo seductor es capaz, en un momento dado, de evocar la conducta sexual de su observador, gracias a sus códigos corporales. Este hecho es fundamental, ya que la seducción supone el indicio de una conducta sexual, o al menos nos recuerda «la presencia latente de un mundo sexual» (Diamond, 1997: 3).

Por otra parte, varios investigadores prestan atención a la afinidad entre la sexualidad y la muerte, proximidad que continuamente acontece a lo largo de la Historia. Así, Freud trabaja sobre la idea de que la meta final de la vida es la muerte, desde esta perspectiva elabora el concepto de *Eros* (la energía sexual) y el de *Tánatos* (el impulso hacia la muerte) (Eagleton, 1993: 202).

De igual modo, escribe Bataille: «El sentido último del erotismo es la muerte» (2010: 108). Asimismo, el mismo teórico francés subraya la intimidad entre la muerte y la sexualidad, ya que ambos son:

[...] los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del limitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser (Bataille, 2010: 45).

De hecho, tanto la sexualidad como la muerte son temas recurrentes a lo largo de *Jin Ping Mei*, por lo que, no nos sorprende el siguiente comentario realizado por

Ding:

Sex and death are inextricably intertwined, according to this tale, and death is bloody and protracted where sex is nonreproductive, illegitimate, and pleasurable, albeit instrumentally, excessive. Death is not simply that of the individual but of the family and body politic as well (Ding, 2002: xii).

En este sentido, *Jin Ping Mei* es una obra que representa tanto la sexualidad como la muerte, evocadas ambas a través de la seducción como un proceso donde el individuo seductor y el seducido mueren de forma violenta²⁵⁵, acompañándose su muerte con la imagen de cuerpos que se caracterizan o caracterizados por el exceso de *se* 色²⁵⁶. Hay numerosas investigaciones que se han declinado hacia el estudio del sadismo y del masoquismo en la obra, pero son pocas las que se centran en «el placer femenino» dentro de la relación sexual. Por lo tanto, en el presente capítulo, analizaremos los pasajes que, en concordancia, encierran un doble significado, relacionado tanto con el sexo como la muerte. Así, en primer lugar, en el apartado 7.1. investigaremos el placer sexual y, posteriormente, en el punto 7.2, indagaremos en la muerte como uno de los resultados últimos de la seducción.

7.1. *La petite mort*, un placer interminable

«*La petite mort*», según el *Diccionario del Sexo y el Erotismo*, esta expresión

²⁵⁵ Conviene recordar las palabras de Bataille: «En el terreno donde se desenvuelve nuestra vida, el exceso se pone de manifiesto allí donde la violencia supera a la razón» (2010: 29).

²⁵⁶ Vid. supra, 1.1.

hace referencia al «momento en el que se alcanza el orgasmo y en el que prácticamente se pierde la conciencia por unos segundos, como si se quedara en coma» (Rodríguez González, 2011: 793); se podría interpretar como un *placer interminable*.

Sin embargo, conviene señalar que a pesar de que el orgasmo ocupa un papel fundamental en la novela erótica, a lo largo de la Historia china las concepciones de la sexualidad fueron visibilizadas sin que importara la clase o el grupo social; así, aunque existió tal tendencia, no es extraño observar cómo «el carácter placentero» (Freud, 1978: 183), sobre todo *la petite mort* femenina, sea una cuestión ignorada.

Jin Ping Mei cuenta con más de ciento cincuenta escenas sexuales de las cuales destacan las que se dan entre Pan Jinlian–Ximen Qing, así como las que tienen lugar entre Wang la sexta–Ximen Qing (D. Chen, 1992: 83; Y.-n. Hu, 2004)²⁵⁷. Por otro lado, existe una variedad de descripciones sobre las posturas sexuales²⁵⁸, es importante señalar cómo en el orden convencional de la narrativa sexual, posturas sexuales diversas se van sucediendo con rapidez, en este caso, en la novela, la variedad en la postura depende del gusto del individuo seductor²⁵⁹. Por ejemplo, Pan Jinlan, le gusta más la felación; Li Ping'er, prefiere ser penetrada en la vagina *como flecha invertida*²⁶⁰, y Wang la sexta, lamer y tragar los fluidos.

En este sentido, es interesante repasar brevemente el estilo de la narrativa erótica a lo largo de la novela. Recordamos así que la primera descripción sobre una relación

²⁵⁷ Para conocer mejor la relación sexual entre los personajes, véase *Shange nüren wu zhang chuang: Jin Ping Mei jiemi shijing sishenghuo* 三個女人與五張床: 揭密市井私生活 (Tres mujeres y cinco camas: Descubrimiento de la vida de la gente corriente) (Q. Wang, 2010: 60-67). Zhang Zhupo también lleva a cabo una lista sobre el compañero sexual tanto de Pan Jinlian como de Ximen Qing (1987b: 90).

²⁵⁸ Merece la pena destacar que no se describen detalladamente todas las escenas eróticas. Por ejemplo, se ignora la descripción sexual entre Wu Yuniang-Ximen Qing, Song Huilian-Ximen Qing, Chunmei-Ximen Qing, Li Guijie-Ximen Qing, etcétera.

²⁵⁹ En cuanto a los distintos gustos sexuales, Halperin señala que la conducta sexual refleja o expresa una «sexualidad» individual (2000: 23).

²⁶⁰ «Penetrar en la vagina como flecha invertida» es una postura sexual donde el varón coge las piernas de su amante, colocándolas encima de sus hombros.

sexual, la que se da entre Pan Jinlian y Ximen Qing, está extraída principalmente de la novela *Shui hu zhuan* y trata de la conducta sexual en la que se percibe la satisfacción del personaje femenino.

Se acarician de mil delicadas formas; tímidos ante las nubes, temerosos ante la lluvia; se rozan de diez mil maneras provocativas. El gorjeo de la oropéndola suena insistente en sus oídos, y una húmeda dulzura de saliva asoma en la punta de una sonriente lengua. Su talle de sauce late con la intensidad de la primavera. Su boca de cereza exhala un respirar entrecortado. Las estrellas de sus ojos se oscurecen delicadas; el sudor se desliza como granos de jade perfumado. Su tierno pecho serpentea cual delicado arroyuelo, y el rocío humedece el corazón de la peonía (Erudito de las carcajadas, 2010: 161).

羞雲怯雨，揉搓的萬種妖嬈。恰恰鶯聲，不離耳畔；津津甜唾，笑吐舌尖。楊柳腰，脉脉春濃；櫻桃口，微微氣喘。星眼朦朧，細細汗流香玉顆；酥臂蕩漾，涓涓露滴牡丹心。(cap. 4).

A través del texto anterior, comprendemos que la descripción de las relaciones sexuales no es incompatible con la delicadez en la escritura, así como con las metáforas amables. Esta característica la podemos observar en la escena donde se describe el primer coito entre Pan Jinlian—el criado Qintong (cap. 12), también cuando Li Ping'er—Ximen Qing (cap. 13) se encuentran de este modo.

Una descuida principios y virtudes, nobleza y villanía; el otro no distingue entre arriba y abajo, elevado o humilde. Una, envilecida por una osada lujuria, no teme la severidad de su esposo; el otro, excitado por un deseo licencioso, sigue vulnerando las normas más puras. Uno respira entrecortado, con los ojos abiertos; parece un toro berreando a la sombra del sauce. La otra, con delicadas palabras y ligero tartamudeo, alborota como oriol entre las flores. Una murmura al oído pensamientos de nube, sentimientos de lluvia; el otro en la almohada formula juramentos sólidos como montañas, profundos como el mar. El jardín de cien flores se transforma en el territorio de la felicidad; la alcoba de la señora, en un

mundo donde disfrutar del placer. Y al final, en un guiño, una gota de esperma de burro se vierte en el interior del cuerpo de jade de Jinlian (Erudito de las carcajadas, 2010: 311-312).

一箇不顧綱常貴賤，一箇那分上下高低。一箇色膽歪邪，管甚丈夫利害；一箇淫心蕩漾，從他律犯明條。一箇氣暗眼瞪，好似牛吼柳影；一箇言嬌語澀，渾如鶯囀花間。一箇耳畔許兩意雲情，一箇枕邊說山盟海誓。百花園內，翻為快活排場；主母房中，變作行樂世界。霎時一滴驢精髓，傾在金蓮玉體中。(cap. 12).

En el segundo fragmento, ella tartamudea ligeramente, y él berrea como un animal. Sin embargo, en el siguiente, la misma mujer eleva sus «lotos dorados» y el otro individuo seducido mueve sus brazos «de jade».

En este caso, la diferencia en la descripción de las acciones de cada uno de los individuos apunta a una diferencia social; lo que se expresa, en el primer texto, mediante un mayor esfuerzo por metaforizar y embellecer la escena sexual, frente a una imagen más embrutecida que deja ver un compañero menos refinado.

A la sombra y al resplandor de las lámparas, en el interior de las cortinas tejidas de sirenas, uno va y otro viene; uno arremete, la otra ataca. Éste mueve sus brazos de jade, aquélla eleva sus lotos dorados. Éste trina como oriol, aquélla gorjea cual golondrina. Es el encuentro entre Junrui y la dama Ying; la visita secreta de Song Yu a la diosa. Promesas sólidas como montañas y juramentos profundos como el mar que aún resuenan en sus oídos. La mariposa se enamora y la abeja es feliz. Ninguno desea llegar al final, la batalla se alarga. La colcha está revuelta en olas encarnadas; el rinoceronte celestial atraviesa su dulce pecho. El enfrentamiento no acaba, la cortina sigue sujeta con ganchos de plata, y los negros arcos de sus cejas languidecen en su rostro de jade (Erudito de las carcajadas, 2010: 342).

燈光影裡，鮫銷帳內，一來一往，一撞一沖。這一個玉臂忙搖，那一個金蓮高舉。這一個鶯聲嚶嚶，那一個燕語喃喃。好似君瑞遇鶯娘，尤若宋玉偷神女。山盟海誓，依稀耳中；蝶戀蜂恣，未肯即罷。戰良久被番紅浪，靈犀一點透酥骨；鬪多時帳拘銀鈎，眉黛兩彎垂玉臉。(cap. 13).

Al observar los fragmentos anteriores, observamos que la descripción de la escena erótica se enriquece con un lenguaje primoroso, musical, rico en detalles y metáforas sutiles²⁶¹. Sin embargo, la conducta sexual, a pesar de comenzar con descripciones en prosa que hacen uso de muchos eufemismos, a medida que avanza la obra la narración se elabora para destacar la curiosidad de una escena erótica.

Ahora bien, volvamos a concentrarnos en la *petite mort* de la mujer. Los personajes seductores de *Jin Ping Mei* tratan de alcanzar su *petite mort* a través de las estrategias de seducción relacionadas con la apariencia física, cuyo fin es generar un estado de obsesión y admiración en sus observadores. Sin embargo, en la novela vemos cómo durante el coito, en ocasiones, experimentan de manera paralela la angustia. Curiosamente, algunos personajes femeninos, cuando están a punto de llegar a la *petite mort*, no disimulan su placer sexual y lo manifiestan utilizando expresiones relacionadas con la muerte.

Veamos como primer ejemplo la experiencia sexual entre Wang la sexta y Ximen Qing. El hombre observa la apariencia de Wang la sexta con ojos fijos y una píldora afrodisíaca, incita su apetito sexual. A través del *voyeur* Qintong, observamos la escena erótica donde la pareja experimenta intensamente el placer sexual.

Primero hizo que la mujer se acostase cara arriba apoyando la espalda en dos almohadones, y tomando el miembro con la mano, lo dirigió a su vagina; pero su cabeza era tan gorda, que aunque lo lubricó e intentó la penetración un rato, sólo conseguía que entrara un poco. Después de un tiempo, los fluidos de la mujer comenzaron a manar, con lo que consiguió ir hundiendo su tortuga hasta el extremo. En medio de los efluvios del alcohol, Ximen Qing se entretuvo entre

²⁶¹ En cuanto a los rasgos de la descripción de la escena erótica, Bataille explica: «Sin duda, la literatura erótica puede demorarse en la descripción de los estados más dichosos, su movimiento implica usualmente la sugestión de los mayores atractivos» (c2008: 103).

profundas embestidas y suaves retiradas, hasta que sintió una arrebatadora sensación de placer indescriptible. La mujer estaba tan ebria de excitación que, desplomada sobre los almohadones, de su boca no cesaban de salir jadeos y decía, entrecortadamente:

– Papi, qué polla tan grande. Hoy tu puta ya puede morir. [...]

Ella, por su parte, no dejaba de manosearse el corazón de la flor, levantando sus caderas para recibirlo mejor en medio de un incesante sonido de jadeos (Erudito de las carcajadas, 2010: 1170).

先令婦人仰臥床上，背靠雙枕，手拏那話往里放。龜頭昂大，濡研半晌，方纔進入些須，婦人淫津流溢，少頃滑落，已而僅沒龜稜。西門慶酒頗作，淺抽深送，覺翕翕然，暢美不可言。婦人則淫心如醉，酥癱于枕上，口內呻吟不止。口口聲聲，只叫：「大 { 髟巳 } { 髟八 } 達達，淫婦今日可死也。」 [...] 老婆在下，一手揉着花心，扳其股而就之，顫聲不已。(cap. 50).

El pasaje anterior muestra la ardiente voluptuosidad de la pareja, así como una imagen extraordinariamente sensual²⁶². Siguiendo las palabras de Havelock Ellis, comprobamos cómo una mujer excitada presenta como rasgo de su excitación unas glándulas vaginales que segregan líquido lubricante (1961: 18): «[...] los fluidos de la mujer comenzaron a manar»²⁶³.

Además, es necesario advertir que la expresión «Papi, qué polla tan grande. Hoy tu puta ya puede morir», pone de manifiesto un significado que gira en torno a dos aspectos: la *petite mort* y la muerte real. Asimismo, la seducción de esta mujer adúltera se dilata en el tiempo, puesto que después de la consumación sexual, pide a Ximen Qing que envíe a su marido a trabajar afuera para que así ambos puedan seguir

²⁶² Con respecto a esta escena extraordinariamente obscena, Chen Dongyou, al realizar una comparación entre este segmento y el capítulo XII de la famosa novela erótica inglesa de D. H. Lawrence *Lady Chatterley's Lovers*, señala que ambas obras comparten el mismo rasgo narrativo: Redactar de manera concreta, detallada y objetiva (1992: 137-147).

²⁶³ En cuanto a la excitación sexual femenina, Luce Irigaray manifiesta más allá: «Indeed, woman's pleasure does not have to choose between clitoral activity and vaginal passivity, for example. The pleasure of the vaginal caress does not have to be substituted for that of the clitoral caress. They each contribute, irreplaceably, to woman's pleasure. Among other caresses... fondling the breasts, touching the vulva, spreading the lips, stroking the posterior wall of the vagina, brushing against the mouth of the uterus, and so on. To evoke only a few of the most specially female pleasures» (1985: 28).

gozando juntos.

En otro orden de cosas, la sensación de Pan Jinlian, que se mueve entre la agonía y el placer, representa un caso más complejo que los anteriores. Antes de indagar en estos aspectos, hemos de describir la obscena historia donde Ximen Qing cuelga a Pan Jinlian de los pies en los emparrados para realizar un acto sexual extremo. Así, esta escena impúdica alude al proceso donde se incluyen los estadios eróticos que se van sucediendo: la observación, la seducción, la relación sexual, la *petite mort* y la muerte real.

Al principio, Pan Jinlian, debido a su peinado bien arreglado y a su rojo calzado de dormir, obsesiona a Ximen Qing a pesar de que acaba de tener el sexo con otra mujer seductora. Más adelante, la pareja se divierte en un juego previo al sexo, denominado «disparar al ganso de plata perdigones de oro», que consiste en que el lanzador tire ciruelas a la vagina de la mujer. En este caso, el varón consigue acertar tres veces en el corazón de la flor de la vagina y la mujer muestra su gran excitación.

La mujer estaba excitadísima, sus pasiones primaverales se desataban y sus fluidos no cesaban de manar; no se atrevía a gritar y sus pupilas se oscurecieron y sus extremidades se quedaron inertes sobre almohada y colcha. Con un grito ahogado, dijo:

– ¡Maldito enemigo! ¡Me vas a matar! – Con el gorjeo tembloroso de la oropéndola (Erudito de las carcajadas, 2010: 646).

急的婦人春心沒亂，淫水直流，又不好去叫出來的。只是朦朧星眼，四肢躡然於枕蓆之上，口中叫道：「好個作怪的冤家！捉弄奴死了！」鶯聲顫掉。(cap. 27).

De este modo, las palabras *gorjeadas* « ¡Me vas a matar! » –no son solo un indicio de que Pan Jinlian se encamina hacia la *petite mort*, sino también una alusión

literal a la muerte. A saber, esta fascinación con la *petite mort* y la relación entre esta y el sexo alcanza su culminación en el momento final, cuando la mujer seductora no tiene miedo de poner fin a su vida después de una última entrega sexual (figura 10).

A continuación, mientras el varón penetra en la vagina una y otra vez, ella no deja de pedir piedad: «Papi, ¡qué enorme polla me has metido dentro! Termina ya, el coño de tu puta le pica hasta la médula espinal, apiádate de mí, ¡termina ya! » (Erudito de las carcajadas, 2010: 649)²⁶⁴. En cambio, ante las súplica de ella, él responde pidiéndole practicar otra postura sexual con el objetivo de alcanzar el útero, la parte más profunda de la vagina, y mientras el hombre disfruta de un placer indescriptible, la muchacha es amenazada con ser penetrada hasta la muerte.

La mujer sintió el dolor del choque, su cuerpo se estremeció con un espasmo, y se oyó un crujido: el anillo de azufre se había roto en el interior. Sus ojos se cerraron, su respiración se debilitó y apenas se escuchaba el sonido de su aliento. La punta de su lengua estaba helada y las extremidades se distendieron, desplomándose inermes sobre la estera.

[...] tras un rato, sus pupilas se volvieron a iluminar y revivió. Con una voz encantadora y lastimosa, le dijo:

– Papi mío, qué cruel has sido hoy conmigo, has estado a punto de quitarme la vida. Nunca vuelvas a hacerlo, no es divertido, tengo la cabeza embotada, no sé dónde estoy (Erudito de las carcajadas, 2010: 650).

婦人觸疼，急跨其身，只聽磕磕响了一聲，把個硫黃圈子折在裡面，婦人則目瞑息，微有聲嘶，舌尖冰冷，四肢收驛然於衽席之上矣。西門慶慌了，急解其縛，向牝中摳出硫黃圈，并勉鈴來，折做兩截，于是把婦人扶坐。半日，星眸驚閃，甦省過來，因向西門慶作嬌泣聲，說道我的達達，你今日怎的這般大惡？險不喪了奴之性命，今後再不可這般所為，不是耍處，我如今頭目森森然，莫知所之矣！（cap. 27).

²⁶⁴ «大彭已髻達達，你不知使了甚麼行貨子進去，罷了！淫婦的屁心子痒到骨髓裡去了，可憐見饒了罷。」(cap. 27).

FIGURA 10. DISPARO AL GANSO DE PLATA PERDIGONES DE ORO



(Erudito de las carcajadas, 2010)

En este punto, cabe preguntarse si las siguientes palabras: «Sus ojos se cerraron, su respiración se debilitó y apenas se escuchaba el sonido de su aliento. La punta de su lengua estaba helada y las extremidades se distendieron, desplomándose inermes sobre la estera» describen la angustia que el sexo y la muerte produce cuando se entrelazan.

Desafortunadamente, no es la única experiencia de Pan Jinalin al borde de la muerte. En el capítulo LI, Ximen Qing toma un afrodisíaco para aumentar su potencia sexual. Al principio, Pan Jinalin distingue, al sentir sensaciones diferentes, que Ximen Qing ha usado algo diferente ungüento que suele usar: «Ese ungüento, el “bellezas de voces temblorosas” que sueles usar me provoca dentro una sensación de calor y un picor insoportables, pero ¿qué tiene este del monje que una vez dentro me provoca un frío intenso que recorre desde el útero directamente hasta el corazón? Siento todo mi cuerpo débil y entumecido, arriba y abajo. Sé que hoy voy a morir a tus manos, es realmente insoportable» (Erudito de las carcajadas, 2011: 61-62). En esta ocasión, Ximen Qing tarda mucho tiempo en eyacular.

Siguieron enredados los dos un par de horas, pero Ximen Qing seguía sin eyacular. Con los ojos cerrados permanecía echado mientras la mujer seguía a horcajadas sobre él. Ella empleaba toda su energía en las entradas y salidas, provocando que la cabeza de tortuga produjera un sonido extraño de golpeteo. Después de un buen rato, se dejó caer de cara a Ximen Qing. Él la tomó por las piernas y la alzó hasta dejar al descubierto su prepucio y retomó las idas y venidas con toda energía. Y aunque sus cuerpos se tocaban y sus miradas se cruzaban, Ximen Qing parecía completamente impasible. Al cabo de un rato, la mujer se echó sobre él, le rodeó el cuello con ambos brazos y se quedó encima de él, con su lengua en la boca de Ximen Qing y el miembro todavía en su vagina, que seguía incesante con sus movimientos hasta que en un suspiro ella dijo:

– Papi querido, ya basta. Tu niña quinta se muere.

Por un instante ella perdió el sentido, la punta de su lengua se quedó helada y se corrió. Ximen Qing notó un aliento cálido cubría el interior de la vagina y

atravesar su campo de cinabrio, y sintió en su corazón una indescriptible sensación de placer. Los fluidos de ella se derramaban y la mujer los limpió con un pañuelo. Y así, apretados y abrazándose los dos, con las cabezas juntas y las piernas entrecruzadas, chupeteándose sonoramente las lenguas, permanecieron con el miembro en el interior de ella (Erudito de las carcajadas, 2011: 63).

兩個足纏了一個更次，西門慶精還不過，他在下合着眼，由着婦人蹲踞在上，極力抽提。提的龜頭刮答刮答怪响，提勾良久，又吊過身子去，朝向西門慶，西門慶雙足舉其股，沒稜露腦而提之，往來甚急。西門慶雖身接目視，而猶如無物，良久婦人情極，轉過身子來，兩手摟定西門慶脖項，合伏在身上，舒舌頭在他口裡，那話直抵牝中，只顧揉搓，沒口子叫：「親達達，罷了！五兒的死了。」須臾一陣昏迷，舌尖冰冷，泄訖一度。（cap. 51).

Estas expresiones «Papi querido, ya basta. Tu niña quinta se muere» y «La punta de su lengua se quedó helada» nos produce una confusión entre la idea de la *petite mort* y el dolor causado por la violencia sexual. Bataille explica el vínculo establecido entre estos dos elementos, de la siguiente manera:

De un lado, la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más próxima está del desfallecimiento y, de otro lado, el desfallecimiento, con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad. La angustia mortal no inclina necesariamente a la voluptuosidad, pero la voluptuosidad, en la angustia mortal, es más profunda (Bataille, 2010: 158).

Así, cuando ambos personajes intentan alcanzar *la petite mort*, el deseo sexual les permite bajar la guardia ante el riesgo de la muerte. En este sentido se explica el sufrimiento de Pan Jinlian ante la falta de aliento, que la deja al borde la muerte. Baudrillard, al hacer una reflexión sobre el concepto de la muerte de Bataille, viene a afirmar que la sexualidad y la muerte se sitúan en el mismo ciclo, donde una persigue a la otra.

La muerte y la sexualidad, en lugar de enfrentarse como principios antagonistas (Freud), se intercambian en el mismo ciclo, en la misma revolución cíclica de la continuidad. [...] Ellas intercambian sus energías, se exaltan la una a la otra (Baudrillard, 1980: 180).

En esta línea de pensamiento, se hace evidente cómo la muerte representa la continuidad de la sexualidad respecto al ciclo erótico que citamos anteriormente. Con el propósito de profundizar en esta cuestión, nos parece significativo estudiar algunos ejemplos donde la muerte viene provocada por el intercambio excesivo del *se*.

7.2. El orgasmo, una auténtica muerte fisiológica

Jin Ping Mei, ha sido clasificada como una novela obscena, pero no es una exageración considerarla además como una obra donde la muerte tiene una presencia esencial²⁶⁵. Como afirma Bu Jian, *Jin Ping Mei* tiene muchas escenas eróticas que presentan la muerte como trasfondo (1991: 180).

En este sentido, es necesario concentrarnos en la *mort* auténtica, provocada por el deseo sexual y el ejemplo por excelencia es la muerte del primer individuo seductor, Ximen Qing, que incluso se puede considerar como un *asesinato* perpetrado a través de una serie de actos de seducción.

Como veíamos en el capítulo 3, Carlitz piensa que esta obra narra el esplendor y la posterior decadencia de la familia Ximen Qing (1984: 389); no obstante, tratamos de mostrar que también refleja el apogeo y la crisis de la potencia sexual del protagonista. Al perseguir el objetivo de indagar en el proceso de su desaparición, nos parece interesante observar los cambios descritos en la apariencia del miembro viril

²⁶⁵ En total, en *Jin Ping Mei* aparecen cuarenta y una muertes de personajes con nombres concretos.

de Ximen Qing, lo cual haremos a partir del apartado 7.2.1., y a lo largo del análisis de seducciones fatales que veremos en el punto 7.2.2..

7.2.1. La «tortuga hermosa» abatida²⁶⁶

La erección del pene es un episodio indispensable en la mayoría de las escenas eróticas de *Jin Ping Mei*. El concepto de «erección» es definido por el *Diccionario del Sexo y el Erotismo* en su primera acepción como «elevación y rigidez (del pene), generalmente por estímulo sexual. Es la manifestación más evidente de la excitación sexual y lleva aparejado un aumento del flujo sanguíneo» (Rodríguez González, 2011: 391).

Ximen Qing, el individuo seductor, suele exponer su miembro ante los ojos de las mujeres seductoras para mostrar su capacidad sexual. Por ello, agrupamos todos los fragmentos donde se esboza el perfil del pene de Ximen Qing en la tabla 7.1. y, a continuación, examinamos la apariencia de este órgano genital.

TABLA 7.1. EL ABATIMIENTO DE LA TORTUGA DE XIMEN QING

Ítem	Fase	Observador	Descripción
1.	Inicio (Alimentar la tortuga)	Ximen Qing	Alimenté una tortuga de hermoso tamaño (2010: 139). 養得好大龜 (cap. 3).
2.		Pan Jinlian	Su órgano crecía a lo largo y a lo ancho cada vez más; rojo encarnado, con barba negra se erguía alto, firme y duro; una cosa magnífica (2010: 167). 那話約有許長大，紅赤赤黑鬚，直豎豎堅硬，好個東西！ (cap. 4).

²⁶⁶ A diferencia de la tortuga que la mitología griega menciona como símbolo del mal y de la herejía (Buitrago Jiménez & Torijano Pérez, 2007: 468), en China la tortuga puede referir a la longevidad y al miembro viril.

3.	Desarrollo (Uso de los juguetes sexuales)	Pan Jinlian	El miembro se erguía orgulloso y duro, imponente, levantándose con violencia (2010: 649). 那話昂健奢稜，跳胞暴怒起來 (cap. 27).
4.		Wang la sexta	Se hinchaba y levantaba su cabeza, y adquiría un color púrpura fuerte y muy brillante, pesado y gordo (2010: 874). 奢稜跳腦，紫強光鮮沉甸甸，甚是粗大。(cap. 37).
5.	Apogeo (Uso del afrodisíaco)	Pan Jinlian	Aquel órgano se infló con furia, sus protuberancias quedaron al descubierto y su cabeza saltaba; el ojo cóncavo, muy redondo, miraba bien abierto, y hasta se le notaban las venillas. Iba adquiriendo un tono púrpura cianótico, tenía unas seis o siete pulgadas de largo, y había adquirido unas dimensiones mayores en grosor y longitud que las habituales (2010: 1169). 那話暴怒起來，露稜跳腦，凹眼圓睜，橫筋皆見，色若紫肝，約有六七寸長，比尋常分外粗大。(cap. 50).
6.		Pan Jinlian	Se mostraba violáceo y erguido, pesado y de una circunferencia dos veces más grande que la boca del tigre (2011: 58). 紫巍巍，沉甸甸，約有虎二。(cap. 51).
7.		Pan Jinlian	Aquel miembro se ponía cada vez más sólido y duro, bien enhiesto; el ojo cóncavo bien redondo de aquella cabeza de melón abierta se erguía todo recto entre sus mejillas hirsutas (2011: 61). 那話越發堅硬，搥崛起來，裂瓜頭，凹眼圓睜，落腮鬚，挺身直豎。(cap. 51).
8.		Zheng Aiyue	[Puede haber algo] tan rojo, tan púrpura, tan monstruoso? [...] La cabeza de su tortuga era enorme, así que, aun humedeciéndola, pasó un buen rato hasta que pudo introducirle la punta (2011: 301-302). 紅赤赤，紫滄滄 [...] 龜頭昂大，濡攪半响，方纔沒稜。(cap. 59).

9.		Pan Jinlian	El miembro alzó su cabeza orgulloso, irguiéndose con furia (2011: 365). 登時啞弄的那話奢稜跳腦，暴怒起來 (cap. 61).
10.		La cuñada Wen	Suele tomar reconstituyentes para alimentar a su tortuga (2011: 642). 吃藥養龜 (cap. 69).
11.	Decadencia (Intercambio sexual excesivo)	Pan Jinlian	[...] el pene estaba blando, y por más que lo pellizcaba y toqueteaba, no conseguía que se levantara (2011: 836). 睡下不多時，向他腰間摸他那話，弄了一回，白不起。原來西門慶與春梅纔行房不久，那話綿軟，急切捏弄不起來。(cap. 73).
12.		Pan Jinlian	Entonces aquel ariete lujurioso comenzó a balancear su cráneo, estiró su cuerpo y se irguió todo recto, más de siete pulgadas mayor que en su tamaño normal (2011: 837). 只見奢稜跳腦，挺身直舒，比尋常更舒七寸有余。(cap. 73).
13.		Wang la sexta	[El miembro] se irguió bien largo meciendo su cráneo, luciendo todos sus nervios, de un color similar al de un hígado púrpura (2011: 1086). 弄的那話登時奢稜跳腦，橫筋皆觀，色若紫肝。(cap. 79).

A través de la tabla, vemos que en la fase inicial el imponente miembro viril destaca de manera natural: «hermoso tamaño» y «largo, ancho, rojo, firme, duro». En la siguiente fase, Ximen Qing suele utilizar durante el coito varios juguetes sexuales para avivar la pasión.

Sin embargo, después de que Ximen Qing empieza a tomar un afrodisíaco (cap. 50) con intención de levantar más pasiones, se pone de relieve la apariencia de su pene, mostrándolo como un miembro fuera de lo habitual, en tales descripciones se incluyen el tamaño, la forma, el color y la curvatura: «Aquel miembro se ponía cada vez más sólido y duro, bien enhiesto; el ojo cóncavo bien redondo de aquella cabeza

de melón abierta se erguía todo recto entre sus mejillas hirsutas». Wilhelm Reich (1897-1957) señala en su libro *La Función del Orgasmo: el Descubrimiento del Orgón: Problemas Económico-sexuales de la Energía Biológica* que «la erección es placentera y no dolorosa» (1983: 101), pero, en los últimos ejemplos, observamos que la erección de Ximen Qing muestra un estado de extremada tensión. Además, se llega a inventar personificaciones del pene, como un ente que se irrita para «inflarse con furia».

Sin embargo, en el último período, se muestra la debilidad del órgano: «El pene estaba blando, y por más que lo pellizcaba y toqueteaba, no conseguía que se levantara». Asimismo, cuando Ximen Qing llega al momento de la muerte, sufre de una pulsión incontrolable²⁶⁷.

Esta serie de signos que se van presentando a través del órgano genital de Ximen Qing nos van acercando a la muerte. En este sentido, estamos de acuerdo con lo que dice Baudrillard: «La muerte no es un destino objetivo, sino una cita. Ella misma no puede dejar de ir puesto que es esa cita, es decir, la conjunción alusiva de signos y de reglas que se acoplan» (2011: 72).

Vamos a tratar en el siguiente apartado y con mayor detenimiento el caso de la seducción fatal, la que conduce a Ximen Qing a la muerte.

7.2.2. La mort auténtica, una seducción incesante

Considerando los rasgos de la muerte de Ximen Qing como una trampa tejida por la seducción, debemos realizar el análisis a través de las peripecias que siguen: El hombre nunca deja de buscar la seducción ni la complacencia en los deleites sensuales,

²⁶⁷ Vid. infra, 7.2.2.

por lo cual, antes de su muerte, practica sucesivamente el sexo con muchas mujeres: Jinlian, Ruyi, Yulou, Aiyue, la esposa de Ben el cuarto, la dama Lin, la mujer de Laiwang, Wang la sexta.

Asimismo, Ximen Qing, tras adquirir unas píldoras que le proporciona un bonzo de cuerpo grotesco²⁶⁸, progresivamente se siente más tentado por la seducción de la apariencia infligida por algunos personajes femeninos, de tal manera que procede a tomar tal afrodisíaco de manera abusiva, primero con Wang la sexta (cap. XLIX), y la misma noche, un poco más tarde con Li Ping'er; en otra ocasión, un poco después de esa primera noche, también lo toma con Pan Jinlian (cap. L). Dicho afrodisíaco es un estimulante que produce mayor satisfacción a su pareja debido al gran deseo sexual que despierta en Ximen Qing.

En este camino de incontrolable deseo, Ximen Qing, víctima de la fascinación, queda seducido por el «culo blanco como la nieve» (Erudito de las carcajadas, 2010: 1179) de Li Ping'er, a pesar de que ella le advierte que tiene la menstruación y el riesgo que va a correr a causa de emprender relaciones sexuales en tal situación. Hay que notar que esta consideración referente a la menstruación existe en muchas culturas:

Prácticamente en todas las culturas – judeocristiana, africana... –, la sangre menstrual se ha considerado tradicionalmente como algo impuro y contaminante. Por ese motivo, identificamos la regla con suciedad (Rodríguez González, 2011: 671).

²⁶⁸ La descripción de la apariencia del bonzo extravagante es similar a la del órgano genital masculino: «Su cabeza parecía la de un leopardo, tenía los ojos hundidos y la tez cianótica; ceñía la cabeza una cinta amarillenta, y vestía una túnica recta del color rosado de la carne, un pelo hirsuto le cubría el mentón y en la base del cráneo relumbraba una protuberancia anular. Era la extraña estampa de un verdadero *arbat*, el dragón de un solo ojo al que no han desprovisto de su fiereza» (Erudito de las carcajadas, 2010: 1153). «[...] 相貌擱搜。生的豹頭凹眼，色若紫肝，戴了雞蠟箍兒，穿一領肉紅直裰，頰下髭鬚亂拮，頭上有一腦光簷，就是個形容古怪真羅性漢，木除火獨眼龍。」 (cap. 49). En *Jin Ping Mei*, generalmente se hace referencia a los órganos genitales a través de términos relacionados con la alimentación, con intención eufemística (Y.-n. Hu, 2004: 194-211).

Durante la menstruación, a la mujer no le estaba permitido ir al templo, participar en una peregrinación o tener relaciones sexuales. Además, la sangre oscura de la menstruación se consideraba inmunda y se creía que todo contacto traería consigo la enfermedad o la infelicidad (Eberhard, 2000: 42, 186).

En este sentido, Li Ping'er le aconseja a Ximen Qing: «Aunque me lave, no estaré limpia. La menstruación de la mujer no sólo perjudica el cuerpo del varón, además atrae la mala suerte. Si me muero mañana, ¿dónde vas a ir a buscarme?»²⁶⁹.

Ximen Qing, durante el coito, no deja de contemplar las nalgas de Li Ping'er, mientras su miembro entra y sale sangriento, el objetivo es conseguir «una arrebatadora sensación de placer indescriptible» (Erudito de las carcajadas, 2010: 1179).

Ximen Qing se sentó en el interior del dosel, y Li Ping'er se puso a gatas junto a él para que le pudiera introducir desde atrás el órgano en la vagina; así, a la luz de las lámparas, él podía contemplar su miembro y aquel culo blanco como la nieve, mientras que le acariciaba las nalgas con las manos y contemplaba el espectáculo de sus entradas y salidas. Su verga había entrado más de la mitad y apenas podía contener su excitación (Erudito de las carcajadas, 2010: 1179).

這裡二人方纔自在頑耍。西門慶坐在帳子里，李瓶兒便馬爬在他身邊，西門慶倒插那話入牝中。已而燈下，窺見他那話，雪白的屁股兒，用手抱着股，且觀其出入，那話已被吞進半截，興不可遏。李瓶兒恐怕帶出血來，不住取巾帕抹之，西門慶抽拽了一個時辰，兩手抱定他屁股，只顧揉搓那話，盡入至根，不容點毛髮，臍下毳毛，皆刺其股，覺翕翕然暢美不可言。(cap. 50).

La mujer, no obstante, tiene miedo de que salga la sangre debido al movimiento,

²⁶⁹ «我就是洗了，也不乾淨。一個老婆的月經，沾污在男子漢身上，膾刺刺的也晦氣。我到明日死了，你也只尋我。」(cap. 50).

y limpia continuamente su parte íntima con un pañuelo. Finalmente, Li Ping'er, debido a la sensación de dolor, le ruega al varón que actúe más despacio: «Papi, un poco más despacio, has llegado al fondo y me haces daño». El personaje seducido, en cuanto escucha sus palabras, eyacula sin esperar: «Si te duele, lo dejaré así» (Erudito de las carcajadas, 2010: 1179)²⁷⁰.

Es fundamental poner de relieve que la profusión de sangre articula a ambos personajes, y, paralelamente, los dirige de la sexualidad a la muerte. Por un lado, Li Ping'er, siendo mujer seductora, adúltera y madre, tras dar a luz no deja de sangrar lentamente hasta la muerte. Su bebé, Guange, considerado como fruto de la reencarnación de su ex-marido, Hua Zixu, provoca, como castigo por su relación adúltera, que su cuerpo no deje de sangrar. Por último, el semen del seducido induce una hemorragia, debido a la menstruación en el transcurso de la relación sexual transgresora, que están manteniendo. En ese contexto, el momento de su muerte, desde una mirada retrospectiva, se inicia con la seducción, continúa con la muerte de su hijo Guange y llega finalmente hasta un punto irreversible motivado, en último término, por la relación sexual que mantiene con Ximen Qing mientras menstrua. A lo largo de la historia de la doble muerte, madre-hijo, hay ocho capítulos cuya escala de horror y miedo, ante la mirada del lector, es cada vez más mayor. Si repasamos el origen de la relación adúltera entre Ximen Qing y Li Ping'er, no podemos ignorar que la muerte de la mujer viene motivada por su poder de seducción y, en este sentido, estamos de acuerdo con las palabras de Ding en *Obscene Things*:

In juxtaposition to this death of the mother, one reads of the death of the mostly barren and obscene-excessive woman (Jinlian), explosive and inducing the shock of a sudden release, a complete exorcism of a complex tension, as in sexual

²⁷⁰ «達達慢着些，頂的奴裏邊好不疼。」 y “«你既害疼，我丟了罷。」 (cap. 50).

discharge (Ding, 2002: 215).

Si seguimos avanzando en el libro, vemos cómo a la noche siguiente, a causa del enorme deseo provocado por la píldora, Ximen Qing se vuelve loco al contemplar a Pan Jinlian con el cabello revuelto. La mujer, al lanzar una mirada fija sobre el miembro del varón, se muestra asustada, pero también complacida. A continuación, una descripción abundante en detalles explícitos narra que tanto el individuo seductor como el seducido disfrutaban del orgasmo; lo cual resulta sumamente significativo para la composición del acto sexual.

Ella empleaba toda su energía en las entradas y salidas, provocando que la cabeza de tortuga produjera un sonido extraño de golpeteo. Después de un buen rato, se dejó caer de cara a Ximen Qing. Él la tomó por las piernas y la alzó hasta dejar al descubierto su prepucio y retomó las idas y venidas con toda energía. Y aunque sus cuerpos se tocaban y sus miradas se cruzaban, Ximen Qing parecía completamente impasible. Al cabo de un rato, la mujer se echó sobre él, le rodeó el cuello con ambos brazos y se quedó encima de él, con su lengua en la boca de Ximen Qing y el miembro todavía en su vagina, que seguía incesante con sus movimientos hasta que en un suspiro ella dijo:

– Papi querido, ya basta. Tu niña quinta se muere.

Por un instante ella perdió el sentido, la punta de su lengua se quedó helada y se corrió. Ximen Qing notó un aliento cálido cubría el interior de la vagina y atravesar su campo de cinabrio, y sintió en su corazón una indescriptible sensación de placer. Los fluidos de ella se derramaban y la mujer los limpió con un pañuelo. Y así, apretados y abrazándose los dos, con las cabezas juntas y las piernas entrecruzadas, chupeteándose sonoramente las lenguas, permanecieron con el miembro en el interior de ella (Erudito de las carcajadas, 2011: 63).

他在下合着眼，由着婦人蹲踞在上，極力抽提。提的龜頭刮答刮答怪响，提勾良久，又吊過身子去，朝向西門慶，西門慶雙足舉其股，沒稜露腦而提之，往來甚急。西門慶雖身接目視，而猶如無物，良久婦人情極，轉過身子來，兩手摟定西門慶脖項，合伏在身上，舒舌頭在他口裡，那話直抵牝中，只顧揉搓，沒口子叫：「親達達，罷了！五兒的死了。」須臾一陣昏迷，舌尖冰冷，

泄訖一度。西門慶覺牝中一股熱氣，直透丹田，心中翕翕然美快，不可言也。已而淫津溢出，婦人以帕抹之，兩個相摟相抱，交頭疊股，鳴啞其舌，那話通不拽出來。(cap. 51).

En esta ocasión Ximen Qing insiste en la secuencia del acto sexual, y pese a que la mujer le suplica al seducido permitirle vivir después de la batalla sexual: «Sé que hoy voy a morir en tus manos, es realmente insoportable» y «Papi querido, ya basta. Tu niña quinta se muere» (Erudito de las carcajadas, 2011: 61)²⁷¹, lamentablemente, Ximen Qing, en lugar de escuchar las palabras de la mujer como había hecho con Li Ping'er, observa atentamente «los movimientos de entrada y salida del pene» mientras le pide que lo llame «Papi» hasta que logra la eyaculación. Al mismo tiempo, Pan Jinlian también consigue una indescriptible sensación de placer, unida a un gran dolor.

Por lo tanto, Ximen Qing, tras experimentar los efectos de las píldoras, las toma sin control, hasta tal punto que en los siguientes veintinueve capítulos se deja tentar por todos los actos de seducción a los que se ve tentado y, finalmente, en el capítulo LXXIX, una muerte horrenda se apodera de él tras un exceso de relaciones sexuales. Este ejemplo refleja concretamente lo que opina Bataille cuando habla del sexo y la muerte:

[...] el exceso del que procede la reproducción y el exceso que es la muerte no pueden comprenderse sino el uno con la ayuda del otro. Pero ya desde el comienzo se hace evidente que ambas prohibiciones iniciales afectan, la primera, a la muerte, y la otra, a la función sexual (Bataille, 2010: 30).

La muerte de Ximen Qing, por un lado, cuenta con una preparación larga y llena de augurios y va precedida por una serie de acoplamientos sexuales con las mujeres

²⁷¹ «我曉的今日之命，死在你手裡了，好難捱忍也!» y «親達達，罷了！五兒的死了。» (cap. 51).

seductoras, que serán consideradas como eventuales responsables de su desaparición. Por otro lado, su muerte se aleja de la *petite mort*, ya que su «fiebre sexual» en términos de Bataille lo orienta hacia una voluptuosidad ruinosa: « [...] en el momento de la fiebre sexual, nos comportamos de manera opuesta: gastamos nuestras fuerzas sin medida y perdemos con violencia y sin provecho sumas de energía considerables» (c2008: 109).

La muerte de Ximen Qing se puede considerar como un ejemplo de la condición reversible de la seducción, que incita no solamente al sexo, sino también «el intercambio de la muerte» (Baudrillard, 2011: 26). De este modo, el varón seducido, además de no resistirse a la seducción, se apropia a lo largo de la novela generalmente del monopolio del sexo.

Por otro lado, la mujer seductora cada vez aprovecha más su apariencia e incluso el peligroso exceso que sobrepasa los límites, y conduce al hombre seducido, que ha perdido en el juego de la seducción, al *desbordamiento* fatal.

Este proceso presenta distintas fases que van desde su exaltación hasta su decadencia. En el capítulo LXXIII, Ximen se muestra impotente por primera vez, impotencia, debida precisamente al exceso de placer sexual (Wei, 1983: 407).

Cuando apenas llevaba un rato echada, [Pan Jinlian] comenzó a manosearle el miembro por debajo del vientre; estuvo jugueteando con él un rato, pero en vano, no se levantaba. Y es que resulta que Ximen Qing había copulado con Chunmei no hacía mucho, y el pene estaba blando, y por más que lo pellizcaba y toqueteaba, no conseguía que se levantara (Erudito de las carcajadas, 2011: 836).

睡下不多時，向他腰間摸他那話，弄了一回，白不起。原來西門慶與春梅纔行房不久，那話綿軟，急切捏弄不起來。(cap. 73).

Aún así, Pan Jinlian, guiada por su deseo ardiente como fuego, se concentra en

satisfacer su insaciable sexualidad y lograr sus propósitos; en este sentido, solamente está preocupada por la preparación del acto sexual: el cinto de seda blanca²⁷² y las pastillas del monje²⁷³. En los siguientes siete capítulos, la víctima se involucra cada vez más intensamente en el juego maniobrado por las seductoras a través de sus trampas, llegando incluso a perder la vida de manera insólita.

El ansia por el sexo no tiene fin; sin embargo, el vigor del individuo tiene sus límites. Después de que Pan Jinlian, como individuo seductor, consiga dos orgasmos seguidos, el hombre tiene dificultad en eyacular (figura 11).

La cabeza de su tortuga cada vez aparecía más inflamada y presentaba un color púrpura como el del hígado, se veían claramente todas las venas de su miembro y ardían como si fueran puro fuego. En un momento, él sintió una congestión que le provocó dolor y le pidió a la mujer que le desatara la cinta atada a la base de su verga, pero aún así seguía hinchándose (Erudito de las carcajadas, 2011: 1092).

西門慶只是不泄，龜頭越發脹的色若紫肝，橫筋皆現，猶如火熱。一回，害箍脹的慌，令婦人把根下帶子去了，還發脹不已。(cap. 79).

A continuación, él pide a la mujer que excite su miembro viril con la boca para de este modo así relajarse; Ximen Qing no puede reprimir el influjo de la seducción y sigue penetrando a su amante

De pronto, todo el esperma contenido en aquel miembro estalló violentamente como un surtidor; parecía el mercurio disparado por un tubo. Ella se apresuró a recibirlo con la boca, pero no conseguía tragárselo todo y aquello seguía saliendo. Al principio todo era semen, pero después se convirtió en un líquido sanguinolento

²⁷² El cinto de seda blanca es un instrumento erótico diseñado especialmente por Pan Jinlian. Se ata a la base del órgano sexual masculino para aumentar el placer durante el coito.

²⁷³ La pastilla del monje es un afrodisiaco elaborado tradicionalmente por «el gran Laozi cuya receta transmitió la Reina Madre de Occidente» (Erudito de las carcajadas, 2010: 1159). Cuando el bonzo se lo regala a Ximen Qing, le aconseja no tomarla en exceso.

que brotaba sin que lo pudiera contener y Ximen Qing se desmayó, con las cuatro extremidades inertes.

Alarmada, la mujer cogió apresuradamente un dátil se lo puso en la boca e hizo que lo tragara. A la descarga completa de semen, le siguió la de sangre; tras la sangre escapó un aliento helado, y nada más. Pasó un tiempo antes de que todo terminara.

La mujer estaba fuera de sí. Abrazó a Ximen Qing y le preguntó:

– Hermano mío, ¿cómo te sientes por dentro?

Por un instante, él recuperó la consciencia y entonces dijo:

– Tengo la cabeza y los ojos embotados, no sé dónde estoy.

– ¿Por qué has tenido esa descarga tan excesiva? – le preguntó Jinlian, que calló que le había hecho tragar demasiadas píldoras (Erudito de las carcajadas, 2011: 1092).

又勒勾約一頓飯時，那管中之精，猛然一股，邈將出來，猶水銀之瀉筒中相似，忙用口接嚥不及，只顧流將起來。初時還是精液，往後盡是血水出來，再無个收救。西門慶已昏迷去，四肢不收。婦人也慌了，急取紅棗與他吃下去。精盡繼之以血，血盡出其冷氣而已。良久方止。婦人慌做一團，便接着西門慶，問道我的哥哥，你心里覺怎麼的。西門慶甦省了一回，方言我頭目森森然，莫知所矣。你今日怎的流出恁許多。更不說他用的藥多了。(cap. 79).

Así, el centellear de «la huida del espíritu del cuerpo» causado por la seducción visual se convierte en el fragor de una llama que se consume y comienza a inspirar piedad hacia un ser que ha sido despojado de sí mismo. Eberhard dice así: «Male semen is transformed blood, and if too much semen is expended, the mans's health suffers» (2000: 36). Estas peripecias relacionadas con la muerte no aluden simplemente al gasto de energía, sino al poder inevitable de la seducción y a la negación de las consecuencias que conlleva un desgaste de energía llevado al extremo.

FIGURA 11. LA MUERTE DE XIMEN QING



(Erudito de las carcajadas, 2011)

Ximen Qing es el personaje que representa una importante cantidad de fuerza, pero sin embargo, dilapida su energía y se enajena. Comete el error de agotar su *yang*, malgastándolo²⁷⁴, ya que el hombre seducido se debilita gastando sus fuerzas en vano. No obstante, nuestro héroe es capaz de aguantar varios días antes de atravesar el vértigo de su muerte inesperada (Wei, 1983: 445):

[Ximen Qing] comenzó a manar gran cantidad de sangre fresca. Sobre la cabeza de la tortuga aparecieron unos chancros de los que no dejaba de supurar un líquido amarillento y Ximen Qing, sin sentir, se desmayó (Erudito de las carcajadas, 2011: 1107).

[西門慶] 留了一灘鮮血。龜頭上又生出疔瘡來，流黃水不止。西門慶不覺昏迷過去。(cap. 79).

Wu Yueniang está preocupada por la enfermedad de Ximen y le pide a Wu Shenxian 吳神仙 (el inmortal Wu) que venga a examinar a Ximen Qing.

Cuando el inmortal entró en la habitación y lo vio, se dio cuenta de que su aspecto no era el de antes, estaba muy desmejorado, con su cuerpo enfermo, débil y depauperado, cubierto con un pañuelo y tendido sobre el lecho.

Lo primero que hizo fue tomarle los pulsos, y declaró:

– El honorable caballero se ha excedido con el alcohol y con el sexo; se han agotado sus fluidos seminales, el fuego maléfico del principio supremo se ha unido al piélago del deseo; el mal se ha instalado entre el corazón y el diafragma, ya tiene poco remedio (Erudito de las carcajadas, 2011: 1107-1108).

進房看了西門慶，不似往時，形容消減，病體懨懨，勒着手帕，在於臥榻。先診了脈息，說道：「官人乃是酒色過度，腎水竭虛；是太極邪火，聚於慾海。」

²⁷⁴ Wei critica la muerte de Ximen con un matiz paródico: «En general, el hombre, debido a la deficiencia de la energía *yang*. Si eyacula sin parar se agota hasta morir inmediatamente. No obstante, nuestro héroe es capaz de aguantar varios días antes del vértigo de su muerte súbita» (1983: 445). Ante la muerte de Ximen Qing, Hanan describe que la víctima es «drenada» por todas las mujer seductoras que le rodean (1984: 400).

病在膏肓，難以治療。(cap. 79).

Este pasaje alude precisamente a un contraste entre la seducción física y la horrenda muerte.

7.2.3. Otras víctimas mortales

El individuo seductor representa la seducción pero también impone un desafío a su seducido, el de asumir el monopolio del placer, un reto que confirmaría su hegemonía, si lo ejerce hasta la muerte.

Este concepto se aplica completamente en el caso de Song Huilian, la cual resulta más seductora que Pan Jinlian gracias a sus pequeños pies. La muerte de esta criada está relacionada con el falso pleito de su marido Laiwang, que ha sido derrotado por su rival Pan Jinlian y por Ximen Qing.

En los capítulos anteriores, hemos visto que la apariencia femenina se muestra como exponente de poder de seducción. No obstante, Song Huilian, después de que su marido haya sido capturado, deja de cuidar su apariencia: « [Song Huilian] no se peinaba ni se lavaba la cara, la cual iba adquiriendo un tono cetrino; no se arreglaba la falda, arrastraba los zapatos [...] »²⁷⁵ (Erudito de las carcajadas, 2010: 609). Al principio, Ximen Qing intenta dejar a Laiwang en libertad y convertir a Song Huilian en la séptima esposa. En cambio, Pan Jinlian, al conocer tal decisión, se pone extremadamente furiosa: « ¿Y va a hacer eso? No lo creo. Pero hoy te digo que si yo permito que esa maldita esclava ramera se convierta en la séptima esposa de Ximen Qing, y no estoy hablando por hablar, que me quiten el apellido Pan»²⁷⁶ (Erudito de

²⁷⁵ «頭也不梳，臉也不洗，黃着臉兒，裙腰不整，倒靸了鞋[...]» (cap. 26).

²⁷⁶ «真個由他，我就不信了!今日與你說好話，我若教賊奴才淫婦與西門慶做了第七個老婆，我

las carcajadas, 2010: 612).

Más adelante, Pan Jinlian no solo consigue convencer a Ximen Qing de mantener a Laiwang en prisión, sino que también deteriora a propósito las relaciones entre Song Huilian y otros miembros de la familia. Su último golpe será provocar el reproche de Wu Yueniang, que está impaciente, tras la discusión entre Song Huilian y Sun Xue'e.

[...] las dos [Song Huilian y Sun Xue'e] seguían lanzándose una ristra de improperios, cuando apareció Yueniang que les reprochó:

– ¡No tenéis el menor sentido del decoro! Os da igual que tengamos invitados; estáis dispuestas a poner la casa patas arriba. ¡Ya veremos si no se lo cuento al amo cuando vuelva!

Sun Xue'e se volvió a la parte trasera enseguida; y al ver a Huilian con el cabello enmarañado, Yueniang le dijo:

– Ve rápido a peinarte y después vente atrás con nosotras (Erudito de las carcajadas, 2010: 624).

兩個還罵不絕口。吳月娘走來，罵了兩句；「你每都沒些規矩兒，不管家裡有人沒人，都這等家反宅亂。等主子回來，我對你主子說不說？」當下雪娥便往後邊去了。月娘見惠蓮頭髮揪亂，便道；「還不快梳了頭，往後邊來囉！」 (cap. 26).

La expresión «Ve rápido a peinarte» lanzada por Wu Yueniang, deprime a Song Huilian, y podemos deducir fácilmente las preguntas que se hace la víctima: ¿En este momento, para qué necesito peinarme? ¿Para expresar mi capacidad de seducción? ¿A quién quiero seducir? Song Huilian no soporta la angustia y acaba con su vida utilizando las bandas que han vendado sus pies «aun más pequeños que los de Pan Jinlian».

又不是喇嘴說，就把「潘」字吊過來哩!» (cap. 26).

Lloró hasta la hora en la que llevan las linternas, mientras que la animación reinaba entre las invitadas que asistían al banquete en la parte posterior. La desgraciada, sin poder soportar más su angustia, buscó las dos bandas de vendarse los pies, las ató a uno de los travesaños de la puerta y se ahorcó. Tenía veinticinco años (Erudito de las carcajadas, 2010: 624).

哭到掌燈時分，亂着後邊堂客吃酒，可憐這婦人忍氣不過，尋了兩條腳帶，拴在門楹上，自縊身死，亡年二十五歲。(cap. 26).

La muerte de Song Huilian nos recuerda de nuevo cuales fueron sus códigos seductores (los pies vendados) y «hace reversibles todos los signos». En este sentido, compartimos las siguientes palabras de Baudrillard:

La seducción busca siempre la reversibilidad y el exorcismo de un poder. Si la seducción es artificial, también es sacrificial. La muerte está en juego, siempre se trata de captar o inmolar el deseo del otro. La seducción, en revancha, es inmortal (Baudrillard, 2011: 85).

Desde otra perspectiva, vamos a analizar la muerte por venganza de Pan Jinlian de manos de Wu Song, el único que había rechazado con éxito la seducción de esta mujer. Wu Song, a pesar de pasar varios años desterrado, nunca abandona la idea de vengarse de la autora de la muerte de su hermano.

El vengador busca a la casamentera Wang Po y le manifiesta el deseo falso de casarse con Pan Jinlian. En ese momento, la mujer seductora observa la apariencia de Wu Song de manera furtiva: «[...] con su aspecto imponente, mucho más fornido»²⁷⁷ (Erudito de las carcajadas, 2011: 1285). Pan Jinlian arde en deseos carnales sin darse cuenta de que podría estar en peligro²⁷⁸.

²⁷⁷ «出落得長大身材，胖了。」(cap. 87).

²⁷⁸ Wu Yueniang, al conocer la noticia del matrimonio de Pan Jinlian y Wu Song, se muestra preocupada por el destino de la mujer: «Cuando un enemigo se encuentra con otro, ve claramente

De este modo, la escena de su noche de boda, que sigue la trayectoria preestablecida, prefigura y ensaya inversamente otro episodio culminante.

Giró la cabeza y miró a la mujer, insultándola:

– ¡Tú, puta, escucha! ¿Cómo tramaste la muerte de mi hermano? Cuéntame la verdad y te perdonaré.

– Cuñado, pretendes cocer guisantes en una cazuela fría, no tiene ningún sentido –respondió la mujer–. Tu hermano murió porque contrajo un mal del corazón, yo no hice nada.

Todavía no había terminado la frase cuando Wu Song clavó el cuchillo sobre la mesa. Con la mano izquierda la agarró del pelo y con la derecha del pecho y, de una patada, volcó la mesa estrellando con estrépito platos y vasos, que se hicieron añicos contra el suelo (Erudito de las carcajadas, 2011: 1291).

一面回過臉來，看着婦人罵道：「你這淫婦聽着，我的哥哥怎生謀害了？從實說來，我便饒你。」那婦人道：「叔叔如何冷鍋中豆兒炮，好沒道理！你哥哥自害心疼病死了，干我甚事？」說由未了，武松把刀子忔植的插在卓子上，用左手揪住婦人雲髻，右手匹弩提住，把桌子一腳踢番，碟兒盞兒都落地打得粉碎。(cap. 87).

Pan Jinlian no puede aliviar la ira del vengador con tal explicación; así que es asesinada de una manera muy violenta.

Wu Son cogió un puñado de cenizas del incienso del pebetero y se las metió en la boca para hacerla callar, impidiéndole seguir gritando. Le apretó la cabeza contra el suelo mientras ella forcejeaba intentando escapar, haciendo que todos los alfileres y horquillas de sus moños cayeran alborotados. Temiendo que pudiera huir, primero le pisó las axilas con sus botas engrasadas y después le pisó primero un brazo y luego el otro, y dijo:

– Puta, no dejas de decir que eres muy inteligente y despierta. No sé de qué está hecho tu corazón, voy a intentar descubrirlo.

dentro de sus ojos.» y «Si ha de morir a manos de su cuñado, que así sea. Ese hombre no pestañea a la hora de matar, ¡cómo si se fuera a contener!» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1287). «仇人見仇人，分外眼睛明。」(cap. 87).

Con una mano le abrió la pechera y, con más rapidez de la que se tarda en contarlo, con la otra le hundió el cuchillo en su fragante y blanquísimo corazón y le hizo un agujero sanguinolento por el que salió a borbotones la sangre fresca. Las pupilas de los ojos de aquella mujer relucían todavía a medias y sus piernas seguían dando patadas. Wu Song se puso el cuchillo entre los dientes y con ambas manos le abrió el tórax le arrancó el corazón y las cinco vísceras, en medio de un sonido de borboteo. Su sangre manaba como ofrenda a los pies de la tablilla funeraria. Después, de un golpe de cuchillo le cortó la cabeza. La sangre cubría todo el suelo (2: 1292-93; cap 87).

那婦人見頭勢不好，纔待大叫，被武松向爐內撾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，把鬚髻簪環都滾落了。武松恐怕他掙扎，先用油靴只顧踢他肋肢，後用兩隻腳踏他兩隻胳膊，便道：「淫婦自說你伶俐，不知你心怎麼生着？我試看一看！」一面用手去攤開他胷脯。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，那鮮血就邈出來。那婦人就星眸半閃，兩隻腳只顧登踏。武松口噙着刀子，雙手去幹開他胷脯，撲挖的一聲，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。(cap. 87).

En este tipo de muerte sangrienta, los códigos seductores viven una reversibilidad radical, se desactivan, lo que provoca una muerte desgarrada.

Baudrillard escribe:

Reversibilidad del don en el contra-don, reversibilidad del intercambio en el sacrificio, reversibilidad del tiempo en el ciclo, reversibilidad de la producción en la destrucción, reversibilidad de la vida en la muerte, reversibilidad de cada término y valor de lengua en el anagrama: una sola gran forma, la misma en todos los dominios, la de la reversibilidad, de la reversión cíclica, de la anulación [...] En todas partes toma para nosotros la forma de la exterminación y de la muerte. Es la forma misma de lo simbólico. Ni mística ni estructural: ineluctable (Baudrillard, 1980: 6).

Dichas palabras iluminan precisamente al caso de Pan Jinlian, donde la seducción y la muerte se entrelazan. El cabello se enmaraña y está revuelto debido a

la caída de los alfileres y horquillas. Los ojos siguen relucientes, pero ahora no por el deseo de la seducción, sino por el miedo de la muerte. Los lotos dorados se convierten en la última arma con la que la mujer seductora da patadas por el dolor.

La muerte es un destino ineluctable tanto para el individuo seductor como para el seducido. Por ello se formula la duda de: quién gana en este caso el juego de la seducción. Vamos a profundizar en esta cuestión a lo largo del último apartado del presente capítulo.

7.3. ¿Quién gana en el juego de seducción?

El juego de la seducción incluye varias fases: la observación, la seducción, la relación sexual, la *petite mort* y la muerte real. A través de los diferentes rasgos de cada estadio, se percibe el orgasmo como motivo reiterativo²⁷⁹.

Ahora bien, aquí surge una cuestión interesante: Entre los dos sexos, ¿cuál será el ganador en el juego de seducción? En este punto, retomamos la explicación que da Baudrillard sobre la seducción, que es un concepto más complejo que una mera alusión a lo sexual. Richard concluye lo siguiente sobre la idea del teórico francés, en *The Baudrillard Dictionary*: «Baudrillard locates seduction at the centre of a dense cluster of terms that includes production, realization, obscenity, power, reversibility, play, symbolic exchange, disappearance and death» (2010: 186).

Según las distintas concepciones de la sexualidad, deducimos que los varones, en

²⁷⁹ Bataille presenta la relación entre la literatura, la felicidad y el erotismo de esta manera: «La literatura no tiene otro sentido que la felicidad, pero esa búsqueda de la felicidad que efectuamos al escribir literatura o al leerla parece en verdad tener el sentido contrario de la desgracia. Pensemos en la tragedia, que promueve el terror y no la voluptuosidad; y si se trata de la alegría de la comedia, es una alegría ambigua; nos reímos de una caída, si no de una desgracia. El arte de la novela requiere peripecias que provocan angustia y es usual decir que la descripción de la felicidad aburre» (c2008: 103).

comparación con las mujeres, tienen más recursos para la supervivencia, dado el contexto patriarcal. En este caso, ¿podríamos afirmar que al igual que en la metamorfosis del *yin-yang*, lo masculino es considerado siempre más fuerte que lo femenino? En otras palabras, ¿el individuo seductor es más débil en el juego que el seducido?

Si el observador masculino es el que gana la partida, formulamos la siguiente duda: ¿Por qué en el primer momento se obsesiona por la apariencia femenina, en lugar de reprimir el influjo de la seducción? En *Jin Ping Mei*, varios personajes seducidos a través de la vista (ya sea a través del golpe de vista, una mirada de larga duración o, en cambio, de *l'art du voir sans voir*), se encuentran tan obsesionados por la cabellera y los pies diminutos del individuo seductor que coinciden en perderse en este laberinto de intrigas: «sólo con observarla las almas etéreas emprenden el vuelo y las almas materiales se dispersan», «sus almas etéreas volaron hacia el firmamento y sus almas materiales se dispersaron por los nueve cielos», «Cuando el joven giró el cuello y la vio, sin poderlo controlar su corazón se aceleró, sus ojos temblaron, y su espíritu escapó de su cuerpo» (Erudito de las carcajadas, 2010: 125, 333, 449), «Si Ximen Qing no la hubiera visto, nada habría pasado; pero la vio, y sus almas etéreas volaron más allá del firmamento, y sus almas materiales fueron a dolerse ante los nueve cielos. Y aunque sus cuerpos no hubieran copulado, a él se le escapó su vigor seminal» (Erudito de las carcajadas, 2011: 1073), entre otros numerosos ejemplos.

No cabe duda de que a lo largo de la novela el personaje seducido goza de *la petite mort* sin límite, lo que le conduce desafortunadamente a una muerte horrenda. Por ejemplo, Ximen Qing, debido al exceso de eyaculación, se desangra inevitablemente.

En esta línea de pensamiento, ¿podríamos decir que el individuo seductor

consigue la victoria gracias a sus estrategias de seducción? Antes de elaborar una respuesta, tratemos de retornar nuestra pregunta anterior: « ¿Hasta qué punto el individuo seductor se puede mostrar como exponente de poder femenino en el mecanismo patriarcal? ». Merece la pena recordar las palabras de Baudrillard:

Ahora bien, sólo la seducción se opone radicalmente a la anatomía como destino. Sólo la seducción quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica inevitable que resulta. [...] Lo único que verdaderamente está en juego se encuentra ahí: en el dominio y la estrategia de las apariencias, contra el poder del ser y de la realidad. Esa es la trampa de una subversión de los fundamentos, mientras basta con una ligera manipulación de las apariencias (Baudrillard, 2011: 7).

De este modo, la fascinación que genera la apariencia de la mujer seductora resulta difícil de refrenar, ya que la mayor parte de los hombres son incapaces de controlar su «corazón», «espíritu» o «alma» después de ser seducidos.

Además, las heroínas seductoras nunca abandonan su intención de seducir y de desafiar el poder del patriarcado tradicional a través de sus limitadas armas. El individuo seductor representa la seducción, así como también supone un desafío para su seducido por representar la sexualidad, por asumir el monopolio del sexo del placer, un desafío cuyo fin es el de obtener la hegemonía y ejercerla hasta la muerte. Frente al deseo masculino, la respuesta de la mujer se percibe como indiferente y desconocida. Quizás la mejor expresión de ese desconocimiento aparezca en los códigos corporales del propio individuo seductor. En este sentido, la riqueza y la ambigüedad de los personajes (Pan Jinlian, Li Ping'er, Meng Yulou, Song Huilian, Wang la sexta, Zheng Aiyue, la dama Lin, la esposa de Ben el cuarto, etcétera) son consecuencia de sus estrategias de seducción.

Ahora bien, ante la cuestión que nos ocupa principalmente, nos seguimos preguntando si las mujeres seductoras han ganado en el juego y, por qué muy pocas de ellas sobreviven hasta el desenlace. La muerte súbita de ambos individuos refleja lo que opina Baudrillard al hablar del concepto de la muerte de Bataille: «La inyección infinitesimal de la muerte crearía inmediatamente un exceso tal, una tal ambivalencia, que todo el juego del valor se derrumbaría» (1980: 179)²⁸⁰. Por ello, nos preguntamos si hay algo más poderoso en el juego de la seducción.

Se deduce que entre el individuo seductor y el seducido, ninguno de los dos ha salido vencedor en el juego de la seducción. Aquello que realmente ha vencido es la seducción en sí misma, en tanto se apodera del individuo sosteniéndose en un componente de sensualidad. No es el goce lo que atrae, sino la apariencia, como también afirma Baudrillard. Para reparar el desenlace, para hacer cesar el escándalo de la muerte, se instala nuevamente la seducción en el juego.

Asimismo, queremos destacar que el personaje seductor nunca puede ser interpretado como *femme fatale*, que no es sino un concepto de «fabricación masculina». Cuando ellas abren su caja de Pandora, encontramos solamente la seducción en sí misma, que sobreviene en el individuo seducido sin darle posibilidad de escapar ni de luchar contra ella. Por tanto, es inútil predisponer los sentidos corporales en contra de tal fuerza, pues actúa al margen y, en ello, precisamente reside la imposibilidad de ofrecer resistencia al atractivo de lo imposible o lo desconocido.

²⁸⁰ Curiosamente, Confucio también señala que el exceso en la búsqueda del sexo es algo que va contra la armonía. *Vid. infra*, cap. 1.

CONCLUSIONES

A lo largo de la Historia, a través de una abundante producción literaria, el erotismo, como fenómeno universal, se asocia con el amor sensual y con la búsqueda de la excitación sexual. El resultado es una literatura erótica, capaz de reflejar una perspectiva social y cultural de la realidad, pero que, sin embargo, suele situarse en un espacio periférico.

En este sentido, en China la filosofía confuciana presta más atención a la búsqueda de ser «un hombre de virtud 君子» que al gozo sexual, lo cual tiene como consecuencia que la creación literaria gire en torno al objetivo de transmitir valor moral, aunque esto no impide que de manera furtiva se expresen matices eróticos.

Así, como se expone el Capítulo 1, la influencia del concepto binario de *yin* y de *yang* queda plasmada en varios aspectos de la cultura china, incluso en el campo de lo erótico. En un primer momento, el *yin* y el *yang* se interpretan desde un punto de vista lingüístico y mantienen una relación armónica natural. En cambio, a partir del siglo I, aparece una reinterpretación sobre este concepto basada en un razonamiento paralelo a la idea de la exaltación de lo masculino y la humillación de lo femenino. A lo largo de nuestro estudio sobre el desarrollo de las distintas concepciones de la sexualidad, vemos que el concepto de erotismo es constante, variando sus connotaciones según la época, la moralidad y la cultura, por tanto prestamos atención también a su mutabilidad.

A partir de cierto momento, desde la premisa de la metamorfosis del *yin-yang* se establecen una serie de ritos cuyo fin es modelar la imagen femenina en la familia y en la sociedad. Se parte, de esta nueva concepción de *yin-yang*, obviando su interpretación originaria la cual era amplia y sofisticada, enriqueciendo la percepción

de la realidad, en lugar de limitarla; asimismo motivaba y ofrecía la oportunidad de tener más vinculación con la naturaleza e incluso la posibilidad de una mayor integración del individuo en la sociedad.

Bajo este marco cultural, la literatura erótica china –incluidas las concepciones de la sexualidad acuñadas para dar cuenta de la desventajosa posición social de las mujeres a lo largo de la Historia– forman parte de un corpus conceptual de carácter transdisciplinar. De igual modo, participan de un conjunto de argumentos contruidos muchos siglos atrás, cuyo objetivo ha sido poner de manifiesto los mecanismos y dispositivos que construyen y reproducen los espacios de subordinación y opresión de la mujer.

En este sentido, varios textos literarios como *Shennü fu* 神女賦, *Meiren fu* 美人賦, *Yingying zhuan* 鶯鶯傳 (Historia de Yingying), *Liwa zhuan* 李娃傳 (Historia de Li Wa), *Huo Xiaoyu zhuan* 霍小玉傳 (Historia de Huo Xiaoyu), entre otros, ponen de relieve el carácter moral del personaje masculino frente al descuido ético que caracteriza al personaje femenino. Sin embargo, tal consideración no se desvela de manera específica a través de la manifestación de una fuerza oculta, a saber, «la capacidad de seducción», sino que se ejerce a escondidas por el individuo seductor femenino gracias a diferentes utensilios y adornos de su propia belleza. Por lo tanto, varios textos, tales como *Qingyi fu* 青衣賦 (*Fu* sobre una criada), *Moshangsang* 陌上桑 (Balada de Luofu), la poesía *gongti* 宮體, “*You xianku* 遊仙窟 (Excursión a la Cueva de los Inmortales)”, *Rouputuan* 肉蒲團 (*La Alfombra de los Goces y los Rezos*), etcétera, ponen de manifiesto la belleza femenina como una potencia que atrae la atención del observador masculino.

Dicha capacidad de seducción tiene un papel fundamental en los cien capítulos que componen la novela *Jin Ping Mei*, y es caracterizada tanto por un lenguaje lírico

como por un lenguaje vulgar, representando en su conjunto el *ars erotica*. Conforme avanza la Segunda parte de nuestra investigación, contemplamos el hecho de que *Jin Ping Mei* bosqueja mucho más que el acto sexual, es tal y como la califica Lu Xun, «una novela costumbrista 世情書»; es allí donde la encontramos el motivo fundamental sobre el que gira la polifonía de la obra, caracterizada por la resonancia construida a través de tres estadios eróticos: la observación, la seducción, la sexualidad.

Así, en primer lugar, el sentido de la vista elabora un plano perceptivo que puede ser leído como el prelude de la seducción; señala el camino del consecuente ardor sexual. En segundo lugar, la seducción es la melodía principal de la obra, representada principalmente a través del cabello y los pies como elementos de fuerte atracción sexual. Por último, el juego de la seducción, como hemos visto a lo largo del trabajo, puede acabar con la *petite mort* o con la muerte auténtica.

Asimismo, volviendo a una cuestión capital que recorre toda la investigación, a saber: ¿Cómo lo femenino utiliza la seducción ante lo masculino?, observamos en capítulos 4, 5 y 6, que esta fuerza desafiante vaga entre el individuo seductor y el seducido por medio de constantes miradas lanzadas por el observador. De este modo, la apariencia es la seducción; por eso, en *Jin Ping Mei* los personajes femeninos hacen uso de su belleza para que sus observadores masculinos se obsesionen y posteriormente deseen consumir la relación mediante el acto sexual. De igual modo, el varón no es el único que satisface su ansia de deseo en los intercambios sexuales, sino que las mujeres también sacian sus propias necesidades sexuales al tiempo que adquieren la oportunidad de ascender de posición en la sociedad e incluso de adquirir algunos objetos valiosos que ansían.

A continuación, reformularemos lo fundamental de estos tres estadios eróticos.

Estadio erótico I: La vista

Una mirada dice más que mil palabras. A través del análisis realizado en el capítulo 4 “Por una mirada, una seducción”, observamos que la mayor parte de los primeros encuentros entre los personajes de la novela suele comenzar con una mirada lanzada por el individuo seducido, el resultado de la misma oscila entre positivo, negativo o ambiguo.

Partiendo del marco de referencia conceptual de Kaufmann (1995), hemos distinguido varios tipos de mirada que se diferencian por el ritmo y la intensidad: un golpe de vista, una mirada de larga duración y *l'art du voir sans voir*. En primer lugar, el «golpe de vista» alude a una mirada repentina que suele ocurrir en el primer encuentro entre el individuo seductor y el seducido. En cuanto a la mirada de larga duración implica un acto dilatado en el tiempo y se caracteriza por la atención y la consideración del observador. Por último, *l'art du voir sans voir* es una estrategia aplicada por el individuo seducido que intenta disimular su deseo e interés.

Esta variedad de actos de mirar se presenta mediante una abundante riqueza léxica, donde cada significante despliega en el discurso un abanico de términos con distintos matices e intensidades semánticas, tales como 目 (*mu*, ojos), 見 (*jian*, mirar), 看 (*kan*, mirar), 睜眼觀看 (*zhengyan guankan*, mirar con los ojos abiertos), 眼 (*yan*, ojos), 觀 (*guan*, observar), *buzhuaijing zhi kan* 不轉睛只看 (no mover los ojos y mirar), 瞧 (*qiao*, mirar), 睨 (*suo*, mirar de reajo) y 睨 (*ni*, mirar de reajo). Sin embargo, estos diferentes actos cumplen la misma función en la comunicación, a saber, son el prelude de la seducción. En otras palabras, diferentes tipos de mirada cumplen la misma función en el proceso de la seducción (ya sea con un resultado

exitoso, un fracaso o estado pendiente de resolución), asimismo, este artificio puede llegar a provocar en el observador un deseo perenne.

Por otro lado, la mirada masculina también se pone de relieve a lo largo de los diferentes estadios eróticos, no obstante, la mirada femenina es tan significativa que es transmisora de indicios sexuales. Por ejemplo, en algunas ocasiones, personajes femeninos como Pan Jinlian, Li Ping'er, la Dama Lin y Wang la sexta, observan de manera furtiva la apariencia de sus amantes. De igual modo, en el último estadio erótico, a través de la mirada de distintos personajes femeninos percibimos el abatimiento del órgano genital de Ximen Qing.

Así, se hace evidente que la complejidad del fenómeno erótico es tal que puede considerarse la seducción como uno de sus estadios y factores integrantes. El sentido de la vista es por tanto uno de los medios de transmisión de la seducción, invirtiendo los polos del movimiento, alternándose entre el individuo seductor y el seducido.

Al profundizar en la seducción visual, percibimos que el cuerpo del individuo seductor es uno de los elementos fundamentales. No obstante, basándonos en el concepto de «dos cuerpos» postulado por Mary Douglas, consideramos que el cuerpo físico, siendo un símbolo natural, puede expresar la relación del individuo con su sociedad a un nivel sistémico general. Así, la relación entre el cuerpo físico y social es tan íntima que permite la elaboración de significados. Según esta línea de pensamiento, al cuerpo se le atribuye un valor más profundo en el segundo estadio erótico, el de la seducción.

Estadio erótico II: La seducción

La seducción es el trabajo que hace el cuerpo a través del artificio, del deseo, del

cuerpo seducido, del cuerpo seductivo, del cuerpo apasionadamente apartado de su verdad y de esta realidad ética del deseo, que nos obsesiona.

Con el objeto de encontrar los códigos corporales más significativos de la mirada, hemos realizado un análisis estadístico acerca de la topografía del cuerpo femenino, basándonos en las categorías establecidas por Desmond Morris. Así, atendiendo a la tabla 5.2.²⁸¹, observamos una serie de elementos en *Jin Ping Mei* puestos en juego de seducción, tales como el cabello, las cejas, las orejas, los ojos, el talle y los pies; de entre todos ellos, el cabello y los pies son los dos instrumentos más relevantes para el acto de seducción. Es especialmente significativa la potencia que tiene cierto tipo de belleza en el marco de las representaciones sociales, en cuanto a la constitución fisiológica de los cuerpos. Por lo tanto, en los capítulos 5 y 6 nos hemos centrado en la cabellera y en los pies, respectivamente para redescubrir una energía libidinal en los códigos corporales.

Según el estudio del capítulo 5, el cabello implica un símbolo primordial de la fuerza vital; en este caso, es comprensible que la cabellera negra y abundante adquiera un poder seductor capaz de captar la atención de sus observadores a primera vista. Por ejemplo, «las nubes negras del cabello»²⁸² aluden a uno de los códigos corporales más seductores de la novela, que el individuo seductor considera como un arma de seducción ineludible.

Además del rasgo natural del cabello, los adornos son elementos fundamentales en el ritual de la seducción. En este sentido, el recogido es uno de los peinados más comunes que el individuo seductor utiliza. Así, en algunas ocasiones, en un intento de aumentar el volumen, las mujeres colocan un moño postizo sobre su cabeza, sujetándolo con redecillas u horquillas.

²⁸¹ Vid. supra, pág. 184.

²⁸² Vid. supra, 5.1.

Por regla general, el peinado es un símbolo de distinción social de las mujeres; sin embargo, a lo largo de la novela, vemos cómo varias criadas y prostitutas imitan tanto el atavío de la esposa principal y como el de las concubinas de la familia de Ximen Qing, con el fin de aumentar sus posibilidades de seducir al observador. Por ejemplo, no nos sorprende que la criada Song Huilian se peine con «unos moños altos» y que las prostitutas Zheng Aixiang'er y Li Guijie se pongan «una redecilla de plata con incrustaciones de flores de ciruelo».

La horquilla es un refinado adorno que no solo embellece la apariencia sino que también puede tramar la intriga de la seducción. Por un lado, tanto el individuo seductor como el seducido la regala para expresar emociones; del mismo modo, es considerada como una prueba de la existencia de una relación íntima entre ambos individuos. Por el otro, la horquilla se convierte a menudo en un instrumento que une al *voyeur*, y al lector, con las escenas eróticas.

Por su parte, el cabello despeinado también se utiliza en el juego de la seducción, donde las mujeres aprovechan la forma geométrica natural del pelo para atraer la atención. Numerosas mujeres seductoras dejan libre su cabello *de nube* por su espalda y alrededor de su rostro, donde el color negro, como rasgo sexual secundario, destaca la belleza del rostro.

A causa del enorme poder de seducción de la cabellera, no es difícil imaginar la aprehensión de las mujeres ante la posible pérdida del cabello. En el episodio de la relación triangular entre Pan Jinlian, Li Guijie y Ximen Qing, el hecho de que Pan Jinlian se sienta extremadamente incómoda tras un corte del pelo es la manifestación más evidente de este hecho socio-cultural.

A continuación, el capítulo 6 “Los pies de la cenicienta” estudia el código corporal de los pies pequeños. Al remontarnos al origen de esta costumbre,

observamos que desde el siglo X los pies de la Cenicienta eran sinónimo de belleza y moda en China. Por un lado, tanto «los brotes de luna» como «los pasos bamboleantes» han servido como inspiración a multitud de autores *masculinos*, como, por ejemplo, Fang Xuan 方绚, Tang Yin 唐寅, Su Shi 蘇軾, Li Yu 李漁, etcétera. Por el otro, debido a la influencia del pensamiento neo-confuciano tal criterio de belleza se relaciona con la virtud femenina, lo que anima a miles de mujeres chinas a practicar esta costumbre sin importarles el dolor físico. En este sentido y desde nuestro punto de vista, el vendaje de los pies no solo es considerado como un exponente que retrata la moda, marca la categoría social o remite a la sexualidad, sino también como el indicio de una «fabricación masculina» de la imagen de la mujer y de su conducta, bajo el planteamiento patriarcal.

Afortunadamente, la mayor parte de los personajes femeninos sabe dominar este código corporal y manipular la estrategia de las apariencias con el fin de seducir a los varones y más adelante invertir su posición de inferioridad producida por el poder del patriarcado tradicional.

Por ejemplo, el individuo seductor suele exhibir, de manera intencional, sus pies diminutos y su calzado virtuosamente decorado; para así provoca las lascivas evocaciones del seducido. Además, la mujer invita de forma voluntaria o de manera accidental al observador a rozarle los pies, con el fin de adquirir una posición dominante en el juego de la seducción.

Precisamente, la intriga de los zapatos se encuentra en todos los actos de seducción y es un motivo de enredo en la competición entre varias mujeres seductoras, quienes prestan mucha atención a la cuestión acerca del tamaño de los pies y del número de zapatos que tienen en su colección. Así, Song Huilian mete sus propios zapatos en los de Pan Jinlian sin disimular el orgullo que le produce vencer a su

contrincante en la competición del tamaño de los pies. Del mismo modo, Pan Jinlian no oculta su enfado cuando la criada Qiuju confunde sus zapatos rojos con los de Song Huilian, aunque su rival ya haya muerto y esta tuviera pies más pequeños que Pan Jinlian.

Los códigos femeninos, el vocabulario erótico, el inevitable lazo entre la sexualidad y el abyecto, contribuyen a hacer del mundo de los sentidos un territorio de seducción. En el contexto de *Jin Ping Mei* existen varios códigos seductores relacionados con la conducta sexual y con la muerte involuntaria, consecuencia directa de esta conducta.

Así, en la investigación mediante el análisis estadístico del estadio erótico II, sacamos a la luz la energía libidinal de los códigos corporales: la cabellera y los pies, que tanto desde su exposición natural como artificial, es decir, a través del cuidado meditado de estos dos elementos y del adorno, pueden dejar fascinado al observador.

Según las concepciones de la sexualidad china, la mujer, en comparación con el varón, generalmente ocupa un papel más pasivo y estático, lo que da muestra del pensamiento falocéntrico. Sin embargo, los personajes femeninos de *Jin Ping Mei* son totalmente diferentes al prototipo, puesto que se muestran activas, ambiciosas y competitivas en la relación sexual. De este modo, podríamos afirmar que lo femenino es capaz de desafiar con una serie de estrategias y armas tanto a lo masculino y como a la sociedad patriarcal.

Estadio erótico III: La seducción fatal

En el último capítulo “La seducción fatal” se destaca una conexión fundamental entre la sexualidad y la muerte. «*La petite mort*» suele ser una meta deseada tanto por

el individuo seductor como por el seducido en los intercambios sexuales; no obstante, en unas ocasiones la relación no concluye con el placer sensual, sino que es arrebatado por la auténtica muerte fisiológica.

De hecho, en cuanto a la seducción fatal, observamos de nuevo cómo lo femenino no representa solamente a esta, sino también supone un desafío probable a la hegemonía tradicional de lo masculino. La muerte brutal del protagonista Ximen Qing es uno de los mejores ejemplos para ilustrar este hecho. A través de las miradas femeninas, se esboza el perfil del órgano genital del héroe, que ha pasado por las siguientes fases: inicio (alimentar la tortuga), desarrollo (uso de los juguetes sexuales), apogeo (uso del afrodisíaco) y decadencia (intercambio sexual excesivo). Mediante signos de diversa índole, la estrategia seductora femenina provoca incesantemente los anhelos sexuales del hombre. Por último, la víctima pone fin a su vida tras practicar sucesivamente el sexo con muchas mujeres seductoras: Pan Jinlian, Ruyi, Meng Yulou, Aiyue, la esposa de Ben el cuarto, la dama Lin, la mujer de Laiwang, Wang la sexta. En este sentido, cabe preguntarse si la seducción está orientada a destruir esquemas de poder tipificados.

Ahora bien, no queremos afirmar que los personajes femeninos consigan una victoria completa en el juego de la seducción, puesto que pierden la capacidad de seducción si los códigos seductores resultan destructivos. La muerte de la heroína Pan Jinlian es uno de los mejores ejemplos para demostrar esta cuestión; cuando Wu Song que llega para vengar la muerte de su hermano, invalida los códigos seductores que la mujer pone en juego, tales como los lotos dorados, el cabello y sus adornos; en este caso el poder de la seducción no surge el efecto esperado ya que el desenlace es la muerte del individuo seductor.

Recapitulando, en la investigación consideramos que *Jin Ping Mei* no solo es «una novela costumbrista 世情書», en términos de Lu Xun, sino también «una novela de seducción» con la que los personajes femeninos se atreven a trastornar el planteamiento patriarcal. En otras palabras, la novela nos proporciona la siguiente lectura: en el laberinto de la seducción la mujer que sepa utilizar la intriga y la trampa a través de su apariencia podrá invertir su imagen sumisa y subordinada, que viene determinada por la organización jerárquica.

Así, la seducción efectuada por los personajes de *Jin Ping Mei* aparece como un planteamiento alternativo mediante el cual se construye una fase fundamental del estadio erótico. Asimismo, el individuo seductor propone superar la lógica de la producción que gobierna los sistemas patriarcales en el siglo XVII, donde la filosofía neo-confuciana ejerce una influencia considerable. De este modo, a través de la novela podemos entrever cómo hay una intención de superar el orden de las oposiciones legitimadas por dicha filosofía (la sociedad patriarcal, la opresión sexual de la mujer, la energía *yang*), otorgando, así, un sentido de apertura social a las escenas eróticas.

Además de la temática de la seducción, hemos prestado atención a otras problemáticas a lo largo de la investigación. Por un lado, en el momento de analizar un texto chino, es imprescindible considerar los rasgos lingüísticos. La escritura del chino está construida por un conjunto de caracteres cuyo radical ofrece un significado concreto. Siguiendo dicho criterio lingüístico, hemos evidenciado, en primer lugar, el sentido de los caracteres *yin* 陰 y *yang* 陽, mediante la interpretación del radical 阝 (o 阜, *fu*, colina). Del mismo modo, señalamos el papel fundamental del acto de mirar en la novela, gracias a una secuencia donde aparecen los vocablos que comparten el mismo radical 目 (*mu*, ojo). En definitiva, la estructura semántica del

mecanismo lingüístico chino suele asociarse con el radical y, por esta razón, el componente del carácter aporta indicios esenciales para una mejor interpretación literaria.

Por otro lado, el enfoque estadístico puede ser uno de los métodos científicos más eficaces para destacar los signos que aparecen repetidamente en el texto literario. Lo hemos aplicado en la investigación circunscrita a la Segunda parte, donde sacamos a la luz varios tipos de mirada, estrategias de seducción y usos de los adornos seductores.

En resumen, esta investigación interpreta los fenómenos universales (la sexualidad, el erotismo y la seducción) con una intención de romper las fronteras nacionales y temporales. A pesar de que exista una diferencia crucial entre el universo de *Jin Ping Mei* y el mundo que experimentamos actualmente, es comprensible que la seducción de la apariencia une a los seres, así como los orienta hacia la sexualidad con todas sus connotaciones sociales, hasta conducirlos finalmente a la muerte, representando así una cópula entre *Eros* y *Tánatos*. En nuestra opinión, la muerte no es el fin de los estadios eróticos, sino un *continuum* de la seducción.

Finalmente, quisiéramos recomendar algunas líneas de investigación futuras que pueden enriquecer el estudio de la literatura erótica. Nuestra investigación se centra específicamente en la cuestión de la seducción a través de la apariencia en la novela *Jin Ping Mei*; sin embargo, y partiendo de este punto de vista se derivan otros temas interesantes relacionados con el *ars erotica* en *Jin Ping Mei*. Por ejemplo, el papel de los alimentos en la relación sexual, el descubrimiento de los juegos eróticos, otros tipos de seducción por la apariencia, etcétera. Queremos concluir nuestra tesis con unas palabras de Baudrillard: «La seducción es un juego, el sexo es una función» (2011: 27) y, esperamos haber *reseducido* a nuestros lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexandrian, Sarane. (1990). *Historia de la Literatura Erótica*. Barcelona: Planeta.
- Amorós, Andrés. (1979). *Introducción a la Literatura*. Barcelona: Castalia.
- Aristóteles. (2013). *Metafísica*. Buenos Aires: Tecnibook.
- Asociación de Hongxue de Shanghai. (Ed.) (1990) *Jin Ping Mei jianshang cidian* 金瓶梅鑑賞辭典 (Diccionario de *Jin Ping Mei*). Shanghai: Shanghai guji.
- Bai, Juyi. (2009). *Xinyi Bai Juyi shiwen xuan* 新譯白居易詩文選 (Antología de poemas de Bai Juyi) (M. Tao & Q. Lu Eds.). Taipei: Sanmin.
- Bai, Weikuo. (1991). *Jin Ping Mei cidian* 金瓶梅詞典 (Diccionario de *Jin Ping Mei*). Pekín: Chunghwa.
- Bai, Xiangjian. (1970). Liwa zhuan 李娃傳 (Historia de Li Wa). En *Estudios Orientales*(3), 265-277.
- Bai, Xiangjian. (2003). Liwa zhuan 李娃傳 (Historia de Li Wa). J. Ke (Ed.), en *Tanren xiaoshuo* 唐人小說 (Novelas de la dinastía Tang) (pp. 3-28). Taipei: Sanmin.
- Bajtin, Mijail Mijaïlovich. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (C. Emerson & M. Holquist, Trad. M. Holquist Ed.). Austin: Universidad de Texas Press.
- Ban, Gu. (1968). *Baihutongyi* 白虎通義 (Y.-w. Wang Ed.). Taipei: The Comercial Press.
- Ban, Zhao. (1996). *Nüjie* 女誡 (Advertencias para la mujer) (F. Zhang Ed.). Pekín: Minzu University.
- Barnhart, Robert K. (c1995). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. New York: HarperCollins Publishers.

- Barriga Jiménez, Silverio. (2013). La sexualidad como producto cultural: Perspectiva histórica y psicosocial. En *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, 12, 91-111.
- Barthes, Roland. (1974). *El Placer del Texto y Lección Inaugural* (R. Nicolás, Trad. 5 ed.). México, D. F.: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (c1977). *Fragments d'un Discours Amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bataille, Georges. (1995). *Historia del Ojo* (2 ed.). México D.F.: Coyoacán.
- Bataille, Georges. (2010). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, Georges. (c2008). *La Felicidad, el Erotismo y la Literatura: Ensayo 1944-1961* (S. Mattoni, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baudelaire, Charles. (2004). *Las Flores del Mal* (L. Martínez de Merlo, Trad. A. Verjat & L. Martínez de Merlo Eds. 16 ed.). Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, Jean. (1980). *El Intercambio Simbólico y la Muerte* (C. Rada, Trad. L. Porcel Ed.). Barcelona: Monte Avila.
- Baudrillard, Jean. (2000). *Las Estrategias Fatales* (J. Jordá, Trad. 6 ed.). Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean. (2011). *De la Seducción* (E. Benarroch, Trad. 13 ed.). Madrid: Catedra.
- Beauvoir, Simone de. (1987). *El Segundo Sexo* (2 ed.). México D.F.: Siglo XXI.
- Bella de Candor y Otros Relatos Chinos*. (1997). (C. Mercedes y María, Trad.). Barcelona: Tusquets.
- Berger, John. (c1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation.
- Bond, Michael Harris. (1986). *The Psychology of the Chinese People*. Hong Kong: Oxford University Press.

- The Book of Songs*. (1960). (A. Waley, Trad.). New York: Grove Press.
- Bornay, Erika. (1994). *La Cabellera Femenina: Un Diálogo entre Poesía y Pintura*. Madrid: Cátedra.
- Bornay, Erika. (2012). El Simbolismo de la Cabellera Femenina en el Arte. En *Revista de Artes*.
http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes34/arte_el-simbolismo-de-la-cabellera-en-el-arte.html
- Botton Beja, Flora. (2000). *China: Su Historia y Cultura hasta 1800* (2 ed.). México, D.F: El Colegio de México.
- Brulotte, Gaëtan, & Phillips, John. (c2006) *Encyclopedia of Erotic Literature*. New York: Routledge.
- Bu, Jian. (1988). *Jin Ping Mei zuozhe Li Kaixian kao* 金瓶梅作者李開先考 (Investigación sobre el autor de *Jin Ping Mei* Li Kaixian). Ranzhou: Gansu renmin.
- Bu, Jian. (1991). Shifeng de jiaoli yu shengming de chengjie – Jin Ping Mei qingjie Jincheng de pouxi 世風的澆漓與生命的懲戒 – 金瓶梅情節進程的剖析 (Análisis del argumento de *Jin Ping Mei*). Asociación china de *Jin Ping Mei* (Ed.), en *Jin Ping Mei yanjiu II* 金瓶梅研究 第二輯 (Los estudios de *Jin Ping Mei* II). Nanjing: Nanjing guji.
- Buddhist Studies Time Authority Databases*2008). B. Zhang (Ed.)
 doi:<http://authority.ddbc.edu.tw/>
- Buitrago Jiménez, Alberto, & Torijano Pérez, J. Agustín. (2007). *Diccionario del Origen de las Palabras* (2 ed.).
- Butler, Judith P. (2014). *El Género en Disputa: el Feminismo y la Subversión de la Identidad* (M. A. Muñoz, Trad. 6 ed.). Barcelona: Paidós estudio.

- Cai, Yong. (1993). Qingyi fu 青衣賦 (Fu sobre una criada). Z. Fei, S. Hu & M. Zong (Eds.), en *Quan hanfu 全漢賦* (Colección de Han Fu) (pp. 573). Pekín: Universidad de Pekín.
- Cantizano Pérez, Félix. (2007). El concepto de erotismo. F. Cantizano Pérez (Ed.), en *El Erotismo en la Poesía de Adúlteros y Cornudos en el Siglo de Oro* (pp. 11-17). Madrid: Editorial Complutense.
- Carlitz, Katherine N. (1984). Family, Society, and Tradition in *Jin Ping Mei*. En *Modern China*, 10(4), 384-413.
- Carlitz, Katherine N. (c1986). *The Rhetoric of Chin P'ing Mei*. Blooming Indian University Press.
- Cen, Dali. (2001). *Zhongguo fashi xisushi 中國髮式習俗史* (Historia del peinado chino). Kunming: Yunnan Ducation Publishing House.
- Centro Editor PDA. (2004) (Facultad de Interpretación y Traducción de la Universidad de Granada, Trans.). *Historia de la Humanidad: del Siglo VII al Siglo XVI* (Vol. 4). Barcelona: Planeta.
- Centro Editor PDA. (2004) (Facultad de Interpretación y Traducción de la Universidad de Granada, Trans.). *Historia de la Humanidad: del Siglo XVI al Siglo XVIII* (Vol. 5). Barcelona: Planeta.
- Chang, Jingwoan. (2001). *The Bound Foot and Its Adornment in the Chin P'ing Mei*. (Master of Arts), San Jose State University, San Jose.
- Chang, Kang-i Sun, & Owen, Stephen. (2010a). *The Cambridge History of Chinese Literature* (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chang, Kang-i Sun, & Owen, Stephen. (2010b). *The Cambridge History of Chinese Literature* (Vol. 1). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chang, Ya-hui. (2014). *Diálogos interculturales de los códigos eróticos: En torno a*

- Jin Ping Mei*. Artículo presentado en el Congreso internacional de sinología en español: la traducción e interpretación de obras clásicas chinas, Taipei.
- Chen, Dongyou. (1992). *Jin Ping Mei wenhua yanjiu* 金瓶梅文化研究 (Estudios sobre la cultura en *Jin Ping Mei*). Taipei: Guanya.
- Chen, Yi-yuan. (2001). *Gudian xiaoshuo yu qingse wenxue* 古典小說與情色文學 (Novelas clásicas y la literatura erótica). Taipei: Liren.
- Cheng, Anne. (2002). *Historia del Pensamiento Chino* (A.-H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Bellaterra.
- Cheng, Junying. (1991a). *Shijing zhuxi* 詩經註析 (Comentario de Shijing) (Vol. 1). Beijing: Chunghwua Book.
- Cheng, Junying. (1991b). *Shijing zhuxi* 詩經註析 (Comentario de Shijing) (Vol. 2). Beijing: Chunghwua Book.
- Confucio. (1981). *Liji zhengzhu* 禮記鄭注 (*Liji* con anotación de Zhen). Taipei: Xuehai.
- Confucio. (2002). Lunyu (Analectas) (J. Pérez Arroyo, Trad.) en *Los Cuatro Libros* (pp. 59-212). Barcelona: Paidós.
- Dauncey, Sarah. (1999). *The Politics of Fashion: Perceptions of Power in Female Clothing and Ornamentation as Reflected in the Sixteenth-century Chinese Novel Jin Ping Mei*. (Doctorado), Durham University, Durham.
- Diény, Jean-Pierre. (1977). *Pastourelles et Magnanarelles: Essai sur un Thème Littéraire Chinois*. Genève: Librairie Droz.
- Diamond, Joard Mason. (1997). *Why Is Sex Fun?: The Evolution of Human Sexuality*. New York: Basic Books.
- Ding, Naifei. (2002). *Obscene Things: the Sexual Politics in Jin Ping Mei*. Durham: Duke University Press.

- Dong, Zhongshu. (1984). *Chunqiu fanlu* 春秋繁露 <http://www.sikuquanshu.com/>
- Douglas, Mary. (2003). *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London: Routledge.
- Eagleton, Terry. (1993). *Una Introducción a la Teoría Literaria* (J. Esteban Calderón, Trad.). México D. F.: Fondo de cultura economía.
- Eberhard, Wolfram. (2000). *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought* (G. L. Campbell, Trad.). London: Routledge.
- Ebrey, Patricia. (1990). Women, marriage, and the family in Chinese history. P. S. Ropp & T. H. Barrett (Eds.), en *Heritage of China: Contemporary Perspectives on Chinese Civilization* (pp. 199-223). Berkeley: University of California.
- Ebrey, Patricia. (1999). Gender and sinology: shifting western interpretations of footbinding, 1300-1890. En *Late Imperial China*, 20(2), 1-34. doi: 10.153/late.1999.0007
- Eco, Umberto. (1979). *Obra Abierta* (R. Berdagué, Trad.). Barcelona: Ariel, S.A.
- Egerton, Clement. (1939). Translator's note en *The golden lotus: a translation, from the Chinese original, of the novel Chin P'ing Mei*. New York Grove Press.
- Erudito de las carcajadas. (2010). *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa* (A. Relinque Eleta, Trad. Vol. 1). Girona: Atalanta.
- Erudito de las carcajadas. (2011). *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa* (A. Relinque Eleta, Trad. Vol. 2). Girona: Atalanta.
- Fan, Yu-wun. (2011). *Wang Po and Celestina: the Old Procuress Archetype in Chinese and Spanish Literatures and Performances* 王婆與賽萊斯汀娜：中國與西班牙文學及戲劇中的牙婆原型探討. (Master Literatura), Universidad de Soochow, Taipei.

- Fei, Zhengang, Hu, Shuangbao, & Zong, Minghua. (1993). *Quan hanfu* 全漢賦 (Colección de Han Fu). Pekín: Universidad de Pekín.
- Feng, Menglong. (1976). *Maiyoulang duzhan huakui* 賣油郎獨佔花魁 (*Le Vendeur d'huile Qui Seul Possède la Reine de Beauté*) (J. Reclus, Trad.). Paris: l'Université Paris VII - Centre de publication Asie orientale.
- Feng, Menglong. (1992). *Qua Zhier y Shange* 掛枝兒 山歌 (D. Guan Ed.). Jinan: Editorial de Jinan.
- Firth, Raymond. (1973). *Symbols: Public and Private*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Foucault, Michel. (2007). *Historia de la Sexualidad: La Voluntad de Saber* (13 ed. Vol. 1). Madrid: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. (1915-1916). *Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. 15). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1978). *Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7). Buenos Aires: Amorrortu.
- Furongfuren. (1994). *Chipozi zhuan* 痴婆子傳 (Historia de una señora loca) (Vol. 7). New Taipei: Shuangdi.
- Furth, Charlotte. (2000). Doing research on the history of the body: representation and experience. En *Research on Women in Modern Chinese History* (Institute of History Academia Sinica).
- Furth, Charlotte. (c1999). *A Flourishing Yin: Gender in China's Medical History, 960-1665*. Berkeley: University of California Press.
- Gernet, Jacques. (1991). *El Mundo Chino* (D. Folch, Trad.). Barcelona: Crítica.
- González de Mendoza, Juan. (2008). *Historia del Gran Reino de la China*. Madrid: Miraguano.

- González Montero, Mag. Sebastián (2008). Del erotismo a la seducción: en torno a Kant y Kierkegaard. En *Revista Observaciones Filosóficas*.
www.observacionesfilosoficas.net/delerotismoalaseduccion.html
- Grace, Victoria. (2000). *Baudrillard's Challenge: A Feminist Reading*. London: Routledge.
- Gulik, Robert Hans van. (1974). *Sexual Life in Ancient China: a Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* Leiden: E.J. Brill.
- Gulik, Robert Hans van. (2004). *Erotic Colour Prints of the Ming Period: with an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B.C. 206-A.D. 1644*. (Vols. 1-2) Leiden: Brill.
- Guan, Yanpo. (2006). *Zhongguo toushi wenhua 中國頭飾文化* (La cultura de adornos para el cabello en China). Hohhot: Universidad de Inner Mongolia.
- Halperin, David M. (2000). ¿Hay una historia de la sexualidad? (D. L. Cordón, Trad.). R. Giordano & G. Graham (Eds.), en *Grafía de Eros: Historia, Género e Identidades Sexuales* (pp. 21-49). Buenos Aires: EDELP (Ediciones de la École Lacanienne de Psychanalyse).
- Hanan, Patrick. (1962). The text of the *Chin Ping Mei*. En *Asia Major*, 9(1), 1-57.
- Hanan, Patrick. (1963). Sources of the *Chin P'ing Mei*. En *Asia Major*, 10(1), 23-67.
- Hanan, Patrick. (1964). The development of fiction and drama. R. Dawson (Ed.), en *The Legacy of China* (pp. 115-143). Oxford: Clarendon Press.
- Handlin, Joanna F. (1975). Lü K'un's new audience: the influence of women's literacy on sixteenth-century thought. M. Wolf & R. Witke (Eds.), en *Women in Chinese Society* (pp. 13-38). Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Havelock Ellis, Henry. (1900-1928). *Studies in the Psychology of Sex* (Vol. 5).

- Philadelphia: F. A. Davis.
- Havelock Ellis, Henry. (1913). *Estudios de Psicología Sexual: La Selección Sexual en el Hombre* (C. y. T. Palencia, Trad. Vol. 4). Madrid: Hijos de Reus.
- Havelock Ellis, Henry. (1961). *Psychology of Sex: a Manual for Students*. New York: Emerson.
- Hay, John. (c1994). Body invisible in Chinese art? A. Zito & T. E. Barlow (Eds.), en *Body, Subject & Power in China* (pp. 42-77). Chicago: University of Chicago Press.
- Hightower, James (1977). Yüan Chen and the story of Ying-ying. En *Harvard Journal of Asiatic Studies*(33), 90-123.
- Hsia, Zhiqin. (1968). *The Classic Chinese Novel: a Critical Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Hu, Shi. (1986). Da Qian Xuantong shu 答錢玄同書 (Una respuesta a Qian Xuantong) en *Wenxue gailiang chuyi 文學改良芻議* (Propuesta de la renovación literaria) (Vol. 3, pp. 43-53). Taipei: Yuanliu.
- Hu, Yan-nan. (2004). *Yinshi qingse Jin Ping Mei 飲食情色金瓶梅* (La comida, la bebida, el amor y el sexo en *Jin Ping Mei*). Taipei: Liren.
- Huang, Hongshen. (2012). *Manhua jinlian 漫話金蓮* (Hablamos de *jinlian*). Nanjing: Universidad de Nanjing.
- Huang, Li-chuan. (2008). *The Ethical World of Chu Hsi 朱子的道德世界* (El mundo moral de Chu Hsi). (PhD), National Cheng Kung University, Tainan.
- Huang, Lin. (1983). Xinke xiuxiang piping *Jin Ping Mei* chutan 新刻繡像批評金瓶梅初探 (Investigación sobre la edición de *Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei*). En *Chengdu Daxue Xuebao Shehui Kexueban*, 69-74.
- Huang, Lin. (1989). *Jin Ping Mei* zuo zhe Tu Long kao 金瓶梅作者屠隆考 en *Jin*

- Ping Mei kaolun* 金瓶梅考論 (Estudios sobre *Jin Ping Mei*) (pp. 199-217).
Shenyang: Liaoning.
- Huang, Lin. (2008). *Jin Ping Mei yanjianglu* 金瓶梅演講錄. Guilin: Guangxi shifan.
- Huangjie Zhu Han Wei Liu chao shi liu zhong* 黃節注漢魏六朝詩六種 (Comentario de Huangjie sobre las poesías de las dinastías Han, Wei y las seis dinastías). (2008). (J. Huang Ed.). Pekín: Renming Literature.
- Irigaray, Luce. (1985). *This sex which is not one* (C. Porter & C. Bruke, Trad.). Ithaca: Cornell University.
- Jacobsson, Eva-Maria. (1999). A female gaze. En *CID, Center for User Oriented IT Design*. cid.nada.kth.se/pdf/cid_51.pdf
- Jakobson, Roman, & Morris, Halle. (1967). *Fundamentos del Lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Jiang, Fang. (2003). Huo Xiaoyu zhuan 霍小玉傳 (Historia de Huo Xiaoyu). J. Ke (Ed.), en *Tanren xiaoshuo* 唐人小說 (Novelas de la dinastía Tang) (pp. 49-68). Taipei: Sanmin.
- Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*). (1987). (L. Huang Ed.). Pekín: China.
- Kaufmann, Jean-Claude. (1995). *Corps de Femmes Regards d'hommes: Sociologie des Seins Nus*. Paris: Nathan.
- Kendon Adam, Collins Randall, Williams Robin, et al. (1988). *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order* (P. Drew & A. Wooton Eds.). Cambridge [Cambridgeshire]: Polity Press.
- Kirste, Waltraud. (2005). "*Weltliteratur*" de Goethe, un Concepto Intercultural (PhD), Universidad del País Vasco, País Vasco.
- Knechtges, David R. (c2010). Court culture in the late eastern Han: the case of the

- Hongdu Gate School. A. K. L. Chan & Y.-K. Lo (Eds.), en *Interpretation and Literature in Early Medieval China* (pp. 288). Albany: State University of New York Press.
- Ko, Dorothy. (1994). *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Ko, Dorothy. (1997). The body as attire: the shifting meanings of footbinding in seventeenth-century China. En *Women's History*, 8(4), 8-27.
- Ko, Dorothy. (2002). Every Step a Lotus: Shoes for Bound Feet. En *Material Culture*, 34(2), 57-59.
- Ko, Dorothy. (c2005). *Cinderella's Sisters: a Revisionist History of Footbinding*. Berkeley: University of California Press.
- Ko, Jisheng. (2013). *Jinlian xiajiao: Lotus Step: qiannian chanzu yu zhongguo xing wenhua* 金蓮小腳: 千年纏足與中國性文化 (Lotos de oro: los milenarios de pies vendados y la cultura sexual china). Taipei: Duli Zuoja.
- Kristeva, Julia. (1986). The dialogic imagination. T. Moi (Ed.), en *The Kristeva Reader* (pp. 24-33). Oxford: Basil Blackwell.
- Lévi-Strauss, Claude. (2000). La sexualidad femenina y el origen de la sociedad (S. Giordano, Trad.). R. Giordano & G. Graham (Eds.), en *Grafía de Eros: Historia, Género e Identidades Sexuales* (pp. 13-20). Buenos Aires: EDELP (Ediciones de la École Lacanienne de Psychanalyse).
- Lévy, André. (1979). About the date of the first printed edition of the *Chin P'ing Mei*. En *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 1, 43-47.
- Lévy, André. (1985). Introduction (A. Lévy, Trad.) en *Fleur en Fiole d'Or: Jin Ping Mei cihua* (Vol. 1, pp. XXXXVII-LXXI). Gallimard: Bibliothèque de la pléiade.

- Lanling Xiaoxiao Sheng. (1853). Histoire de Wou-Song et de Kin-Lien. En *Chine Moderne*, 354-368.
- Lanling Xiaoxiao Sheng. (1912). *Lotus d'Or, Roman Adapté du Chinois* (G. Soulie de Morant, Trad.). Paris: Charpentier et Fasquelle.
- Lanling Xiaoxiao Sheng. (1930). *Kin Ping Meh oder Die abenteuerliche Geschichte von Hsi Men und seinen sechs Frauen* (F. Kuhn, Trad.). Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- Lanling Xiaoxiao Sheng. (1939). *The Golden Lotus: a Translation, from the Chinese Original, of the Novel Chin P'ing Mei* (C. Egerton, Trad.). New York Grove Press.
- Lanling Xiaoxiao Sheng. (1963). *Jin Ping Mei ci hua* 金瓶梅詞話 (Vols. 1-5). Tokio: Daian kabushikigaisya.
- Lanling Xiaoxiao Sheng. (1985). *Fleur en Fiole d'Or: Jin Ping Mei cihua* (A. Lévy, Trad.). Gallimard: Bibliothèque de la pléiade.
- Lanling Xiaoxiao Sheng. (1963). *Jin Ping Mei ci hua* 金瓶梅詞話 (Mei Jie Ed. Vol. 1-3). Taipei: Liren.
- Lanling Xiaoxiao Sheng. (c1993-2013). *The Plum in the Golden Vase: Chin P'ing Mei* (D. T. Roy, Trad.). Princeton: Princeton University Press.
- Laozi. (2002). *Daodejing* 道德經 (M. Zhao & Y. Xian Eds.). Hong Kong: World Book Store.
- Laozi. (1992). *Tao Te Ching* 道德經 (Daodejing) (J. R. Álvarez Méndez-Trelles, Trad.). Taipei: Central Book.
- Leach, Edmund R. (1997). Cabello mágico. En *Alteridades*, 13, 91-107.
- Legge, James. (1960). *The Chinese Classics: with a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* (J. e. Legge Ed. Vol.

- 3). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Levy, Howard S. (1966). *Chinese Footbinding: the History of a Curious Erotic Custom*. New York: Bell Pub.
- Li, Ruzhen. (2012). *Jing huan yuan 鏡花緣* (Flor en un espejo). Taipei: National Taiwan Normal University Press.
- Li, Wei. (2010). *Zhongguo chuantong fushi tujian 中國傳統服飾圖鑑* (Diccionario visual de la vestimenta tradicional china). Beijing: The Eastern Publishing.
- Li, Yu. (1992). *La Alfombra de los Goces y los Rezos* (I. Menéndez, Trad.). Barcelona: Tusquets.
- Li, Yu. (1996). Roupoutuan 肉蒲團 en *The Ancient Forbidden Novel in China 中國歷代禁毀小說海內外珍藏秘本集粹* (Vol. 5). New Taipei: Shuangdi.
- Li, Yu. (2012). *Xianqing ouji 閒情偶寄*. Taipei: National Taiwan Normal University Press.
- Libro de los Cambios 易經 (Yijing)*. (1983). (C. Elorduy, Trad. C. Elorduy Ed.). Madrid: Editora Nacional.
- Liji (Li chi, Book of Rites: an Encyclopedia of Ancient Ceremonial Usages, Religious Creeds, and Social Institutions)*. (2003). (J. Legge, Trad.). [Whitefish, Mont.]: Kessinger Publishing.
- Liu, An. (1978). *Huainanzi zhu 淮南子注* (Comentario de Huainanzi) (7 ed.). Taipei: Shijie.
- Liu, Dajie. (2003). *Zhongguo wenxue fazhan shi 中國文學發展史* (Historia de la Literatura china). Taipei: Huazheng.
- Liu, Dalin. (2006). *Xing de lishi 性的歷史* (Historia de la sexualidad china) (4 ed.). Taipei: The Commercial Press.
- Liu, Hui. (1986). *Jin Ping Mei banben kao 金瓶梅版本考* (Investigación sobre las

- versiones de *Jin Ping Mei* en *Jin Ping Mei chengshu yu banben yanjiu* 金瓶梅成書與版本研究 (Estudios sobre las versiones de Jin Ping Mei) (pp. 59-85). Shenyang: Liaoning.
- Liu, Qi. (1999). Shishoshi 釋首飾 (Definición de los ornamentos) en Shiming 釋名 (Definición del nombre). Tianjin: Tianjin Publishing.
- Liu, Yong. (1994). Liu Yong quanji 柳永全集. S. Zhong (Ed.), en *Tang Song ci baijia quanji* 唐宋詞百家全集 (Poesías completas de la dinastía Tang y la dinastía Song) (Vol. 3, pp. 9-100). Guangzhou: Editorial de Guanzhou.
- Lotman, Yuri Mijailovich. (1996). *La Semiosfera. I. Semiótica de la Cultura y del Texto* (D. Navarro, Trad. Vol. 1). Madrid: Cátedra.
- Lu Xun. (2001). *Breve Historia de la novela China* (F. Rosario Blanco, Trad.). Barcelona: Azul.
- Lu Xun. (2009). *Zhongkuo xiaoshuo shilue* 中國小說史略 (Breve historia de la novela china). Taipei: Wu-Nan.
- Luo, Guanzhong. (2002). *San guo Yanyi* 三國演義 (Historia de los tres reinos). Peikín: Renmin Wenuxe.
- Ma, Dayong. (2009). *Yunji fengchai* 雲髻風釵 (Introducción de los peinados chinos). Jinang: Qilu Press.
- Mao Dun. (1994). *Zhongguo gudai xiaoshuo zhong de xingyu miaoxie* 中國古代小說中的性欲描寫 (Las descripciones sexuales en las novelas eróticas chinas). G. Zhang (Ed.), en *Zhongguo gudai xiaoshuo zhong de xingyu miaoxie* 中國古代小說中的性描寫 (Descripción sexual en las novelas eróticas chinas) (pp. 18-30). Tianjin: Baihua and Art House.
- Martínez-Robles, David. (2007). *La Lengua China: Historia, Signo y Contexto: Una Aproximación Sociocultural*. Barcelona: Editorial UOC, S.L.

- Martinelli, Franco. (1974). *Historia de China* (Vol. 2). Barcelona: Vecchi.
- Mencio. (2002). Mengzi (J. Pérez Arroyo, Trad.) en *Los Cuatro Libros* (pp. 213-380).
Barcelona: Paidós.
- Meng, Hui. (2005). *Pan Jinlian de faxing* 潘金蓮的髮型 (The hairstyle of Pan Jinlian). Nanjing: Jiangsu People.
- Millet, Kate. (2000). *Sexual Politics* (4 ed.). Urbana: Universidad de Illinois Press.
- Ministerio de Educación de Taiwán. (1997). *Chongbian guoyu cidian xiudingben* 重編國語字典修訂本 (Diccionario lexicográfico chino) Ministerio de Educación de Taiwán (Ed.) <http://dict.revised.moe.edu.tw/>
- Moi, Toril. (1995). *Teoría Literaria Feminista* (2 ed.). Madrid: Cátedra.
- Moliner, María. (2007). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos.
- Monreal, Regelio Arenas. (1992). La mirada del otro como ojo de la conciencia: erotismo y literatura en sombra entre sombras de Inés Arredondo. En *AIH Actas XI*, 8. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_2_029.pdf
- Morales Villena, Gregorio. (2005). El juego y el viento de la luna: el erotismo en la literatura. M. R. Sánchez García (Ed.), en *Un Título para Eros: Erotismo, Sensualidad y Sexualidad en la Literatura* (pp. 11-45). Granada: Universidad de Granada.
- Morris, Desmond. (2004). *The Naked Woman: a Study of the Female Body*. New York: Thomas Dunne Books.
- Mozi. (1967). *Mozi xianhua* 墨子閒話 (Palabras de Mozi) (C. Zhang Ed. Vol. 17). Taipei: Shijie.
- Mukarovsky, Jan. (1971). *Arte y Semiología* (S. Marchán Fiz, Trad.). Madrid: Alberto Corazón.
- Mulvey, Laura. (1988). Visual pleasure in narrative cinema. C. Penley (Ed.), en

- Feminism and Film Theory* (pp. 57-68). New York: Routledge.
- Mulvey, Laura. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nahoum-Grappe, Véronique. (1992). The beautiful woman (A. Goldhammer, Trad.). N. Zemon Davis & F. Arlette (Eds.), en *A History of Women in the West* (Vol. 3, pp. 85-100). Cambridge: Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich. (1996). *La Genealogía de la Moral: (Dissertations I i II)* (J. Leitas, Trad.). Valencia: Universidad de Valencia.
- Ning, Yingbin. (2010). Shehuixing 社會性 (Sexuality). En *Lianjiexing 連結性*, 3-13. <http://sex.ncu.edu.tw/members/Ning/pdf/%E7%A4%BE%E6%9C%83%E6%80%A7.pdf>
- Ollé, Manel. (2011). Algo más que un clásico del erotismo. En *Revista de Libros*, (177). www.revistadelibros.com/
- Ortner, Sherry B. (1972). Is female to male as nature is to culture? En *Feminist Studies*, 1(2), 5-31.
- Paz, Octavio. (1993). *Un Más Allá Erótico: Sade*. México: Vuelta.
- Plaks, Andrew H. (1986). The Chongzhen Commentary on the *Jin Ping Mei*: Gems amidst the Dross. En *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 8(1/2), 19-30.
- Plaks, Andrew H. (c1987). *The Four Masterworks of the Ming Novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Poesía Clásica China*. (2002). (G. Chen, Trad. G. Chen Ed. 2 ed.). Madrid: Cátedra.
- Quyáng, Xiu. (1994). Ouyang Xiu quanji 歐陽修全集. S. Zhong (Ed.), en *Tang Song ci baijia quanji 唐宋詞百家全集* (Poesías completas de la dinastía Tang y la dinastía Song) (Vol. 2, pp. 121-198). Guangzhou: Editorial de Guanzhou.

- RAE. (2014). *Diccionario de la Lengua Española* <http://www.rae.es/>
- Raphals, Lisa Ann. (c1998). *Sharing the Light: Representations of Women and Virtue in Early China*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Reich, Wilhelm. (1983). *La Función del Orgasmo: el Descubrimiento del Orgón: Problemas Económico-sexuales de la Energía Biológica* (2 ed.). Barcelona: Paidós.
- Relinque Eleta, Alicia. (2002). *Tres Dramas Chinos* (A. Relinque Eleta, Trad. C. García Gual Ed.). Madrid: Gredos.
- Relinque Eleta, Alicia. (2005a). Fundamentos de la literatura china. D. Martínez Robles & C. Prado Fonts (Eds.), en *Literatura China* (pp. 5-35). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Relinque Eleta, Alicia. (2005b). La nube del alba, la lluvia del atardecer. M. R. Sánchez García (Ed.), en *Un Título para Eros: Erotismo, Sensualidad y Sexualidad en la Literatura* (pp. 139-156). Granada: Universidad de Granada.
- Relinque Eleta, Alicia. (2005c). La tradición literaria clásica: de los orígenes a la dinastía Han. D. Martínez Robles & C. Prado Fonts (Eds.), en *Literatura China*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Relinque Eleta, Alicia. (2008a). El nacimiento de los géneros de ficción en *Narrativas Chinas: Ficciones y otras Formas de no-literatura, de la Dinastía Tang al Siglo XXI* (pp. 73-116). Barcelona: Universidad Abierta de Cataluña.
- Relinque Eleta, Alicia. (2008b). Primeras formas de no-literatura en *Narrativas Chinas: Ficciones y otras Formas de no-literatura, de la Dinastía Tang al Siglo XXI* (pp. 43-72). Barcelona: Universidad Abierta de Cataluña.
- Relinque Eleta, Alicia. (2010). Introducción (A. Relinque Eleta, Trad.) en *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa* (pp. 17-52). Girona: Atalanta.

- Richard, G. Smith. Ed. (2010). *The Baudrillard Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Rodríguez González, Félix. (2011). *Diccionario del Sexo y el Erotismo*. Madrid: Alianza.
- Rojek, Chris., & Turner, Bryan S. (1993). *Forget Baudrillard?* (C. Rojek & B. S. Turner Eds.). London: Routledge.
- Rolston, David L. (c1990). Chang Chu-p'o on how to read the Chin P'ing Mei (The Plum in the Golden Vase) en *How to Read the Chinese Novel* (pp. 196-201). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Ropp, Paul S. , Zamperini, Paola, & Zurndorfer, Harriet Thelma. (2011). *Passionate Women: Female Suicide in Late Imperial China*. Leiden, Boston: Brill.
- Rossi, William A. (1976). *The Sex Life of the Foot and Shoe*. New York: Ballantine Books.
- Roth, Harold D. (2015). Huainanzi: the Pinnacle of Classical Daoist Syncretism. X. Liu (Ed.), en *Dao Companion to Daoist Philosophy* (pp. 341-365). Netherlands: Springer.
- Rovira Esteva, Sara. (2010). *Lengua y Escritura Chinas: Mitos y Realidades*. Barcelona: Bellaterra.
- Roy, David T., & Plaks, Andrew H. (c1990). Traditional Chinese fiction criticism. D. L. Rolston (Ed.), en *How to Read the Chinese Novel* (pp. 3-123). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Roy, David Tod. (1986). The case for T'ang Hsien-Tsu's Authorship of the Jin Ping Mei. En *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 8(1/2), 31-62.
- Roy, David Tod. (c1993). Introduction (D. T. Roy, Trad.) en *The Plum in the Golden*

- Vase: Chin P'ing Mei*. Princeton: Princeton University.
- Ruan, Fang-fu. (c1991). *Sex in China: Studies in Sexology in Chinese Culture*. New York: Plenum Press.
- Ruiz Pérez, Pedro, & Matas Caballero, Juan. (1993). De literatura y seducción. En *Contextos*, 21-22, 317-346.
- Samei, Maija Bell. (c2004). *Gendered Persona and Poetic Voice: The Abandoned Woman in Early Chinese Song Lyrics*. Lanham: Lexington Books.
- Saussure, Ferdinand de. (2007). *Curso de Lingüística General* (A. Alonso, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, William. (1963). *Troilus and Cressida* (D. Seltzer Ed.). New York: New American Library.
- Shang shu* 尚書. (1991). Taipei: National Central Library.
- Sherrow, Victoria. (2006). *Encyclopedia of Hair: a Cultural History*. Westport: Greenwood Press.
- Shi, Changyu. (Ed.) (1989) *Jin Ping Mei jianshang cidian* 金瓶梅鑒賞辭典 (Diccionario de *Jin Ping Mei*). Pekín: Universidad de Pekín shifan.
- Shi, Naian. (2007). *Shui hu zhuan* 水滸傳 (A la Orilla del Agua) (Vol. 2). Taipei: Liren.
- Shijing (Romancero Chino)* 詩經. (1984). (C. Elorduy, Trad.). Madrid: Editora Nacional.
- Si, Xin. (1994). Sheji gudai xingmiaoxie de tongsu xiaoshuo shumu 涉及古代性描寫的通俗小說書目 (Referencias bibliográficas sobre la novela erótica). G. Zhang (Ed.), en *Zhongkuo gudai xiaoshuo zhong de xingmiaoxie* 中國古代小說中的性描寫 (Descripción sexual en las novelas eróticas chinas) (pp. 387-400). Tianjin: Baihua and Art House.

- Silverman, Kaja. (2009). *El Umbral del Mundo Visible* (B. Muñoz, Trad.). Madrid: Akal.
- Sinica (Institute of linguistic Sinica). (2010). *Souwen jiezi* 搜文解字 (Corpus de la lengua china) <http://words.sinica.edu.tw/>
- Song, Yu. (1986). Shennu fu 神女賦. T. Xiao (Ed.), en *Wenxuan* 文選 (Selección de textos) (Vol. 6, pp. 886-891). Shanghai: Shanghai Guji.
- Sontag, Susan. (1967). Contra la interpretación en *Contra la Interpretación* (pp. 11-24). Barcelona: Seix Barral.
- Stone, Charles R. (2005). The fountainhead of Chinese erotica: the lord of perfect satisfaction (*Ruyijun zhuan*). En *The Journal of Asian Studies*, 64(1), 179-181.
- Suárez Girard, Anne-Hélène. (2005). Poesía clásica china. D. Martínez Robles & C. Prado Fonts (Eds.), en *Literatura China*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Su, Shi. (1994). Su Shi quanji 蘇軾全集. S. Zhong (Ed.), en *Tang Song ci baijia quanji* 唐宋詞百家全集 (Poesías completas de la dinastía Tang y la dinastía Song) (Vol. 4, pp. 9-120). Guangzhou: Editorial de Guanzhou.
- Sun, Dayu. (1997). *An Anthology of Ancient Chinese Poetry and Prose*. Shanghai: Shanghai Foreign Languages Education Press.
- Tang, Yin. (2005). *Tangbohu wenji* 唐伯虎文集 (Colecciones de Tangbohu). Chengdu: Sichuan Publication Press.
- Todorov, Tzvetan. (2009). *La Literatura en Peligro* (N. Sobregués, Trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Vallejo-Nágera, Alejandra. (2009). *Psicología de la Seducción*. Barcelona: Espasa.
- Vargas Llosa, Mario. (2001). Sin erotismo no hay gran literatura. En *Babelia*, 8. <http://cultura.elpais.com/cultura/babelia.html>

- Voices of the Song Lyric in China* (1994). P. Yu (Ed.)
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft129003tp/>
- Volpp, Sophie. (2005). The gift of a python robe: the circulation of objects in “Jin Ping Mei”. En *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 65(1), 133-158. doi: 10.2307/25066765
- Von Biehn, Max. (1944). *Accesorios de la Moda*. Barcelona: Salvat Editores.
- Wang, Heqing. (2007). Pangji 胖妓 (Una prostituta gorda). L. Shi (Ed.), en *Yuanqu sanbaishou quanjie 元曲三百首全解* (Estudios sobre 300 obras de yuanqu) (pp. 14). Shanghai: Universidad Fudan.
- Wang, Mengou. (2009). *Zhongguo wenxue lilun yu shijian 中國文學理論與實踐* (Literatura china: teoría y práctica). Taipei: Liren.
- Wang, Qiang. (2003). *Zhebi de wenming: xingguannian yu guzhongguo wenhua 遮蔽的文明：性觀念與古中國文化* (La civilización oculta: sentido de la sexualidad y la cultura clásica china). Taipei: Wenjing.
- Wang, Qinghe. (2010). *Shange nǚren yu wuzhang chuang: jiemi shijing sishenghuo 三個女人與五張床：揭密市井私生活* (Tres mujeres y cinco camas: descubrimiento de la vida privada de la gente corriente). New York: Mirror Books.
- Wang, Richard G. (c2011). *Ming Erotic Novellas: Genre, Consumption, and Religiosity in Cultural Practice*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Wang, Robin. (2003). *Images of Women in Chinese Thought and Culture: Writings from the pre-Qin Period through the Song Dynasty*. Indianapolis: Hackett.
- Wang, Rumei. (1990). *Jin Ping Mei tansuo 金瓶梅探索* (Investigaciones de *Jin Ping Mei*). Changchun: Jinling University.
- Wang, Shifu. (2002). *Xi xiang ji 西廂記* (Historia del ala oeste) (A. Relinque Eleta,

- Trad.) en *Tres Dramas Chinos* (pp. 175-409). Madrid: Gredos.
- Wang, Shifu. (2012). *Xi xiang ji* 西廂記 (Romance of Western Bower) (Y. Xu & M. Xu, Trad.). Beijing: Wu Zhou Chuan Bo.
- Wawrytko, Sandra A. (2000). Prudery and prurience: historical roots of the Confucian conundrum concerning women, sexuality, and power. C. Li (Ed.), en *The Sage and the Second Sex: Confucianism, Ethics, and Gender* (pp. 163-197). Chicago: Open Court.
- Wei, Ziyun. (1979). *Jin Ping Mei tanyuan* 金瓶梅探原 (Investigaciones sobre el origen de *Jin Ping Mei*). Taipei: Juliu.
- Wei, Ziyun. (1982). *Jin Ping Mei shentan* 金瓶梅審探 (Estudios sobre *Jin Ping Mei*). Taipei: The Commercial Press.
- Wei, Ziyun. (1983). *Jin Ping Mei zaji* 金瓶梅笱記 (Memoria de *Jin Ping Mei*). Taipei: Juliu.
- Wei, Ziyun. (1988). *Jin Ping Mei de youyintanzhao* 金瓶梅的幽隱探照 (Estudios sobre los temas ocultos de *Jin Ping Mei*). Taipei: Studentbook.
- Wei, Ziyun. (1998). *Jin Ping Mei de zuozhe shi shei* 金瓶梅的作者是誰: 中國文學史公案試解 (Quién escribió *Jin Ping Mei*). Taipei: The Commercial Press.
- Wei, Ziyun. (2003). *Shengeng Jin Ping Mei yu sa nian* 深耕<<金瓶梅>>逾卅年 (Más de treinta años de dedicación a *Jin Ping Mei*). Taipei: Wenshizhe.
- Weitz, Rose. (2003). A history of women's bodies en *The politics of women's bodies : sexuality, appearance, and behavior* (pp. 3-11). New York: Oxford University Press.
- Wu, Chengen. (1980). *Xiyouji* 西遊記 (Viaje al Oeste: Las Aventuras del Rey Mono). Taipei: Heluo.
- Wu, Chengen. (1994). *Xiyouji* 西遊記 (Viaje al Oeste: Las Aventuras del Rey Mono)

- (E. P. Gatón & I. Huang-Wang, Trad.). Madrid: Siruela.
- Wu, Yenna. (1995). *The Chinese Virago: a Literary Theme*. Cambridge: Council on East Asian Studies.
- Wu, Zhefu. (1969). *Qingdai jinhui shumu yangjiu* 清代禁燬書目研究 (Estudios sobre los libros prohibidos en la dinastía Qing). Taipei: Chia Hsin Cement Corp.
- Xiaojing* 孝經 (The Classic of Filial Piety) (1993). Jinan: Shandong Friendship.
- Xing, Janet Zhiqun (c2009). *Studies of Chinese Linguistics: Functional Approaches*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Xu, Changling. (1988?). *Zetian huanghou ruyijun zhuan* 則天皇后如意君傳 en *Ruyijun zhuan deng shizong* 如意君傳等十種 (*Ruyijun zhuan* y otras diez obras).
- Xu, Donghai. (2003). *Nüxing, diwang, shenxian: xianqinlianghan cifu ji qi wenhua shenyi* 女性.帝王.神仙: 先秦兩漢辭賦及其文化身影 (Estudios sobre el Han *Fu*: mujer, emperador, hada y sus imágenes culturales). Taipei: Liren.
- Xu, Ling. (2007). *Yutai xinyong yizhu* 玉臺新詠譯注 (Nuevo cantos de la terraza de jade) (B. Zhang, Trad.). Guilin: Universidad Normal de Guang Xi
- Xu, Shuofang. (1983). *Lun Tang Xianzu ji qita* 論湯顯祖及其他 (Hablando de Tang Xianzu y otros autores). Shanghai: Guji.
- Yang, Niangun. (2004). *Cong kexue huayu dao guojia kongzhi – dui nüzi chanzu you mei bian chou lishijincheng de duoyuan fenxi* 從科學話語到國家控制 – 對女子纏足由美變醜歷史進程的多元分析 (Del lenguaje científico al control de Estado: multuanálisis histórico del vendaje de pies) en *Shenti de wenhua zhengzhixue* 身體的文化政治學 (Política, cultura y cuerpo) (pp. 263). Henan: Universidad de Henan.

- Yao, Silian. (1972). *Chen Shu* 陳書 (Historia del período Chen) (Vol. 1). Pekín: Chunghwua.
- Ye, Dabing, & Ye, Liya. (2000). *Toufa yu fashi minsu: Zhongguo de fa wenhua* 頭髮與髮飾民俗 – 中國的髮文化 (La cabellera y las costumbres ornamentales del cabello: la cultura china de la cabellera). Shenyang: Editorial de Liaoning.
- Yi, Shizhen. (1971). *Langhuanji* 瑯環記 (Registro del paraíso redonda) (Vol. 46). Taipei: Yiwen.
- Yijing* 易經. (1981). (Z. Sun Ed.). Taipei: Xingguang.
- Yuan, Zhen. (1977). The story of Ying-ying (J. Hightower, Trad.). J. S. M. Lau & Y. W. Ma (Eds.), en *Traditional Chinese Stories* (pp. 139-145). New York: Columbia University Press.
- Yuan, Zhen. (2003). Yingying zhuan 鶯鶯傳 (Historia de Yingying). J. Ke (Ed.), en *Tanren xiaoshuo* 唐人小說 (Novelas de la dinastía Tang) (pp. 29-47). Taipei: Sanmin.
- Zhang, Yuanfen. (1991). Zuo bu yuan de meng 做不圓的夢 en *Jin Ping Mei yu wo* 金瓶梅與我 (*Jin Ping Mei* y yo). Chengdu: Chengdu.
- Zhang, Zhuo, & Xu, Zhenya. (2007). *Youxianku Yulihun (hekan)* 游仙窟玉梨魂 (合刊) (Excursión a la cueva de los inmortales y la muerte de Yuli) (H. Huang & K. Huang Eds.). Taipei: Sanming.
- Zhang, Zhupo. (1987a). Diyijishu fei yinshu lun 第一奇書非淫書論 (El libro extraordinario no es obsceno) en *Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*) (pp. 54-55). Pekín: China.
- Zhang, Zhupo. (1987b). Piping diyiqishu Jin Ping Mei doufa 批評第一奇書金瓶梅讀法 (Crítica de *Jin Ping Mei*). L. Huang (Ed.), en *Jin Ping Mei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編 (Recopilación de *Jin Ping Mei*) (pp. 65-87). Pekín:

China.

- Zhao, Lianshang. (2007). *Zhongguo gudai fushi tudian* 中國古代服飾圖典 (Diccionario visual de la vestidura en China). Kunming: Yunan People's Publishing House.
- Zheng, Zhenduo. (1990). *Tan Jin Ping Mei ci hua* 談金瓶梅詞話 (Hablando de *Jin Ping Mei ci hua*) en *Zhongguo wenxue yinjiu* 中國文學研究 (Estudios sobre la Literatura china). Shanghai: Shanghai Books.
- Zhu, Xi. (1965). *Yu Chenshizhong shu* 與陳師中書 (La carta a Chen Shizhong) en *Zhuwengong ji* 朱文公文集 (Obras completas de Zhuxi) (Vol. 3). Taipei: The Comercial Press.
- Zhu, Xi. (1980). *Zhuzi yulei* 朱子語類 (Palabras de Zhuxi) (J. Li Ed. Vol. 2). New Taipei: Hanjing.
- Zhu, Xi. (1984). *Sishu jizhu* 四書籍註 (Los cuatro libros). Taipei: Xuehai.
- Zhuangzi. (1964). *Zhuang Zi jie* 莊子解 (f. Wang Ed. Vol. 2). Taipei: Guangwen.
- Zhuangzi. (1996). *Zhunag Zi: "Maestro Chuang Tsé"* (I. Preciado Ydoeta, Trad.). Barcelona: Kairós.
- Zuoqiu, Ming. (2002). *Xinyi Zuozhuan duben* 新譯左傳讀本 (Zuozhuan con anotación) (X. Yu, F. Zhou & M. Yao Eds. Vol. 1). Taipei: Sanming.

APÉNDICE A. CRONOLOGÍA²⁸³

Tercer milenio-siglo XVIII a.C.

Dinastía Xia 夏

Siglos XVIII-XVI a.C.: Dinastía Shang 商

Siglo XI-256 a.C.: Dinastía Zhou 周

Zhou del Oeste (s. XI a.C.-771 a.C.) 西周

Zhou del Este (770 a.C.-256 a.C.) 東周

Primaveras y Otoños (770 a.C.-476 a.C.) 春秋

Reinos Combatientes (475 a.C.-221 a.C.) 戰國

221-207 a.C.: Dinastía Qin 秦

206 a.C.-220: Dinastía Han 漢

Han del Oeste (206 a.C.-9) 西漢

Han del Este (25-220) 東漢

220-265: Tres Reinos 三國

265-316: Jin del Oeste 西晉

317-589: Dinastía del Norte y del Sur Norte 南北朝

581-618: Dinastía Sui 隋

618-907: Dinastía Tang 唐

907-960: Cinco Dinastías 五代

960-1279: Dinastía Song 宋

Song del Norte (960-1127) 北宋

Song del Sur (1127-1279) 南宋

1264-1368: Dinastía Yuan (Mongoles) 元

1368-1644: Dinastía Ming 明

1644-1912: Dinastía Qing 清

1912- : República de China, transferida a Taiwán a partir de 1949 中華民國 台灣

1949- : República Popular China 中華人民共和國

²⁸³ Esta cronología se basa en la referencia de *Historia del Pensamiento Chino* de Anne Cheng (2002: 23-24).

