

El Colegio de México

Alteridad espectral y subversión ritual. Las poéticas de la transgresión en:  
“Los asuntos del mundo son como niebla 世事如煙” de Yu Hua 余華

Tesis presentada por  
RICARDO PLASCENCIA CERVANTES  
en conformidad con los requisitos  
establecidos para obtener el grado de  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA  
ESPECIALIDAD: CHINA

Centro de Estudios de Asia y África

2024

<b>Índice</b> .....	2
<b>Agradecimientos</b> .....	3
<b>Abstract</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	6
1. Propósito de la tesis y alcance crítico.....	6
2. Contexto inicial de análisis y comparación.....	10
<b>Capítulo I. Mecánicas de interacción entre agentes espectrales:</b>	
<b>Intersubjetividad y contigüidad en la localidad rural (村)</b> .....	15
1. Breves consideraciones sobre género literario y sobre producción de la ficción corta en idioma chino.....	15
2. Ese infierno tan temido.....	22
3. Hermenéutica numerológica.....	31
4. Las confabulaciones del adivino.....	42
<b>Capítulo II. El reino de ambos planos: (陰陽兩世):</b>	
<b>Lo cotidiano vuelto otredad terrible</b> .....	47
1. Hablando en lengua fantasma (鬼聲鬼氣):  Inmanencia y trascendencia en el obrar de los entes liminales.....	48
2. Destino inexorable (劫數難逃): Impermanencia y el motivo del agua.....	68
<b>Capítulo III. (Re)presentación ambivalente de la esfera ritual</b> .....	77
1. Virtudes cardinales o lastres sociales.....	82
2. El rapto como exorcismo ritual.....	97
3. Adivinación como performance espiritual.....	105
4. 往事如煙 / 往事如風: “El pasado se disipa cual bocanada de niebla” .....	111
<b>Conclusiones</b> .....	117
<b>Bibliografía</b> .....	124

## Agradecimientos

Esta tesis está dedicada a la memoria de Ricardo Plascencia I (1953-2021)

Quisiera agradecer a mi asesor, el Dr. Yong Chen por el apoyo recibido en la escritura de esta tesis. Asimismo, quisiera agradecer a los lectores del trabajo: El Dr. Adrián Muñoz y el Dr. Aaron Rosenberg y a los siguientes profesores del Centro de Estudios de Asia y África con los que tuve la inmensa fortuna de tomar clase: Dra. Flora Botton Burlá; Dra. Liljana Arsovska; Mtro. Romel Cornejo; Dr. Saurabh Dube; Dr. Ishita Banerjee-Dube; Dra. Marisela Conelly; Mtra. Pan Lien-Tan; Dr. Benjamín Preciado; Dr. Francisco Haro y el Dr. José Antonio Cervera.

Estaré siempre en deuda con el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCyT) y con el Colegio de México por el apoyo económico incondicional brindado durante el posgrado. Por último, agradezco al *China Scholarship Council* (國家留學基金管理委員會) por la beca recibida para realizar estudios de mandarín en la Universidad Normal de Nanjing (南京師範大學) y para cursar una segunda maestría en la Universidad de Fudan (復旦大學) entre 2013 y 2017.

## Abstract

Valiéndose de la incertidumbre y la ambivalencia de un discurso deliberadamente contradictorio y de la ironía contextual, los cuentos de Yu Hua (余華) proponen un universo narrativo que desentraña y socava las expectativas de la ficción modernista pre-dengista, así como las convenciones formulaicas del cuento realista. “Los asuntos del mundo son como niebla” busca deconstruir, tanto los elementos culturales más arraigados en el paisaje contemporáneo chino, como el sentido último del acto de narrar. Compartiendo los axiomas normalmente asociados con la estética del postmodernismo, este universo, simultáneamente transgrede los modos de representación tradicionales, al tiempo que los reinstituye, dotándolos de una carga semántica distinta. El estudio pretende demostrar que la transgresión en los cuentos del autor se efectúa en tres niveles distintos: temático, narratológico y semiótico o mitopoiético. La subversión y la reinstauración de temas y formas narrativas, no son más que dos vertientes del mismo proceso hermenéutico; uno que busca reinterpretar las costumbres sociales acendradas para plantear visiones alternativas de las mismas. Al focalizar el estudio en dicho proceso, se propone que, la utilización de una forma narrativa clásica como lo es el *zhiguai* (誌怪) o recuentos de lo anómalo, es doble. En primera, se busca analizar la narrativa como artificio que cimienta construcciones ideológicas e identitarias. Y, en segunda, se intenta mostrar que la apropiación de dichos constructos, conllevan nuevas maneras de cuestionar y de relacionarse con los presupuestos de la *oekumene* china en su conjunto. La problematización del quehacer humano por medio de la *novella* (中篇小說), género con características propias de la novela (*roman*) y del cuento largo (ambos bajo la rúbrica de *xiaoshuo* 小說 en chino), deviene en un espíritu revisionista, que (re)conceptualiza los motivos y las convenciones de la cuentística tradicional en una tensión nunca resuelta. La negociación entre la inercia social y el *ethos* emergente de individualidad impacta de forma crucial las nociones de comunidad, filialidad, liminalidad y chineidad que sostienen la unidad socio-política de la cultura Han dentro del cuento.

Palabras clave: *zhiguai* (誌怪), transgresión literaria, postmodernismo chino, fantasmas (鬼), lo extraño (*guai*, 怪), lo siniestro (*unheimlich*), ritual.

## Abstract

By deploying ambiguity and uncertainty, a deliberately contradictory discourse and the rhetorics of contextual irony, Yu Hua's short-stories propose a narrative universe that unravels and undermines the expectations of pre-Dengist modernist fiction, as well as the conventional format of the realist tale. "The Affairs of the World Are Like Mist" seeks to deconstruct both, the deeply-rooted cultural elements from the Chinese contemporary landscape and storytelling as a rebellious act. Incorporating the assumptions often associated with postmodernist aesthetics, the author's universe simultaneously transgresses the traditional modes of representation available in the cultural repository, and aided by context, it reworks its literary motifs in ways that strike as divergent in relation to its canon. The study aims at demonstrating that such transgression operates at three distinct yet interconnected layers; one resting on the thematic level, another one being narratological in nature, and a third, functioning at the level of semiosis or mythopoiesis. The interplay of the subversive and the traditional stances seen in the tale are but two aspects of the same hermeneutical process, one that strives to discuss the meaning-making dynamics of the social mores and accepted boundaries to suggest different approaches to decode them. By focusing on such process, the study suggests that, the use of a classical narrative form as the *zhiguai* (誌怪) is twofold: Firstly, it attempts to analyse the narrative as a device that crystalizes a number of ideological constructions. And, secondly, it attempts to show that, the appropriation of these constructs entail new paths of questioning and relating to age-old paradigms in Chinese culture. The problematization of human endeavour by means of the novella's (中篇小說) imaginary, a genre both partaking of the features of the novel (*roman*), and the long short story (the two equally rendered as *xiaoshuo* 小說 in Chinese), translates into a revisionist mode, an uneasy oscillation which lays bare the anxieties and conventions of traditional fiction that is never fully solved. The negotiation between social inertia and the *ethos* of rising individuality winds up sketching the changing notions of community, filial piety, liminality and chineseness, all of them pivotal to the cultural unity of the Han.

Keywords: *zhiguai* (誌怪), *novella*, literary transgression, Chinese postmodernism, ghosts (*gui*, 鬼), the strange (*guai*, 怪), eerie / uncanny (*unheimlich*), ritual.

## Introducción

### 1. Propósito de la tesis y alcance crítico

El objetivo de esta tesis es el de mostrar que “Los asuntos del mundo son como niebla” se concibe como una sátira<sup>1</sup> de diversos aspectos problemáticos de la tradición literaria en lengua china. La sátira se articula como una contravención temática y formal. La contravención temática se logra al poner en entredicho los supuestos fundacionales (*Fortbestand*) sobre los que descansa la cultura china contemporánea. La transgresión formal se efectúa al subvertir el objetivo transformativo y el mensaje didáctico del sub-género del “recuento de sucesos anómalos” (*zhiguai xiaoshuo* 志怪小說). Al mismo tiempo, el relato busca distanciarse de las metas modernistas de cohesión, coherencia y concreción para inclinarse por una enunciación hermética, un alcance temático multivocal, un desenlace abierto o abstracto y una invectiva general a los procesos de significación cultural colectiva. Yu Hua construye un universo de intensidades emotivas, de insinuaciones secretas y de comportamientos ritualistas que destilan, de manera velada, las tensiones y asperezas subconscientes acumuladas en el sistema cultural.

Como ha sido propio de la tradición china, en donde las dicotomías socio-culturales<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cuando este ensayo habla de sátira, se piensa en *Las Muertas*, de Jorge Ibarquengoitia, en *Ciudad Ausente* de Ricardo Piglia y en *El Maestro y Margarita* de Mikhail Bulgakov como sus contrapartes occidentales. En la tradición china, las obras satíricas que se comunican con “Los asuntos del mundo” a través de la intertextualidad, y que, al igual que éste, se han consolidado como los intentos de irrupción en el *continuum* literario chino son, por mencionar algunos: *La vida y la muerte son desgastantes*

(生死疲勞, 2006) de Mo Yan; “Medicina” (藥) y “Sacrificio de año nuevo” (祝福) de Lu Xun (魯迅); *Flores dentro del espejo* (鏡花緣, 1827) de Li Ruzhen (李汝珍); *Anales del bosque de letrados* (儒林外史, 1750) de Wu Jingzi (吳敬梓) y los ensayos de Qian Zhongshu (錢鍾書), entre los que destacan las sátiras menipeas de “Hombres, bestias y fantasmas” (人獸鬼, 1946) y “Escrito a los márgenes de la vida” (寫在人生上邊, 1941).

<sup>2</sup>Dicotomías reinantes en el pensamiento sinítico tradicional son: civilizado (文明, 禮儀之邦) - barbárico/salvaje (蠻夷之地, 蠻荒); nómada (游牧) - sedentario (農耕的); cultivable (玉米之鄉, 沃野千里) - yermo (窮山惡水, 貧瘠); filial (孝) - desobligado (不孝, 忤逆); omófago (生食) - que

sirven de andamiaje del aparato ideológico internalizado por el orden dominante para fortalecer su postura frente a la alteridad, las tensiones que explora Yu Hua emergen de la fricción generada entre el discurso canónico de ortopraxia y centro-normatividad y los discursos marginales y periféricos. Ambas instancias constituyen una dialógica que crea el contexto cultural en que los personajes se desempeñan. En el texto hay expectativas iniciales o “condicionantes” *a priori* que los protagonistas deben cumplir oportunamente con el fin de permanecer como agentes dentro del círculo social (*communitas*), es decir; de lograr la “idoneidad”<sup>3</sup> que el discurso central totalista requiere de ellos. Al fallar en satisfacer los requerimientos impuestos por la centro-normatividad, los personajes se hayan de pronto, en una situación insostenible en la que, su moralidad, su membresía al grupo, su calidad de descendientes o incluso su humanidad, se pone en cuestión por el mismo sustrato al que desean ávidamente pertenecer. Esto orilla a los personajes a desarrollar estrategias desesperadas para intentar alcanzar esa posición de “idoneidad” o aptitud protocolaria.

Sin embargo, dichas correcciones únicamente abren el cisma entre su posición alterna y el ahínco monilítico del discurso central. Este estudio se enfoca justo en esa diatriba que enfrentan los personajes como producto de la colisión de discursos; en esa llaga o aporía que problematiza el emplezamiento del sistema de valores. Al serles negada la participación al círculo al que por *de facto* están ligados, los personajes no tienen otro remedio que enfrentar al status quo desde su posición marginal. El estudio explora las vías de las que se vale Yu Hua para presentar estos momentos de alteridad y liminalidad. Además, el estudio subraya que la forma misma en que se presentan las anécdotas sirve para cuestionar el formato triunfalista y el lenguaje formulaico de la narrativa sinocéntrica, al mismo tiempo que socava y desestabiliza el discurso objetivista y totalizante presente en la novela realista. Así, el ensayo pretende mostrar que la narrativa experimental de Yu Hua, aquí representada por “Los asuntos del mundo son como niebla”, se interesa por mostrar los estragos emocionales del individuo; las aflicciones e inseguridades gestadas en el seno de su propia cultura, en lugar de contribuir al proyecto narrativo modernista que deja entrever una perspectiva limitada y

---

cuece su alimento (熟食); moral (道德) - degenerado (敗壞); ritualista (儀式的)- negligente (粗/麤, 鬍亂), integración (一體化) - separatismo (分離主義); unión/unificación (團結/統一性) – desintegración (割據), entre otros.

<sup>3</sup> “Adequacy”, sería un término más descriptivo del proceso de ser elegible.

horizontal del soslayado y del subalterno.

Esta tesis intenta demostrar que la denuncia de dichas instancias problemáticas conforma un discurso polivalente de transgresión al cuestionar dos elementos fundacionales: 1) la filialidad y los lazos familiares como primer eslabón de unidad y 2) el papel de las creencias populares en la vida cotidiana. Como Lee Ou-Fan diestramente comenta: “El caso de la escritura de Yu Hua ofrece un ejemplo revelador. Diversos tipos de experimentación lingüística se emprenden, por ejemplo, en el cuento “semiótico” “Shishi ruyan” o “Los asuntos del mundo son como niebla” en donde los personajes se convierten en números sin nombre y la fragmentación de la trama se exime de brindar un atisbo de cohesión o secuencia temporal” (2004: 168-169). En Yu Hua, la capacidad de subversión no radica en la selección de caracteres—que es relativamente ordinaria en comparación con otros textos de la escuela avant-garde (先鋒派文學)—sino en el uso contextual del lenguaje ordinario para crear un efecto sostenido de perplejidad. Más que en la elección arcaizante o excéntrica de vocabulario, la naturaleza experimental de sus cuentos germina en el tratamiento temático y la disposición de los elementos discursivos en el texto.

Tomando en cuenta el *modus* narrativo, este estudio adopta como marco teórico el análisis textual basado en la crítica postmoderna. Ésta se ha nutrido desde sus inicios de diversas fuentes como son: la deconstrucción etimológica derrideana, el neopragmatismo de Rorty, la antropología cultural, el post-estructuralismo y las semiologías greimasiana y lotmaniana. Dichos acercamientos se han conglomerado, por convención, en un cúmulo que engloba varios marcos teóricos con ciertos estatutos compartidos al que, por convención, se ha llamado “postmodernismo”. Sin embargo, esa ilusión de unidad se puede entender mejor como un ráncimo heterogéneo de acercamientos en plural; *los postmodernismo(s)*. Siguiendo el modelo occidental, en el Este de Asia ocurrió algo similar, diversos acercamientos teóricos se agruparon en un todo bajo el mote de “lo postmoderno”, como Mike Featherstone bien comenta: “[e]n China, el postmodernismo se ha tomado como una crítica empedernida contra el proyecto estatal de modernización y del modernismo en general” (2007: xxiv). En esa misma veta, el presente ensayo utiliza un híbrido entre narratología y análisis del discurso para diseccionar los presupuestos racionalistas y sus discontinuidades propios del proyecto

modernista.

La tesis está organizada en tres capítulos, cada uno abocado al análisis de un aspecto de “Los asuntos del mundo son como niebla”. Concretamente, el relato es analizado bajo la lupa de tres aspectos que articulan un discurso de cuestionamiento de las instituciones socio-normativas chinas. Si el performance de rituales de paso, la transposición entre planos de existencia, las creencias aldeanas afincadas en virtudes cardinales y el culto a los ancestros se han considerado como las piedras de toque del mundo sinítico, entonces, la interacción con los entes fantasmales en el cuento flanquea una subversión del papel unificador de dichas instancias, al presentarlas como sistemas de control social basados en imaginarios de restricción y superstición. El capítulo I introduce a los actores del relato, al tiempo que se tratan aspectos de índole narratológica ligados a la nomenclatura y al espacio que habitan los personajes. Se hace especial hincapié en la figura del adivino y el poder que éste ejerce en la comunidad, así como del cúmulo de creencias daoístas y folklóricas que habilitan su villanía. Para ello, el capítulo se fija en la importancia de los lazos afectivos (骨肉情誼), de consanguinidad (血緣關繫) y parentesco (親屬系統)<sup>4</sup> presentados en el texto, pues en estos tres, se constata de forma más fehaciente el resquebrajamiento del microcosmos aldeano.

El Capítulo II se sumerge en el análisis de extractos escogidos de la *novella* que muestran el tratamiento de los entes fantasmales, señalando el modo en que opera la subversión socio-cultural. El argumento axial de este capítulo es el de esclarecer las formas en las cuales el funcionamiento del individuo dentro de la normatividad social se ha fracturado y ha degenerado en un orden que permite la permanencia de un orden patriarcal anquilosado. Este aspecto conlleva a una taxidermia de la raigambre filial que entra en franco antagonismo con los impulsos de individualidad exhibidos por los personajes. Posteriormente, la construcción de una identidad reticular como consecuencia de la fragmentación del tejido social.

El Capítulo III lidia con la desmitificación del ritualismo social, es decir; con los efectos de la cohesión afectiva entre planos existenciales que se expresa mediante ritos y la

---

<sup>4</sup> Kinship, kith and kin.

permanencia de las relaciones filiales después de la muerte. En el texto se pone de manifiesto la forma en que la fluidez orgánica de los rituales confucianos/budistas y la sabiduría popular contenida en los métodos psico-terapéuticos de sanación daoístas es remplazada por instrucciones mecanicistas, desprovistas de poder curativo y deliberadamente recontextualizadas, que condenan a los personajes a variados niveles de sufrimiento personal. Las citas de “Los asuntos del mundo” que aparecen en el cuerpo de este ensayo, están pensadas como traducciones literales del original. De tal forma, la traducción abandona cualquier interés estético en pos de capturar en español lo más factiblemente posible la forma peculiar de enunciación narrativa, reproduciendo así, su minimalismo sintáctico y su engañosa simpleza en la elección del vocabulario.

## 2. Contexto inicial de análisis y comparación

Desde la introducción del concepto de “postmodernidad”<sup>5</sup> en el vocabulario crítico de los círculos académicos chinos, sus axiomas han prevalecido, adquiriendo una vida conceptual equiparable a sus contrapartes occidentales, pero a su vez, desarrollando matices endémicos del Este de Asia (la sinósfera). Para los propósitos de elucidación semiótica y narratológica que se plantea este ensayo, es por demás relevante situar, si bien abreviadamente, el estado de la discusión sobre lo postmoderno en la literatura china, sobre todo porque “Los asuntos del mundo son como niebla” ha sido una y otra vez catalogado dentro de dicha estética. El término postmodernismo se usó para referirse a la condición particular de aparente contradicción ideológica, a la coexistencia de los discursos ultracapitalistas y comunistas, a la asimilación del consumismo irredento y a la comodificación del objeto material dentro de la retórica tradicional de colectivismo y uniformidad presente en el clima cultural de la China contemporánea. No obstante, es

---

<sup>5</sup> Los términos “postmodernidad” y “postmodernismo” no son intercambiables, y se tratan de forma distinta en este ensayo. Mientras el primero tiene una connotación de tiempo, es decir; la era o el estadio que sucede a la modernidad, el segundo término se ocupa en relación a la estética de *bricolage*, de *détournement*, de desconfianza a las narrativas maestras y de auto-consciencia irónica de los procesos históricos que se evidencia en la arquitectura, el arte y la literatura. Por motivos de espacio este ensayo no ahonda en las diferencias entre conceptos.

menester, distinguir la veta de postmodernismo observable en China de su homólogo angloamericano, “en el caso de China, es imposible realizar una periodización prolija de los procesos históricos. Tampoco existe un patrón temporal que se ajuste a la abolición del mundo antiguo, ni una transición durante un Medioevo que sirviera de puente a la aparición de la modernidad como en Occidente. La China contemporánea consiste en la yuxtaposición de múltiples temporalidades; lo pre-moderno, lo moderno y lo postmoderno coexisten en el mismo lugar y tiempo. Paradójicamente, el postmodernismo chino es aún más espacial y más postmoderno que el modelo occidental originario” (Hsiao-Peng Lu, 2000: 146). Xu Dong Zhang, por ejemplo, opina que el debate sobre postmodernismo en China, debería modificar su acercamiento, al haber pasado de pregunta ontológica: “¿Existe el postmodernismo en China?” a una hipótesis pragmática “¿Cómo se manifiesta? ¿Y cuál es su grado de interpenetración en el arte y la literatura de la República Popular?”.

Paralelamente, Sheldon Hsiao-Peng Lu en “Universality / Différence: The Discourse of Chinese Modernity, Postmodernity and Postcoloniality” opina que lo postmoderno se experimenta como una unión de substratos culturales sincrónicos, que se han ido apilando uno sobre otro como las fases constructivas de una pirámide, en donde lo nuevo y lo arcaico están siempre en contacto vertical y en cuyos taludes se tocan las rocas de todas las edades precedentes: “Mientras China se movía hacia una sociedad post-revolucionaria, post-socialista y post-moderna (pero no postcolonial), ésta retuvo huellas de sus varios legados. Hoy en día, la postmodernidad en China se construye mediante la sedimentación de varias modernidades y temporalidades híbridas.” (Hsiao-Peng Lu, 2001: 66). Por ende, este ensayo entiende postmodernismo como un marco teórico heterogéneo, que investiga la presentación estética de las modernidades plurales en conjunción con sus estratos tradicionales, Si acaso, “los postmodernismos” nacen de un escepticismo a los axiomas genéricos de la alta-modernidad, para concentrarse en los efectos mixtos y las irregularidades en las transiciones sociales de comunidades definidas, o bien, en las afirmaciones acríicas de los discursos progresistas modernos.

Una facción importante de académicos en en diversas universidades, chinas y occidentales, (Zhang & Dirlik, 2000; Zhang, 2002; Damm & Steen, 2008; Yu, 2015; Hui &

Huters, 2003; Gao, 2003) han venido trabajando ya desde hace tres décadas con la experiencia singular de lo postmoderno en China. Del mismo modo, este ensayo se enfoca en los objetos de estudio prioritarios de la crítica postmoderna, las dinámicas de fragmentación formal, la lógica de representación satírica y la subversión de las prácticas rituales siníticas, pues resulta innegable que el postmodernismo, con sus preocupaciones de disección intra-textual, ha jugado un papel considerable como argumento válido de comparación literaria. Como ejemplo de dichos análisis, se pueden mencionar algunos que están en la línea de lo que este tesis pretende lograr. Ya en estudios como *Coming of Age in Troubled Times* (長於亂世), Li Hua, ha demostrado la resonancia que un término perteneciente a otra tradición puede tener, al usarse con cautela, en el análisis estructural de la prosa experimental de Yu Hua y Su Tong. Específicamente, el autor esclarece las particularidades temáticas y estilísticas de la producción cuentística de ambos autores utilizando el marco teórico del *Bildungsroman* europeo tradicional y de la narrativa moderna, desde el Movimiento del 4 de Mayo hasta nuestros días (2011: 13 -73; 131-186). De igual forma, Karl S. Y. Kao en su introducción al *Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic* se ancla, en primera instancia, en el contraste entre lo supernatural en Occidente—que para él incluyen el cuento de hadas, los mitos populares y el cuento folklórico—y el *zhiguai* (誌怪) y *chuanqi* (傳奇) respectivamente. Dicha comparación la realiza con miras hacia el emplazamiento de una morfología de lo fantástico à la Vladimir Propp en la narrativa en lenguaje clásico (文言文). Con esto en mente, Kao procede a demarcar las diferencias entre tradiciones al ofrecer una interpretación etiológica de la selección que presenta (1985: 1-51).

Bang Wang ha notado ya que, a pesar de que “la literatura sobre lo grotesco” y el *zhiguai*, se originan en tradiciones distintas, es factible interrogar a una con la otra buscando ilustrar sus ámbitos de operación mediante la noción comparatística de la transcurividad literaria. Con la distancia crítica apropiada y sin desdibujar las diferencias conceptuales que cada término aporta a su tradición, la búsqueda de semejanzas en las actitudes básicas de respuesta o repulsión hacia lo desconocido, conjuntamente con sus representaciones literarias, abren una vena de investigación contrastiva fructífera: “No tomaría demasiado tiempo el que alguien se de cuenta que ambas tradiciones parecen ocuparse de un elemento extraño que

afrenta y perturba los modos de percepción e interpretación habituales de la cultura. Dicha observación permite desplazarnos hacia los fundamentos de una extensa comparación entre Oriente y Occidente que vaya más allá de la afinidad textual. La *terra incognita* desafía el entramado epistemológico de una cultura y socava su habilidad para realizar juicios satisfactorios” (Wang, 2002:67).

Bang Wang no es el único académico en establecer una conexión trans-discursiva. Afinidades entre los acontecimientos narrados por el *zhiguai xiaoshuo* y lo sobrenatural en la literatura occidental han sido bien documentados. Por mencionar algunos, en el análisis textual del *Yijianzhi* (夷堅誌) *Hong Mai's Record of the Listener and Its Song Dynasty Context*, Alister Inglis inicia estableciendo una conexión entre la esfera de lo insólito en la tradición china con su contraparte occidental: “El documento ha sido citado como ejemplo del género *zhiguai*, esto es, textos que registran “lo extraño”, o historias que se enfocan en lo anómalo—conocido en chino como *guai*—y son similares a lo que los académicos occidentales denominan “paranormal” (2007:1). David Der-wei Wang, Jing Tsu y Michael Hockx, por otro lado, usan una categoría “importada” para referirse a la producción de la revista periódica *El libro de las extrañezas de Shangai* (海上奇書)<sup>6</sup> como “reminiscencia de la tradición gótica del *zhiguai* desde las Seis Dinastías [六朝] hasta el *Liaozhai*” (2010:49).

En el estudio del *Zibuyu* (子不语, 新齊諧), Paolo Santangelo asegura que dicha colección de *zhiguai* “trae a la mente ciertos aspectos de la así apodada literatura visionaria<sup>7</sup> y la literatura gótica, donde los bordes entre el mundo de los vivos y el de los muertos, a primera vista infranqueables, pueden ser cruzados desde ambos planos” (Santangelo, 2015:2). Aunado a estas perspectivas, otros autores, como es el caso de Katarzyna Ancuta en sus dos ensayos, ambos intitolados “Asian Gothic” (2002:45-46; 2015:428-440), abre la posibilidad de un diálogo discreto entre tradiciones. Andrew Hock Soon Ng en “The Gothic Visage of Asian Narratives”, aboga por la intercomunicación de conceptos en pos de descubrir nuevas

---

<sup>6</sup> Publicado entre 1892 y 1893 por Han Bangqing (韓邦慶), incluía cuentos serializados en lenguas vernáculas, como en chino Wu (吳語), en Shanghainés (滬語) y en el dialecto del Bajo Yang Zi (江淮官话).

<sup>7</sup> De la temprana Edad Media y el Romanticismo

vetas en el paisaje crítico que ayuden a desentrañar realidades narrativas de tradiciones disímiles. Él sostiene que: “con prudentes modificaciones y poniendo atención a las especificidades ideológicas, históricas y culturales, el gótico puede ser utilizado para abordar esta laguna [crítica] en las literaturas asiáticas” (2008:2). Dicho enfoque es especialmente pertinente en el caso de “Los asuntos del mundo son como niebla”, cuento que se nutre de una sensibilidad híbrida al combinar temas recurrentes en el cuento de anomalías chino y las tácticas de estructuración del cuento gótico occidental.

Se han hecho otras comparaciones entre los modos de representación entre tradiciones, cuyas abarcan también las nociones de género literario y producción artística, como lo demuestra el estudio *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, que analiza novelas de Yu Hua, Ge Fei y Li Rui, a la luz del realismo mágico latinoamericano (Kinkely, 2014:1-32;). Esta extrapolación le permite a los autores reflexionar sobre los “McOndos sónicos” y el vínculo intertextual con sus contrapartes en castellano (Kinkley, 2014:124). Específicamente, se trazan paralelismos entre “la imagen de un hombre muerto, posiblemente ejecutado, entre los primeros recuerdos de un niño” en *Gritos en la llovizna* (在細雨中呼喊) de Yu Hua y una secuencia de *Cien años de soledad* (2014: 17). La textura “marqueziana” tuvo, según el autor, un impacto innegable en las novelas de Yu Hua y de los escritores post-avant-garde de los ochentas. (2014: 183-196).

En vista de la inextricable compenetración estilística, de los préstamos de representación diegética y de la lógica de enunciación poética entre el postmodernismo y la tradición cuentística contemporánea en China, y que, se evidencia formal y temáticamente en la ficción corta de Yu Hua, el presente estudio pretende seguir los pasos de los estudios comparativos antes citados. De este modo, la tesis extiende, por necesidad crítica, las fronteras de su alcance a términos analíticos prevaletentes en el análisis discursivo de la tradición europea, entre los que cabe señalar el concepto de *unheimlich* (lo paradójicamente aborrecible o lo siniestro, que comparte algunas características semióticas con 怪樣 o 離奇) Como se expondrá en el estudio, la inclusión de un marco teórico de origen occidental (pero adaptado al caso chino), pretende mostrar una perspectiva más amplia sobre el imaginario fantasmal y el sentido último de las subversiones rituales presentes en el texto a tratar.

## Capítulo I: Mecánicas de interacción entre agentes espectrales: Intersubjetividad y contigüidad en la localidad rural (村)

### 1. Breves consideraciones sobre género literario y de producción de la ficción corta en idioma chino

Las librerías y bibliotecas de las principales metrópolis chinas cuentan con un acervo prácticamente inagotable de las obras realistas de Yu Hua (余華). *Vivir* (活着) rivaliza en el número de ejemplares con las obras de Lao She (老舍) y Jia Pinwa (賈平凹). A juzgar por sus extensos tirajes, *Hermanos* (兄弟) se ha vuelto, desde su publicación en 2008, un favorito de los lectores. Sin embargo, la edición de los cuentos reunidos de Yu Hua, pertenecientes a la misma casa editorial se halla raramente disponible. A pesar de que los tirajes de las novelas realistas ya mencionadas sean abundantes y se encuentren en amplia circulación, la ficción experimental corta se haya conspicuamente ausente. Esta situación no es exclusiva de los cuentos de Yu Hua, sino que también se presenta en la cuentística de Can Xue (残雪) y Ma Yuan (马原). Extraña es la ocurrencia de un ejemplar apolillándose entre los estantes de las librerías más prominentes de la República Popular. La librería *Avant-Garde* de Nanjing (南京先鋒書店)—la más vasta y diversa en la ciudad sobre ficción en idioma chino y en traducciones de idiomas indoeuropeos—no cuenta con un solo ejemplar físico de los cuentos reunidos de Yu Hua entre sus anaqueles.

La situación es similar en las librerías Xinhua de Shanghai y Tianjin, pues a pesar de contar con una dotación prácticamente inagotable de la producción novelesca de Yu Hua, como es el caso de *Las crónicas de Xu Sanguan, vendedor de sangre* (許三觀賣血記, 1995) y *Gritos bajo la llovizna* (在細雨中呼喊, 2003), las ediciones de su ficción corta son virtualmente inexistentes. Aunque las bibliotecas universitarias tienden a estar mejor

aprovisionadas, tampoco registran un cambio dramático con respecto a las librerías. La Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Fudan (復旦大學文科圖書館) posee un ejemplar único de “Los asuntos del mundo son como niebla” (世事如煙) en la sección “colecciones de ensayos o cuentos” (臧書之章), ejemplar que se convertiría en la fuente primaria de este estudio. La Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai (上海外國語大學, SISU), especializada en letras chinas, traducción y lenguas y literaturas extranjeras, cuenta apenas con dos ejemplares de los cuentos de Yu Hua<sup>8</sup>. Y es que, como afirma Ban Wang: “En la literatura moderna china, la ficción grotesca no ha podido competir con la prosa realista y ha permanecido al margen de las corrientes literarias dominantes, opacada por el discurso revolucionario y objetivista. A pesar de ello, el elemento grotesco, cual espíritu fantasmal, acecha e irrumpe en el terreno del realismo prevaleciente” (2002: 74).

En opinión de Zhang Xudong, la literatura de trauma (傷痕文學) y la literatura de búsqueda de raíces (尋根文學) que se ungió a sí mismas como una ruptura estética con el modelo realista existente, realmente terminaron por esculpir la necesidad imperiosa del paradigma salvífico socialista: “Las escuelas dominantes de los primeros años de los ochentas no trajeron consigo el amanecer de una nueva era. Más bien, compartían, y de una manera sutil, reforzaban la agenda política y literaria de la versión sinizada del realismo social [rusófono o soviético] llamado ‘literatura de obreros, campesinos y soldados [工農

---

<sup>8</sup> Muy *ad hoc* con las contradicciones teóricas que presenta el proyecto postmoderno, la lectura y aceptación de los cuentos de Yu Hua en el canon de la literatura china está marcada, al igual que algunos de sus contemporáneos, por contradicciones inherentes a su distribución. A pesar de carecer del número “físico” de ejemplares que uno pudiese esperar de un autor de dicho calibre, los cuentos experimentales se encuentran ampliamente disponibles en la red. Por un lado, este hecho subraya una de las condiciones imperantes de la postmodernidad: La existencia virtual del texto, que se añade, se replica o bien, reemplaza al texto “impreso”, dilapidando así, las constricciones impuestas por las condiciones de publicación y censura que pudiesen impedir su difusión masiva. En esta “lógica *Samizdat* (Самиздат)”, el medio en que el texto se transmite termina siendo parte del contenido mismo. Al saltarse los posibles obstáculos de publicación y el lento proceso de “canonización” que trae consigo el medio escrito, la transmisión del texto se convierte en una transgresión velada hacia el control de las instituciones culturales en la que la triada de autor-texto-lector se redefine, haciendo al lector partícipe de la reescritura y asimilación del texto mismo. Por otro lado, aún cuando los cuentos de Yu Hua se encuentren disponibles en la red, su ausencia proverbial del medio escrito representa una situación conspicua, que por motivos de delimitación temática no será tratada en este ensayo.

兵文學]’. El modernismo chino, definido con respecto a esta alianza *contra natura*, se despliega para dismantelar el modo oficial de representación como discurso, o bien, el género maoísta [毛文體] como entidad reinante en la superestructura” (Zhang, 1997: 113). Los efectos colaterales de dicha perspectiva en las bellas artes pueden verse aún hoy en la predisposición de las casas editoriales a favorecer la publicación de prosa realista sobre la experimental. Aunque el espíritu reaccionario ya se hallaba impreso en estas vertientes, el verdadero parteaguas, según Li Tuo, se galvaniza con la literatura especulativa del segundo lustro de los ochentas (Li, 2000: 140). Tal vez el compromiso entre la transparencia del realismo y la proposición del avant-garde resida en la pregunta que se hace Yeun Fung Choy en *Remapping the Past: ¿Como recontextualizar una narrativa nacional que tome en cuenta la perspectiva del subalterno?* (2008: 30).

“Los asuntos del mundo son como niebla” (世事如煙) no solo se encuentra en el umbral entre publicación y olvido, entre fabulación de anomalías o sátira postmoderna, sino que sus 24326 caracteres se encuentran, también, en la frontera entre cuento largo y novela corta. Si el Shirley Jackson Award for Best Novella acepta trabajos entre diecisiete mil y veinticuatro mil palabras, “Los asuntos del mundo” bien podría incluirse en esta categoría. Debido al carácter polivocal de la obra en cuestión y a la evolución sui géneris de la *novella* como género de ficción discrepante del *roman* (novela), se podría argumentar que el armazón formal que utiliza Yu Hua rastrea su origen a dos epicentros culturales distintos: por una parte, se encuentra la producción breve de las dinastías Ming y Qing (明清) y, por otro, la tradición anecdótica y moralista del Occidente Medieval. Sin duda alguna, las fuentes más cercanas a la forma empleada en el cuento es el *huaben* (話本), una obra en prosa de mediana extensión con temas variados sobre las experiencias del vulgo y el *bianwen* (變文), relatos budistas moralizantes, en ocasiones acompañados de una contraparte ilustrada (變相). Por ejemplo: *A Guide to Chinese Literature* dedica su capítulo 21 al *huaben*, (話本), que emplea lengua vernácula (白話) para narrar acontecimientos singulares de la cotidianidad rural.

Los editores del compendio identifican a este género con el inicio de la *novella* en la tradición china por asemejarse en propósito y alcance a las características de su homóloga

italófona: “En las principales colecciones de las últimas décadas de la dinastía Ming, la *novella* era un relato de corta a mediana extensión escrito en el dialecto oral, el cual, en contraste con la novela, no está dividido en capítulos y describe únicamente una cantidad limitada de eventos y personajes. No existe, sin embargo, una distinción categórica y universalmente aplicable entre la forma de la *novella* larga y la novela corta” (Idema & Haft, 1997: 212). En ojos de los académicos confucianos (官; 儒), entrenados en las técnicas de enunciación clásica, el *huaben* carecía de la seriedad tópica y del rigor estilístico de una composición de alto mérito.

Algunos autores esgrimen ese punto de origen, para investir al (中篇小說)<sup>9</sup> como la verdadera correspondencia entre la *novella* china y el cuento largo en occidente. Aunque realmente, este término es la nomenclatura que designa la concordancia de “novella” en chino moderno y no un género histórico-literario como lo son el *huaben* (話本) y el *bianwen* (變文). Por otro lado, en la antología *By the River: Seven Contemporary Chinese Novellas*, que compila trabajos de Xu Zechen (徐則臣), Han Shaogong (韓少功), y Wang Anyi (王安憶) entre otros, los editores afirman que: “la *novella* es el hábitat nativo de la producción y publicación literaria china moderna. Sin embargo, si nos remontáramos a la semilla, sería una producción alemana: *Las peripecias del joven Werther* de Johann Wolfgang von Goethe (1774) – la que pondría en movimiento la historia de la *novella*” (Hongtao, Laughlin & Stalling, 2016: viii-ix).

---

<sup>9</sup> El Diccionario Revisado de Chino Mandarín del Ministerio de Educación de Taiwán [教育部重編國語辭典修訂本], por ejemplo, define a 中篇小說 como: “介於長篇和短篇小說之間，字數約為一萬五千至五萬，但無嚴格限制。起源於義大利，影響歐洲長短篇小說的發展。如莎士比亞與其他劇作家，即從義大利中篇小說中，選取了不少情節。結構嚴密而緊湊，多以框形結構將主題相同的故事串連為一體，如十八至二十世紀初的德國中篇小說；情節獨立而完整，以嫻熟的寫作技巧，塑造人物的特徵並深入刻劃其心理”。 Tr.: “Un género entre la forma larga y el cuento corto que varía entre quincemil y cincuenta mil palabras, sin tener una restricción definida. Originaria de Italia, influyó en el desarrollo del cuento en Europa. Shakespeare y otros dramaturgos recibieron influencia de la *novella* italiana y readaptaron las tramas de dicho género en sus trabajos. La estructura es concisa y compacta, mientras que una historia unitemática corre a lo largo de varias anécdotas encadenadas dentro de una narración enmarcada, tal como la *novella* alemana de principios del siglo XVIII al temprano s. XX. Si se acompaña con habilidad literaria, la trama suele ser independiente y completa, adentrándose en la personalidad y psique de los personajes.” La traducción es mía. <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdc/gsweb.cgi?o=dcdbdic&searchid=Z00000119765> accesado el 3, del 3 de 2018, 23:04.

Aunque la obra se haya firmemente afincada en la tradición china al estar escrita en su totalidad en el dialecto estándar o mandarín, la forma literaria empleada, así como aspectos del contenido, han recibido influencias intermitentes, pero claramente identificables de cuando menos tres corrientes europeas: la disposición esquemática del relato de anomalías se une a una sensibilidad gótica en el desarrollo de interacciones afectivas entre muertos y vivos; el clima de protesta velada de las novelas de denuncia social (譴責小說) junto con el llamado profético de la era temprana de Lu Xun (1917-1922) se acoplan tersamente con las distopías satíricas anti-totalitarias (反烏托邦) de mitad de siglo; y finalmente, el desaliento postmoderno dialoga con el contra-progresismo y el mensaje críptico de la escuela avant-garde (先鋒派). La cosmovisión de los aldeanos y la desintegración paulatina de la comunidad, temáticas medulares del texto y preocupaciones arquetípicas de la sinoesfera, integran las influencias estéticas mencionadas anteriormente en un todo orgánico y funcional, robusteciendo los temas tratados en la narración.

Formalmente hablando, las viñetas que constituyen cada apartado, así como las redes intertextuales que las hilan en una narrativa larga, ligan al texto con el cuento largo occidental más que con el canon del *huaben* (話本). Gloria Allaire, por ejemplo, define a la *novella* como “una forma prosística breve derivada de los *exemplum* del Medioevo y de la literatura didáctica” (2014:1). En la tradición italiana, la prosa, cuyo conteo de palabras reside entre diecisiete y treinta mil palabras, recibe la apelación de *novella*. En sus inicios, ésta designaba cada pieza o boceto que conformaba una larga colección de relatos libremente interconectados. Ejemplos de *novella* a la italiana lo constituyen *Los cuentos de Canterbury*, un compendio de narrativas enmarcadas dentro de otra, y las historias fantásticas que componen el *Heptameron* de Marguerite d’Angoulême Reina consorte de Navarra, tomando la forma estilística del *Decameron*, obra satírica del *Trecento*. Con el tiempo, el nombre se empezó a relacionar con trabajos de entre diez mil y treinta y cinco mil palabras, o bien, con novelas que no sobrepasaban las cien cuartillas.

El *roman* (novela), sobre todo en su encarnación francesa costumbrista del s. XIX, es diferente a la *novella* en cinco aspectos fundamentales: En primera, la trama, es decir, la

secuencia de acontecimientos que generan la anécdota, consta de un entretejido funcional con mayor grado de complejidad, en la que las acciones pasadas de un personaje determinan su futuro. En segunda, los personajes muestran una clara progresión de un estado a otro; éstos sufren una transformación interna a medida que la trama se mueve. El tratamiento de los personajes en la *novella* permite un desarrollo más detallado que los personajes del cuento corto, pero que a su vez, tampoco alcanza la redondez del personaje principal en el *roman*. En tercera, la diégesis en la que se desenvuelven, cambia dramáticamente debido a la transformación interna de los personajes principales. En cuarto lugar, los diálogos de la *novella* son escasos o inexistentes y la delimitación de la diégesis se inclina hacia lo espartano. Finalmente, la extensión de un *roman* es considerablemente mayor a la de su contraparte. Aunque esto pareciera de importancia colateral, es esta última la que determina el grado de desarrollo y profundidad de las cuatro primeras:<sup>10</sup> “La *novella* se convierte, por consiguiente, en la forma predilecta, ofreciendo suficiente libertad de exploración sin imponer una estructura rígida u orden.

El argumento técnico deviene, no tanto en establecer si dicha forma literaria es la adecuada para enmarcar el rango completo de realidades sociales presentadas, sino más bien, en si puede moldear los esbozos de la imaginación fértil del autor” (Lee Ou-Fan, 2004: 167). Mientras el *roman* brinda una historia del mundo vista desde la perspectiva de un personaje o narrador, la *novella*, cuyo espacio restringe la revelación cabal de la psicología interna de los personajes, tiende a concentrarse en el delineado de temas y motivos. “En términos generales, esto significa que la selectividad en la *novella* difiere de aquella del cuento en que la tarea de la primera es elaboración, mientras que en la segunda es delimitación. La técnica de selección en la *novella* difiere de los otros dos géneros en que su propósito narrativo (*Gestaltungsziel*) es compresión” (Leibowitz, 1973: 12). Desde luego que estas diferencias resultan ser mucho menos marcadas en la novelística experimental de fines del siglo XX e inicios del XXI. La *novella* como género literario y el cuento de Yu Hua, como exponente de

---

<sup>10</sup> Para una discusión más a fondo sobre las diferencias del género entre *novella*, *nouvelle*, *novellette* y *novela*, dirigirse a los siguientes libros: El capítulo introductorio de *Narrative Purpose in the Novella* de Judith Leibowitz, p. 9-19; a la introducción de *The Italian Novel* de Gloria Allaire, p. 1-14 y al capítulo introductorio de *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain* de Carmen R. Rabell, p. 2-14.

dicha forma, oscilan en una cuerda floja entre la narración corta y la forma larga. De la misma forma, su reputación se tambalea entre la aceptación crítica y el desconocimiento popular. Exponentes de *novella* contemporánea se consideran: *The Testament of Mary* (2012) del irlandés Colm Tóibín; “Story of Your Life” (1998) de Ted Chiang y “The Locked Room” (1987) de Paul Auster. Específicamente en la tradición china, “La verdadera historia de Ah Q” (阿 Q 正傳, 1921) de Lu Xun (鲁迅); *Gusanos de seda en primavera* (春蚕, 1932) de Mao Dun (矛盾); *Vieja nube flotante* (苍老的浮云)<sup>11</sup> y *Calzada de barro Amarillo* (黄泥街, 1991) de Can Xue (残雪); y *Guía para un divorcio* (離婚指南) de Su Tong (蘇童) son considerados *novellas*.

En este segundo origen, la definición de *novella*, aunque oriunda de un contexto europeo, ha sido adoptada por la crítica literaria de obras chinas y goza de una extensa raigambre para referirse a los cuentos largos o novelas cortas que desafíen fácil clasificación. De esta forma, *A History of Contemporary Chinese Literature* detalla que en la China de mitad de siglo XX, “La ficción de mediana longitud o *novella*, probablemente se consideraba un género inestable, que carecía del suficiente valor artístico. Los críticos literarios ponían gran énfasis en los “límites” del cuento, por lo que la “novelización” de la narrativa corta era vista como un defecto o un desarrollo indeseable en el proceso de creación, y era desaconsejado por los académicos” (Hong, 2007: 96). Más allá de la categorización *per se* del cuento, los atributos asociados con este género literario pueden marcar ya una posible vía de acercamiento crítico hacia esta producción del autor.

Dado que características particulares de “Los asuntos del mundo son como niebla”, como el desarrollo en la caracterización, la extensión del cuento, la estructura formal, la comprensión de la trama y la exposición de la materia prima se ajustan a los parámetros teóricos que delimitan la *novella*, uno podría estar tentado a utilizar la teoría existente para

---

<sup>11</sup> *Vieja nube flotante* exhibe un patrón de entropía similar al de “Los asuntos del mundo son como niebla”. Al respecto, Rong Cai nota que “*Vieja nube flotante* manifiesta un amasijo de las predilecciones literarias de Can Xue. Tiene una cualidad de pesadilla, construida mediante personajes grotescos y escenas nocturnas. La historia no se ubica en ningún periodo histórico particular. De manera similar, el paso del tiempo no juega un papel significativo en el desarrollo de los eventos. La “historia” evoluciona en tanto que existe un sentido ascendente de degeneración, aunque al final nada se resuelva”. Citado de “Self and Other in Can Xue’s Fiction”, 2004, p. 111.

analizar el presente cuento. Sin embargo, aunque es posible hallar una serie de similitudes formales entre ambos, “Los asuntos” poseen una deuda mucho mas cercana con la tradición literaria del *zhiguai* (誌怪) o novela de sucesos extraños. Este género, que data de fines de la dinastia Han (漢朝) era practicado mucho antes que la *novella* china u occidental se constituyesen como tal. Como se verá mas adelante, el *zhiguai* (誌怪), y en menor medida el *chuanqi* (傳奇) o recuento de maravillas, informan cada aspecto temático del cuento. De aquí en adelante, el ensayo retiene unicamente la idea de *novella* con respecto a la extensión del texto—ya que las restricciones formales conforman un punto de partida para el lector occidental—para concentrarse en las relaciones de precedencia y ruptura entre el *zhiguai* clasico y la “actualizacion de la tradición” en el “*zhiguai* contemporáneo” de Yu Hua con sus ápices anárquicos y su trasfondo revisionista.

## 2. Ese infierno tan temido

La urdimbre del cuento está íntimamente ligada a la compleja interacción entre los personajes. La pauta de la trama la dicta un narrador selectivo omnisciente que tiene acceso a la gama de confines espacio-temporales del relato, pero que, crucialmente, se abstiene de develar la psique de los personajes. Es selectivo, en tanto que representa la única puerta mediante la cual el lector accede al mundo narrado. Dicho narrador deja entrever poca información sobre las historias que anteceden al presente de la narración, lo que a su vez, ayuda a imponer una atmósfera afectiva ambivalente, reforzando así, un sentido de indeterminación y aislamiento. Las motivaciones de los personajes apelan, tanto a una lógica causativa-lineal como a una dimensión asociativa-afectiva que resuena independiente de la flecha temporal. De este modo, aun después del punto final, permea una sensación de hermetismo; de un mundo compacto, fuera del alcance del lector, que obedece enteramente a dinámicas planteadas dentro del cuento mismo, y cuyo significado intrínseco permanece escondido tras la sombra de la voz narrativa que evita emitir juicio alguno sobre el quehacer de los personajes.

Para dar cuenta del entretejido de la caracterización y el acontecer de la trama, es necesario introducir, de manera sucinta, a los agentes del relato: 7 es el hombre enfermo de

mediana edad con quien abre el cuento. El narrador describe su deterioro físico desde la primera línea al precisar que su vida pende de un hilo a causa de un padecimiento nunca esclarecido. El quinto aniversario del natalicio del primogénito marca el inicio de los síntomas: “7 había estado postrado en cama por varios días, luego de enfermar durante el cumpleaños cinco del hijo” (Yu: 101) <sup>(12)</sup><sup>(13)</sup>. La mujer de 7, inmersa en el declive del esposo, tiene una visión onírica en la que se le revela la forma de frenar la progresión de la enfermedad. Ella abandona el tratamiento prescrito por el doctor de medicina tradicional (醫師) y encomienda al esposo al cuidado del arúspice del pueblo: “Mientras la mujer de 7 observaba a su esposo ponerse cada día más débil, en lo profundo de su mente empezó a tomar forma una cara, tan demacrada como una hoja de papel y unos dedos tan blancos como la tiza” (Yu: 101) <sup>14</sup>. La percepción remota de la faz blanquecina y los dedos esqueléticos de su visión pertenecen, ni más ni menos, que al semblante y a las manos del adivino, en pos de efectuar su magia sobre los aldeanos.

4, víctima de somnolencia, es una adolescente de 16 años cuya aflicción es construida conjuntamente por el padre y los pueblerinos como signos de posesión fantasmal. Al igual que la esposa de 7, el padre resuelve llevarla con el arúspice después de una conversación con la partera: “Tengo miedo de que haya sido poseída por un fantasma. [...] También temo lo mismo, dijo el padre de 4. Ve a ver al adivino, sugirió la partera” (Yu: 103) <sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Ya que el texto será citado continuamente, de aquí en adelante, las citas traducidas de “Los asuntos del mundo son como niebla” (*Shi Shi Ru Yan* 世事如烟), se proveerán en castellano en el cuerpo del ensayo. En estos casos, para ahorrar espacio, las citas serán mostradas entre paréntesis de la siguiente forma: (Yu: No. de página), “Yu” haciendo referencia al apellido del autor. El pasaje correspondiente en el idioma original se brindará en forma de cita a pie de página de la misma manera (Yu: No. de página). Todas las citas traducidas bajo este formato se referirán al texto en chino. La edición del relato original de Yu Hua que se utiliza en este ensayo es: 余华著。世事如烟 – 北京: 作家出版社, 2012年9月 (2013, 重印), 151.页 [Yu Hua, *Shi shi ru yan*, Los asuntos del mundo son como niebla – Beijing: Zuoqia Chubanshe, 2012.9, re-edición 2013, 151 p.] Para citas que excedan los cinco renglones de extensión, se proveerá, por motivos de espacio, únicamente la traducción al español de la cita en chino. Al carecer de una traducción al español, todas las citas en castellano del texto original de Yu Hua son traducciones mías con la revisión del Dr. Yong Chen.

<sup>13</sup> “7 臥床不起已經幾日了，他是在五歲生日時病倒的” (Yu:101)

<sup>14</sup> “眼看著 7 一天比一天憔悴下去，作為妻子的心中出現了一張像白紙一樣的臉，和五根像白色粉筆一樣的手指” (Yu: 101).

<sup>15</sup> “怕是鬼魂附身了[...] 我也這麼擔心 4 的父親對女兒的夢語表現的憂心忡忡。去找算命先生吧。接生婆建議” (Yu: 103).

Otros habitantes del vecindario son 3, 6, su hija y 2. 3 es una mujer sexagenaria, que queda embarazada como producto de sostener relaciones carnales con su nieto adolescente: “No podía hacer oídos sordos del extraño sonido de 3 durmiendo con su nieto. Aunque el nieto era ya un joven corpulento de 17 años, todavía dormía junto a su abuela. [7] podía imaginarse con detalle como ambos se acostaban juntos, pues ellos compartían la cama de la misma forma en que lo harían marido y mujer” (Yu: 102)<sup>16</sup>. 6 es un negligente pescador aficionado que se haya en proceso de vender a la última de su prole: “Su esposa le había dado siete hijas. Poco después de que la séptima naciera, su alma partió hacia el Paraíso Occidental. [...] Ahora, muchos años después de su muerte, sus siete hijas no eran más una carga, sino que se habían vuelto la fuente de su riqueza. [...] Él había vendido por tres mil yuanes a las primeras seis, a compradores provenientes de todo el país” (Yu: 109)<sup>17</sup>. Debido al trauma de presenciar la desintegración fraternal, la séptima hija de 6 sueña recurrentemente que será raptada por un hombre con “piel de borrego” y que sufrirá el mismo destino de las hermanas: “La niña de apenas 16 había tenido pesadillas. En ellas aparecía invariablemente un hombre en chaqueta de borrego. Aquel hombre se acercaba a ella exponiendo sus largos colmillos y garras. Una vez que la atrapaba, ella se sentía incapaz de oponer resistencia” (Yu: 109)<sup>18</sup>.

El último personaje numérico en ser introducido es 2, un apostador engreído de mediana edad invitado a la boda que tiene lugar el mismo día que la procesión funeraria de la mujer vestida de gris. El suicidio del conductor de camiones, parcialmente imputado a la malintencionada intervención de 2, establece un vínculo más allá del plano terrenal entre ambos personajes, como es patente al final del capítulo III: “Tenga piedad de mí. Mientras imploraba, comenzó a sollozar. No quise hacerle ningún daño. El destello trémulo [de la

---

<sup>16</sup> “無法拒絕 3 與他的孫兒同床共臥的古怪之聲. 3 的孫兒已是一個十九歲的粗壯男子了, 可依舊與她的祖母同床. 他可以想像出祖孫二人在床上的睡態, 那便是他和妻子的睡態” (Yu: 102).

<sup>17</sup> “他妻子為他生下第七個女兒後便魂歸西天. [...] 多年之後, 他的七個女兒已經不再成為累贅, 已經變為財富. [...] 他以每個三千元的代價將前面六個女兒賣到了天南海北” (Yu: 109). “魂歸西天” “el Paraíso Occidental” funge como el nombre y como vaga localización topográfica de una de las versiones más populares del inframundo chino. “天南海北” quiere decir: “provenientes del sur, del mar y del norte; de todos los rincones de China”

<sup>18</sup> “這個才十六歲的少女近來噩夢纏身, 一個身穿樣皮夾克的男子屢屢在她夢中出現. 那個男子總是張牙舞爪的向她走來, 當他抓住他的時, 她感到無力反抗” (Yu: 109).

estela de agua en que se había convertido el conductor] rehusó dejarlo en paz. 2 realizó sus prostraciones ante el destello, arrodillándose y tocando la frente al suelo en ánimo de reverencia. 2 se dirigió hacia el destello y dijo: Si tienes cualquier problema en el inframundo házmelo saber mediante un sueño y haré lo que pueda para remediar la situación” (Yu: 126)<sup>19</sup>. En los apartados finales del cuento, 2 se encarga de arreglar las nupcias entre el conductor muerto y la séptima hija de 6.

A estos personajes con nombre de número, se les suma una segunda cohorte a quienes el narrador nombra de acuerdo a su oficio y que pertenecen a una tipología de caracterización muy difundida en la aldea o localidad suburbana, ellos son: la partera de la vecindad (接生婆), practicante de oneiromancia (釋夢), quien ayuda a dar a luz a un niño fantasma; el conductor de camiones (司機), vástago de la partera, que contrae nupcias en el inframundo con la hija infértil de la mujer vestida de gris; un invidente (瞎子) hospedado en el asilo (養老院) con un oído hiper-desarrollado, que le permite escuchar y analizar los componentes de las voces emitidas por los demás habitantes; una mujer vestida de gris (一個灰衣女人) y su hija infértil, el tonto del pueblo (傻子); un bebedor compulsivo (酒鬼) y el adivino nonagenario (算命先生), que extrae la energía vital de sus descendientes y canaliza las ansiedades de los pueblerinos hacia la consecución de su propia longevidad.

Los dos lugares más prominentes en el cuento son el *siheyuan* (四合院)<sup>20</sup> y la casa del arúspice, ambos se establecen como los dos polos axiales hacia los cuales convergen los personajes. El primer escenario de interacción es el patio interior del *siheyuan* (四合院), el *neiyuan* (内院). Ahí, los personajes se escuchan mutuamente a través de los muros que separan las viviendas o *erfang* (耳房), ordenadas en cuatro alas yuxtapuestas perpendicularmente para formar la terraza central. La cercanía topográfica impulsa a los personajes a espiarse entre sí, dirigiendo sus miradas inquisitivas desde el patio encerrado

<sup>19</sup> “饒了我吧。隨即便嗚嗚地哭了起來。他說：我不是有意害你。但是那一片閃爍仍然存在。他使向這一片閃爍拼命地磕頭，他對司機說：你在陰間有什麼事，儘管托夢給你，我會盡力的” (Yu: 126)

<sup>20</sup> Conglomerado de viviendas que rodean a un patio cuadrangular. Unidad residencial tradicional típica del norte de China.

hacia los ventanales del interior del inmueble y viceversa, como ocurre en el siguiente pasaje: “Los ojos del conductor se alejaron de la cara de 4 para irse flotando hasta posarse en el ventanal de 7. A través del cual, pudo vislumbrar la sombra de la esposa de 7 sentada al borde de la cama” (Yu: 105)<sup>21</sup>. Tampoco pueden evitar oír los ruidos que producen sus diálogos, informando unos a otros de las vicisitudes del prójimo tras las paredes de tabique y madera, por ejemplo: “En ese momento, la esposa de 7 escuchaba la conversación entre la comadrona y el padre de 4. Sus palabras tenían la cualidad del sonido onomatopéyico del caer del agua.” (Yu: 103)<sup>22</sup>. En la cita anterior, no solo se percibe a la esposa de 7 escuchando a hurtadillas a sus vecinos, sino que, sin que el lector lo sepa todavía, el sonido de la caída del agua, anticipa ya la muerte por ahogamiento de 4. Además, la esposa de 7 pasa de ser espía por el camionero en la primera cita, a espía en la segunda. Esta permutación de papeles agenciales es un rasgo recurrente de la narrativa que más allá de señalar una falta de privacidad, pone de manifiesto a una sociedad acostumbrada a auto-espíarse y auto-censurarse.

Bajo estas directrices, el figoneo y la intromisión de los vecinos, actividades aparentemente inocuas, se pueden leer como gestos de alusión a los informantes que apuntalaban un “estado de vigilancia masiva” (大規模監控國家) que todavía imperaba en la época del cuento y cuyas raíces se extienden hasta las purgas de disidentes en la Revolución Cultural. La supervisión a larga escala que antedataba la era del monitoreo global, destilado en forma de ojos en el cielo (天眼) y de cobertura tecnológica omnipresente (電子警察), tenía por fuerza, que respaldarse en delatores (吹哨人) para asegurar la permanencia en el poder del estrato dominante. La consecuencia de dicha praxis se torna en la creación de un sistema social simultáneamente escopofílico (窺視狂)<sup>23</sup> y escopofóbico (被窺視恐懼癥)<sup>24</sup>. En el cuento, las intrusiones, que van desde simples guiños o cotilleos banales, hasta imperativas personales, indican de manera sutil, la existencia de una comunidad en la que todos se espían y son espíados, alternando entre voyeurs y objetos de observación. De la mano va acompañada una sátira al sistema de vigilancia incesante y auto-supresión (監控之

<sup>21</sup> “司機的目光從 4 臉上匆忙移開以後，又從 7 的窗戶上飄過，他隱約看到 7 的妻子坐在床沿上的一團黑影” (Yu: 105).

<sup>22</sup> “這時候 7 的妻子聽到接生婆和 4 的父親的對話，對話中間有著滴滴答答的水聲” (Yu: 103)

<sup>23</sup> Que deriva placer de la observación de otros.

<sup>24</sup> Que siente temor al ser observado por otros.

社會) que desalienta la privacidad y que exhorta a sus ciudadanos a espiarse y denunciarse mutuamente<sup>25</sup>.

En los pórticos del *siheyuan* (四合院), sellados a cada extremo y convertidos en una especie de prisión, los inquilinos se topan incidentalmente y se transmiten, si bien lacónicamente, sus tragedias personales. Las intromisiones y las intervenciones de un personaje en la vida de otro operan, no solo como transgresiones espaciales, sino como invectivas a la sociedad de eterna vigilancia. Aunque la arquitectura del *siheyuan* (四合院) se devela a cuentagotas a través de conversaciones entre los residentes, es mediante la perspectiva que guardan unos con respecto de otros e insinuada por el narrador, que la disposición arquitectónica de éste va emergiendo de entre la indeterminación espacial del resto. Mientras que, “el pequeño pueblo se ve como una pila de baldosas rotas dispersas sobre el suelo” (Yu: 106)<sup>26</sup>, el conglomerado descrito en el cuento bulle con las huellas de miradas e implicaciones de diálogos que dejan entrever una realidad secreta. La intimidad vulnerada que sugiere la topografía del *siheyuan* (四合院) brinda un sesgo de interioridad a la silenciosa psique de los personajes. Atisbos que parecen no significar nada concreto, adquieren peso a medida que se interconectan con sucesos adyacentes en la narrativa. El territorio de la vista, gobernado por la fijación voyeurista del ojo, hace sentir su presencia en las insinuaciones que conllevan las miradas, como ejemplifica el siguiente pasaje: “Mientras la mujer de gris veía a la niña a través de la ventana, no pudo suprimir un escalofrío. Sintió como, sin motivo alguno, un hálito de muerte se esparcía a lo largo de la tez de la niña. La sorpresa sentida por la mujer de gris devino en consternación, puesto que la visión era, de hecho, una maldición.

---

<sup>25</sup> La sociedad autoreglativa y el análisis del desempeño moral y ético llevado a cabo de manera individual no es para nada un desarrollo nuevo en la historia de China, ya que tiene sus orígenes en el ideal confuciano y neo-confuciano de examinarse y corregir las conductas erróneas antes siquiera que la sociedad tuviera que señalarlas. Este exámen era parte de un marco más amplio de cultivo general de la virtud y de auto-control (修養) donde el carácter *xiu* (修) tiene la acepción de “reparar, enmendar, subsanar o resarcir” aquello que sea incorrecto en la acción y el pensamiento humano para entonces, fomentar el desarrollo personal junto con el hábito de la instrucción virtuosa y la obtención de la sabiduría pragmática, *yang* (養). Naturalmente, dicho exámen introspectivo dista mucho de convertirse en el arma ideológica de “la crítica y la auto-crítica” (開展批評與自我批評) que los cuadros del período álgido de la Revolución Cultural dirigieron contra los intelectuales, para forzar su “rehabilitación”. Sus raíces, sin embargo, podrían hallarse en una expresión extrínseca de esta auto-exploración y depreciación auto-practicada en búsqueda de fallas morales.

<sup>26</sup> “小城如同一堆被碎的磚瓦堆在那裡” (Yu: 106).

Para alguien que acababa de buscar a Guan Yin el embrujo podría ser particularmente peligroso, ya que éste querría decir que sus esfuerzos fueron infructuosos” (Yu: 115)<sup>27</sup>. En el pasaje anterior, la mujer en gris relaciona su observación con una predicción ominosa ligada a la infertilidad de su hija. El fisgoneo a hurtadillas de los asuntos del prójimo, más que plasmar una idea fidedigna del objeto observado, revela la mentalidad siempre vigía del personaje observador. De tal suerte, el elusivo contenido de las miradas furtivas y los silencios narrativos apuntan hacia la falibilidad de los sistemas hermenéuticos humanos.

El segundo lugar en importancia es la morada del nigromante, una casa lúgubre y hacinada donde los habitantes del pueblo convergen en búsqueda de cura a la miriada de aflicciones que van aflorando. Su localización precisa dentro del mapa de la aldea es tan vaga como las operaciones de clarividencia que realiza su propietario en ella: “La figura del adivino moraba en un rincón del distrito residencial, que se alzaba en un cuarto sombrío, sobre un amasijo laberíntico de calles” (Yu: 101)<sup>28</sup>. El hecho de que el cuento inicie con un deshauciado y concluya con los decesos en serie de 4, de la partera, de la mujer de gris, de la hija de 6 y del conductor, además de ser indicio del declive social de este microcosmos, parece apuntar hacia el triunfo de la vejez y la enfermedad sobre la salud y la renovación natural. En el segundo párrafo del primer capítulo se inserta una prolepsis donde se esboza ya, en forma esquemática, los principales acontecimientos de la trama. De forma sincrónica, el narrador introduce el mundo de la villa hilvanado por las percepciones de 7, estableciendo desde el inicio, el estrecho lazo de casuística espacio-temporal que reinará durante el resto del relato:

El canto de los pájaros evocó en 7 un sentimiento de vacío penetrante. Los pájaros emprendieron el vuelo. Una franja de pavimento mojado en la avenida apareció en su imaginación cual vestigio de mucosidad nasal, reluciente como la luna clara, embarrado en la manga de su hijo de cinco años. Un invidente se encuentra sentado en un gran peñasco, su cara delicada moteada con pecas. Él conoce lo ya ocurrido, así como las cosas que están por ocurrir. El silencio que emana de su persona es excepcionalmente profundo. El hijo del adivino va caminando por la calle y pasa al lado del ciego, rígido como una pértiga de bambú. La silueta de una mujer vestida de gris apareció en un

<sup>27</sup> “灰衣女人透過窗玻璃看到這位少女時，心裡不由哆嗦了一下。她無端地感到這個少女的臉上有一種死亡般的氣息在蔓延。這個感覺使灰衣女人驀然驚愕，因為她馬上發現這其實是詛咒。對於剛剛求過觀音的人來說，詛咒顯然很危險，詛咒將意味著她剛才的努力不過是空空一場” (Yu:115).

<sup>28</sup> “算命先生的形象坐落在幾條貫穿起來後出現的街道的一隅，在那充滿陰影的屋子裡” (Yu: 101).

ventanal. Al mismo tiempo, un chófer que manejaba una furgoneta azul salpicó lodo hacia el vidrio que la blindada. 6, con pasos de pulga, emergió de la boca de un callejón, apresurando a un grupo de niñas como si fueran una parvada de patos. Con un cigarro colgando de la boca, 2 resbaló sin caer del todo. Una niña murió y su cadáver yacía inerte en el suelo cenagoso. Otra niña perdió la razón y su cuerpo fue liberado, meciéndose sin rumbo en el éter. Entretanto, el adivino permanecía sentado, envuelto entre la penumbra de su habitación, como si hubiese anticipado todo lo que estaba sucediendo. Un estrecho caudal balbucea incoherentemente entre la bruma. Un árbol melocotonero en plena floración, a la orilla del riachuelo, hizo brotar alegres frutos rosas. En un bote, 7 oscilaba sobre la superficie del cauce como una hoja inerte, escuchando el lenguaje del río como si fuese una melodía proveniente de un instrumento de cuerdas. (Yu:102-103)

El recorrido cuasi-cinematográfico que transporta al narrador a través del *hutong* (衖衖)<sup>29</sup> se asemeja a una lente que, en el transcurso de una sola toma va cambiando de posición y ángulo, moviéndose en búsqueda de sus personajes en un intento por incluirlos simultáneamente dentro del ojo narrativo. Primero, la lente se abre paso a través del trinar matutino de las aves, para luego descender hasta el nivel de los transeúntes. Allí, el narrador crea un símil entre una serpiente elongada en la acera y la secreción mucosa del hijo de 7. A continuación, se traslada hacia la piedra donde el ciego escucha las frecuencias generadas por los habitantes de la aldea. Después de descansar brevemente en el percance de la mujer gris, la lente sigue los pasos de 6 guiando a sus hijas entre las calles, hasta entrecruzarse con un 2 a punto de perder el equilibrio. Utilizando un lenguaje distintivamente alusivo, que lo separa de la relativa simplicidad de los párrafos contiguos, la lente focal viaja de personaje en personaje, pasando por la figura abyecta del adivino hasta regresar al punto de partida: las percepciones sensoriales de 7.

Sin importar la verdadera dimensión del pueblo, la ubicación de los personajes mediante esta técnica de focalización tiene el efecto de reducir la apreciación de distancia física, comprimiendo al máximo a todos los actores en un espacio topográfico muy limitado. La dimensión temporal también sufre una marcada dislocación, pues el armazón del cuento queda compactado, o bien, resumido en un párrafo. El reducido espacio del conglomerado se torna un teatro a telón izado en donde los vecinos se encuentran expuestos a las miradas inquisitivas y a las murmuraciones del prójimo; ese husmeador en potencia que constituye el

---

<sup>29</sup> En singular o en plural, es la red de callejones, pasillos o andadores que servían de principal vía de transporte en las ciudades chinas de antaño. Las puertas de los *siheyuan* o vecindades de patio compartido daban a la angostura del *hutong*.

ojo colectivo siempre alerta para frenar las desviaciones del óptimo normativo. Los dos cadáveres del párrafo se intercalan en la cotidianeidad de los personajes; entre el trastabilleo de un personaje y el andar impaciente de otro. La cercanía e integración de la muerte entre las preocupaciones banales y las tareas rutinarias de los aldeanos sugiere una aquiescencia de la vida como un *bardo* (中有, བར་དོ); una mera transición de un estado a otro, cuyo contenido es irrelevante y que se inscribe en el perpetuo ciclo de transformación comunal.

En el pasaje prefiguran ya las principales temáticas que se abordan a lo largo del cuento, como la existencia efímera del hombre, las percepciones falsas y el papel del azar en la vida del individuo. Además, el pasaje anticipa elementos aislados que más adelante son expandidos en arcos narrativos propios. Las breves interacciones entre los personajes, aparte de establecer un patrón que permanecerá durante el transcurso de la narrativa, ponen en marcha los engranajes de la trama. Detalles que parecen meramente descriptivos se convierten posteriormente en eslabones relacionados con la historia de un personaje.

Tal es el caso del incidente entre el conductor y la mujer de gris en el Capítulo I, secciones 2 y 4. Cual aleteo de alas de mariposa cuya reverberación desencadena un evento crucial a medida que el cuento se desenvuelve. La salpicadura de lodo en la ventana que protege a la mujer en gris antecede al sueño donde ella es atropellada por el camionero. El sueño del accidente lleva a su madre, la partera, a dialogar sobre sus posibles implicaciones con el adivino. Ya que su pábilo vital parece estar apunto de apagarse, el adivino sugiere que el conductor frene al ver la aparición de una mujer vestida de gris. Al distraerse mientras pasa a la mujer de largo, éste intenta resarcir la falla con un ritual que implica comprar la chaqueta, tenderla sobre la grava y atropellarla con el vehículo. Sin embargo, el *performance* de dicho ritual no hace más que sellar el destino del chofer, que se apuñala en la boda debido a la afrenta social impuesta por 2. El accidente también altera la vida de la mujer de gris de forma permanente, pues su aparición en el sueño del conductor no es únicamente un mal augurio, sino una premonición fatal. La mujer fallece tanto en el sueño del otro; en el de aquella alteridad agresora y desconocida, como en la amargura del suyo propio. El accidente, presentado como una experiencia de muerte doble para el lector, se halla posiblemente ligada a la frustración generada por la infertilidad de la hija, pues la carencia de nieto, significa que nadie brindará a la madre los cuidados filiales requeridos en el otro mundo. La muerte

metafórica, plasmada en el color gris de la vestimenta, se duplica con la muerte física. La vida sin descendencia acaece como una aflicción que afecta a cuerpo y mente y que, conspicuamente, está ausente en la subsecuente desintegración del cuerpo. El cese de funciones biológicas y la disgregación de la materia reflejan de manera palpable la ansiedad social en la disolución del ser histórico como agente partícipe de la transformación comunitaria. Esta representación ficticia de sufrimiento parental sugiere que, dentro de la concepción tradicional del rito a los ancestros, existe una terrible aprehensión moral depositada sobre los individuos que se saben desprovistos de progenie; el elemento humano necesario e irremplazable que lleva a cabo las ceremonias de culto a los familiares fallecidos.

### **3. Hermenéutica numerológica**

La asignación de números a los personajes en lugar de nombres con caracteres chinos provoca una dislocación inmediata en el sistema de designación conceptual, es decir; el nombre lleva implícito en forma abreviada los rasgos definitorios del personaje. El nombre forma parte de un signo indexical que tiene la capacidad de desplegar instantáneamente una serie de rasgos personales y señas intertextuales. La “indexicalidad” es la capacidad del signo de aludir a un referente o imagen de un objeto en la realidad subjetiva del receptor / emisor y, con ello, apelar al repositorio de información presente en éste mediante la direccionalidad entre símbolos. En “Charles Peirce’s Theory of Proper Names”, Jeffrey R. DiLeo nota que los apellidos y nombres identificados con un agente son partícipes de la función indicativa y alegórica de éste: “Ya que el sujeto o sujetos de cada proposición deben ser algún tipo de signo indexical, cada nombre propio debe ser tratado como un tipo de signo indexical” (DiLeo: 1997: 583).

En la teoría semiótica de Sanders Peirce, la propiedad indexical del signo pone en movimiento: “la triple conexión entre el signo, el objeto significado y la cognición de éste producida en la mente” (en Hoopes, ed., 2014: 183). Partiendo de esta teoría de Peirce, la mera mención del apellido se conecta directamente con el legado de parientes y progenitores; o con la empresa de los descendientes; con la prosperidad o infortunio de una localidad

determinada; con la predestinación heroica o con el oprobio público; con la continuación decorosa de la línea patrilínea o posteridad; con la obediencia diligente del ritual filial; o con la rebeldía hacia el estamento burocrático; con la reputación moral del individuo y de su clan; con la inclinación al vicio; con vaticinios de virtud, o bien, con un desenlace funesto. En términos narratológicos, esto se ve reflejado en la unidad de acción y enunciación preferida por los autores clásicos: “Los críticos Ming-Ch’ing no sentían necesidad de una separación conceptual entre personaje y acción (actor & act)” (Plaks, 2014: 106).

El nombre también invoca la genealogía de un personaje, que puede sugerir las hazañas del clan o las calamidades sufridas por los ancestros. Los dos o tres caracteres que componen el nombre no solo marcan el lugar de procedencia sino que se instauran como una forma institucionalizada de caracterización en la novela china<sup>30</sup>. Andrew Plaks en

---

<sup>30</sup> El método de caracterización usando el nombre del personaje como ancla de personalidad se ocupaba ampliamente en la China Imperial hasta los estertores de la dinastía Qing. Esto se puede apreciar con algunos ejemplos de las Cuatro Obras fundacionales de la novelística china moderna. En los forajidos de *La orilla del agua* (水滸全傳); Li Kui (李逵), es llamado “remolino negro” (黑旋風), por tener un carácter fuerte y abrasivo, pero franco a la vez. A Song Jiang (宋江) se le apoda (呼保義), literalmente “aquel que acude al llamado de la justicia”. También se le llama “lluvia oportuna” (及時雨), precisamente por su don de aparecer cuando más se le necesita. Uno de los epítetos de Lin Chong (林冲) es el de “cabeza de leopardo” (豹子頭, 豹頭環眼) a juzgar por su inigualable coraje y sus grandes ojos. Nombres irónicos también pueden ser encontrados entre los arcos míticos de los personajes, como es el caso de Li Gui (李鬼), literalmente “el fantasma Li”. Él se hace pasar por el fantasma de Li Kui (李逵) para asaltar incautos en los bosques. Además, la historia de Li Gui se asocia por homofonía a la de Li Kui. Otro ejemplo de este último tipo es Huang Wenbing (黃文炳) “literalmente: Huang, el letrado brillante” que es, en realidad, un conspirador desleal y calculador. El método de caracterización nominal del cual se vale Yu Hua, también aparece en *Sueño de la pagoda roja*, donde se observa un guiño de intersubjetividad entre la pareja de Jia Baoyu (賈寶玉) y Lin Daiyu (林黛玉). Su personalidad puede bien leerse en sus nombres, pues ambos están pensados como coloraciones distintas del mismo elemento: jade (玉). Wolfram Eberhard (2006: 184) incluso sugiere que “hacer jade” (弄玉) es un slang de “tener relaciones sexuales”. La combinación podría expresar ya, la tensión entre la belleza inusual y la naturaleza enfermiza de la protagonista. De igual forma, el temperamento decoroso y refinado de Xue Baochai (薛寶釵), podría, en un momento dado, estar sugerido en el precioso pero sutil prendedor del nombre (髮釵). Haciendo una lectura paronomástica del *Melocotón en la botella dorada*, Ming Dong Gu en “The Art of the Jin Ping Mei: Poetics of Pure Fiction” p. 125-152, devela instancias de progresión en la trama basadas puramente en el nombre, como lo es la relación entre Li Ping Er (李瓶兒) y Ximen Qing (西門慶) o el papel del mensajero Li Waichuan (外傳), cuya función de soplón se haya incluida en su nombre que literalmente quiere decir “contar un secreto; divulgar a un extraño o circular rumores” (2006: 144). El nombre de Ximen Qing (慶, lit. celebrar) hace alusión al carácter licencioso y disoluto del protagonista. La información de este pie de página se compiló de las siguientes fuentes: *The Chinese Classic Novels (Routledge Revivals)*:

“Traditional Chinese Fiction Criticism”, identifica una serie de rasgos sintagmáticos y figuras retóricas como algunas de las técnicas indispensables en el repertorio del autor clásico. Entre ellos destacan la prosopopeya, la construcción del personaje mediante una un formato base, las analogías de orden semántico entre frases, la inserción de un personaje contrastivo complementario y la transmisión de información narrativa por medio del nombre. Estos artilugios eran implementados, tanto para evitar la repetición innecesaria, como para favorecer la concreción estilística: “modos de versar la caracterización incluyen la identificación subjetiva de “personajes tipo” específicos, [...] así como el uso de nombres para referirse a las distintas categorías actanciales que pueblan el teatro chino para clasificar el *dramatis personae* de relatos en prosa” (Plaks, 2014: 108). Tan importante es la información envuelta en el nombre que Yunfei Long, Dan Xiong, et al., en su estudio de semántica lexical de los cuatro *magum opus* de la novela china (四大名著), encontraron un patrón de nomenclatura basada en valores que remiten a la historia personal, al cargo burocrático, al apodo o a rasgos específicos de reconocimiento del personaje: “De acuerdo con el corpus anotado de las cuatro novelas clásicas chinas, las entidades que reciben nombre están clasificadas en su mayoría en seis categorías: apelativo personal, títulos que incluyan la posición oficial de la persona y títulos nobiliarios u honorarios, estilo de tratamiento protocolario u honoríficos, nombres de proveniencia o toponímicos, nombre de la organización u órgano a la que pertenecen y nombre de establecimiento” (Long, Xiong et al., 2016: 364).

Siguiendo la tradición establecida por Lu Xun (鲁迅) con “阿 Q” y el narrador esquizofrénico sin nombre del “Diario de un loco” (狂人日記), Yu Hua priva a los personajes del cuento de este tipo de referencialidad. A pesar de que siguen siendo partícipes de la “doble acepción” de los numeros chinos, los personajes de nombre numérico se hallan sustraídos del repositorio visual y semántico tan característico de la lengua escrita (文字). Es crucial señalar

---

*An Annotated Bibliography of Chiefly English-Language Studies*, editado por Margaret Berry (2010), en especial del capítulo “The Water Margin (Shui-Hu Chuan)” p. 59-81; los nombres en chino se revisaron en el MoE o Diccionario revisado de chino mandarín del Ministerio de Educación de Taiwán [中華民國教育部重編國語辭典修訂本] <https://www.moedict.tw/水滸傳>. Adicionalmente, se consultó “The List of the 108 Heroes at Laingshan Marsh” p. xxxv y los capítulos 18, 22, 37, 40, 42, 43, 50 y 70 de la versión traducida por J.H. Jackson de *Water Margin: Outlaws of the Marsh*, Tuttle, 2010, 848 pp.

que en la versión original, al igual que en las traducciones, el autor utiliza numerales arábigos (3, 4, 6, 7) en lugar de números chinos (三, 死, 六, 八, 九, etc). La implicación de dicha elección es la negación deliberada del bagaje semiótico adherido al carácter, lo que a su vez acarrea la aniquilación del signo lingüístico: “El nombrar personajes con números es una audaz e ingeniosa invención de Yu Hua y una variación del tema de la deshumanización. ¿Pues, qué puede ser más mecanicista, impersonal y deshumanizante que un individuo reducido a un simple número para ser convenientemente archivado?” (Wang, 2002: 79).

La omisión de nomenclatura podría también relacionarse con una contravención deliberada de la doctrina de “la rectificación de los nombres” en el confucianismo (正名 en las *Analectas*, 論語; 名實 en el *Xun Zi* 荀子). Esta pauta de acción se puede entender como el establecimiento de un vínculo preciso entre el nombre que se otorga a un sujeto y la red de derechos y obligaciones que tácitamente lo acompaña. La rectificación supone que toda relación interpersonal, sea esta entre soberano y súbdito, entre cónyuges o entre padre e hijo, está regida por funciones protocolarias y de comportamiento descritas en la nomenclatura. El oficio o función que un miembro desempeña en la sociedad debe de corresponder de manera correcta con el título que se le otorga, en otras palabras, es un sistema de índole jerárquico que promueve un balance pragmático-performativo en el que el objeto cumple con el compromiso previamente estipulado por su referente (Watson, 2003: 143-160; Fraser, 2016: 295-312; Kjellberg: 2016, 386). La permuta nominal por un valor numérico hace tábula rasa con la polisemia conectiva y con la homonimia / heteronimia que descansa en la dimensión figurativa-logográfica del carácter chino. Al remplazar los marcadores familiares y onto-genéticos contenidos en el nombre por cifras, la transgresión se traslada a la arena de la caracterización. El efecto reside en la obliteración del complejo nexo de relaciones de parentesco, obligando al lector a indagar más allá del nombre y fijarse en la interdependencia de las entidades actanciales para acercarse a descifrar el sentido del relato<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Bang Wang elabora aún más sobre la apócope de los nombres en el cuento: “Ver reducida la propia individualidad a un documento de identidad es una experiencia diaria en el mundo postmoderno de alienación tecnológica y control administrativo que ha recibido atención minuciosa en la literatura grotesca. Sin embargo, en el imaginario creado por Yu Hua, este motivo encuentra expresión en un mundo de superstición “feudal” pre-moderno lleno de hechicería y adivinación, en donde los seres humanos son un dado lanzado hacia un destino inescrutable”. En “The Rhetoric of the Absurd: The Grotesque in Yu Hua and Lu Xun” p. 79.

La atención vira hacia la deixis entre los personajes en lugar de basarse en referencias sociolingüísticas. Con algunas variantes estructurales, este instrumento de desentrañamiento (*Verfremdungseffekt*) articulado por la asociación del nombre con una tipología discreta también ha sido utilizado prominentemente en otros cuentos postmodernos *sui generis* en los cuales, al igual que en “Los asuntos del mundo son como niebla”, los personajes acaban diluyéndose por completo en el mundo narrado. Entre ellos destacan los siguientes: “La pared decorada con extraños diseños” (满古怪图案的墙壁) de Ma Yuan (马原)—donde el personaje principal se funde con la figura del autor; “The Locked Room” de Paul Auster — una pieza *neo-noir* de metaficción detectivesca en la que los personajes tienen nombre de colores: Black, Blue, Brown; *Tsukuru Tazaki y sus años de peregrinaje* de Haruki Murakami (色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年), en donde el negro y los colores primarios se relacionan con la historia y el temperamento de los personajes Kei, Shiro, Ao, Eri y el protagonista y, finalmente, la inescrutable “Entropy” de Thomas Pynchon, en la que las dinámicas sociales de dos departamentos y sus inquilinos encuentran una ‘válvula de escape’ que permite el equilibrio del nivel de anarquía de uno con la armonía del otro.

El uso de numerales en lugar de caracteres chinos (漢字) resulta altamente significativo, pues la aniquilación del signo por medio de la renunciación al ideograma, añade una capa de significado al cuento. Lo anterior obliga a echar mano de códigos alternativos que ayuden en su exégesis, como es el caso de la hermenéutica en la numerología china<sup>32</sup>. Con esta lectura en mente, los personajes, más que reflejos nítidos de personas del “mundo

---

<sup>32</sup> “El modelo chino de reflexión era prioritariamente determinado por una percepción peculiar del mundo que veía el universo como un sistema auto-suficiente y auto-regulado con un orden inmanente e intrínseco. En contraste con las tradiciones griegas y las del sub-continente indio, la tradición china no reconoce la existencia de una fuerza externa o principio distinguido por su perfección, objetividad, universalidad y constancia. Tampoco reconoce la existencia de un principio que diera origen al mundo o que trajera orden a él, de ahí la ausencia de cualquier diferenciación entre el Ser [有] y el No Ser [無有], lo ideal y lo material y de categorizaciones de dualidad como tal. El orden (li 理) es inmanente a un plano gobernado por sus propias reglas de auto-organización y auto-conservación. Por lo tanto, la misión del ser humano no se basa en develar las relaciones causales y lineales observadas entre las cosas, sino en aprehender la interdependencia y la naturaleza complementaria de “las mil y una cosas”. [...] El pensamiento asociativo correlativo de los chinos, requiere la utilización de una metodología especial, concretamente, de la simbolización espacial y las estructuras numéricas, llamadas en chino: *xiang shu zhi xue*, o ‘las enseñanzas acerca de símbolos y números [象數之學]’”. En: Marietta Stepaniants, *Introduction to Eastern Thought*, 2002, p. 66.

real”, están pensados como funciones directamente ligadas al número bajo el cual operan, distanciándose de la calidad mimética gobernada por una idea pre-concebida de “realidad”. A pesar de que los personajes del cuento son dinámicos, en tanto que experimentan una inconfundible progresión de un estado a otro, no cumplen con las estipulaciones asociadas con los personajes redondos, pues carecen del desarrollo y profundidad necesaria. Permaneciendo fiel a la bruma de ambigüedad en que se desplazan, las entidades fantasmales del cuento comparten rasgos de ambas categorías, pues conservan la estabilidad formulaica propia de los personajes arquetípicos al tiempo que evidencian aspectos de la existencia tridimensional de los personajes plenamente individualizados.

La transgresión opera también mediante el uso de la ironía numerológica. En cada cultura, los números se asocian a representaciones simbólicas de una esfera cultural específica que pueden aludir a objetos materiales, a intensidades afectivas, a conceptos filosóficos o tabúes. El uso de números en remplazo de nombres, establece una coyuntura entre las actividades del sujeto y modos de ser en el mundo. La inclusión de números trae consigo un sistema de codificación con la cual se puede leer el quehacer de un ente actancial. Al nombrar un personaje con un número que dice o hace exactamente lo opuesto a su personalidad, ocurre una distorsión cognitiva que tiene el objetivo de desestabilizar la identidad de los entes del texto. En mandarín y en otras lenguas del *continuum* lingüístico sinítico, los números se relacionan con el significado de otros caracteres mediante la homofonía. Si 3 (*san*, 三) hace referencia al nacimiento por su parecido fonético con (*sheng*, 生), “nacer, vivir o traer al mundo”, resulta irónico entonces, que en el cuento, el nombre de 3 recaiga en una mujer sexagenaria, cuya característica primaria es su senectud. También es probable que su nombre haga alusión al juego entre nacimiento-vejez, por conducto de la vida nueva que se gesta en su vientre, o bien, de como el concepto de nacimiento y muerte son impensables sin su binomio complementario. Cualquiera que sea la interpretación, en el personaje de 3, estos posibles significados gravitan en una tensión no resuelta.

Esta misma operación ocurre con todos los personajes con nombre de número. Por ejemplo: 4 es la adolescente virginal que representa la delicadeza e ingenuidad de la pubertad. Sus ademanes gráciles y su caminar ligero, manifestados a través de las frecuencias que llegan al tímpano del invidente, atestiguan la eufonía de su movimiento como una ola de

armonías regeneradoras. Ella es la fuente por excelencia de vitalidad del pueblo hasta que los sofismas del adivino terminan por desecarla. Por la homofonía entre el carácter (死) “muerte”, pronunciado *sǐ*, en tercer tono y (四) “cuatro” pronunciado *sì*, en cuarto tono, el numeral “4” se asocia en la cultura china a la muerte y a los procesos de disolución del cuerpo. Extrapolando esta lógica al cuento, queda claro que el destino de la adolescente, 4, ya estaba trazado desde el inicio. No es coincidencia que el episodio entre 4 y el adivino ocurra justamente en el Capítulo IV, quizá para causar un efecto de resonancia entre trama y caracterización. Siguiendo en este nivel de polisemia, los noventa años del nigromante (九十) son realmente una pluralización genérica, es decir; otra forma de dar a entender “numeroso” o “incontable”<sup>33</sup>. Tanto las mecánicas internas del cuento, cuyos personajes ocupan un rango del 1 al 8, dejando un espacio vacío para la inserción obvia del adivino en la novena escala, como el juego de significados permitido por la homofonía china, respaldan esta interpretación.

El nueve (*jiu*, 九) se convierte en símbolo del adivino nonagenario que evoca casi al unísono otros homófonos relacionados íntimamente con sus características esenciales como son: (*jiu* en tercer tono, 久), un adverbio de duración, que en su repetición enfática (*jiujiu* 久久), significa “un lapso prolongado” y de forma secundaria (*jiu*, 舊) “antiguo; aplicado únicamente a objetos o procesos; desgastado o raído”<sup>34</sup>. En *Numbers and Numeracy in Chinese Culture*, Valerie Pellat comenta que “el 9 es homófono de (久) *jiu* “por tiempo largo”, 舊 *jiu* “viejo”, 酒 *jiu* “vino” e históricamente con 菊 *ju* “crisantemo”” (2007:100). Cabe señalar que en la cultura china, el sobrepasar la novena década se considera auspicioso, pues

<sup>33</sup> El 9 se usa en construcciones adjetivales hiperbólicas, como en la frase idiomática: (九霄雲外) “sobrepasando las nubes del noveno firmamento”, es decir; extremadamente lejos,

<sup>34</sup> Aunque no sean del todo aparentes, este sistema de interpretación permite pensar en otras asociaciones homófonas que podrían sugerir algún tipo de relación semántica con la praxis y la caracterización del adivino. Entre ellas se puede contar a *jiu* (灸) el proceso de la moxibustión usada en la medicina china tradicional; *jiu* (鬮/阬) las pajas o ramas de madera utilizadas por el nigromante en la adivinación china, en donde se avientan las pajillas sobre una superficie plana y posteriormente se realiza la lectura de los patrones formados al caer (抓鬮); el adjetivo “cruel”, o “ave carroñera” (鸞), que evoca el rapto de infantes y la actividad predatoria del adivino; (殞) palabra arcaica sinónima de (壽終) “vivir una vida longeva” o “morir luego de muchos años”; *jiu* (咎), “calamidad” o “infortunio”; (疾) verbo literario para “enfermedad crónica” y *jiu* (匱/柩) féretro”, una probable alusión a la muerte que trae consigo cada entrada en escena del adivino.

una larga vida se traduce en la posesión de sabiduría y perseverancia, e incluso, de fortaleza moral. Una existencia longeva se toma como la retribución del orden natural a una persona de moralidad incolumne, que ha cultivado la deferencia y la virtud. Ahora bien, en esta línea de razonamiento, la intersección de todos estos factores en el adivino; la longevidad, la buena fortuna cristalizada en el vaticinio numérico, su posición privilegiada entre los aldeanos de “anciano sabio y respetable” y la posibilidad de emplazarse como figura salvífica apuntan a todas luces, hacia un marcador de heroicidad, o cuando menos de idoneidad en el quehacer actancial y en la integridad ética del personaje. No obstante, este camino deviene en una pista falsa o una maniobra de distracción (紅鯡魚或煙霧彈)<sup>35</sup> por parte del narrador, pues al irse apilando los cadáveres, resulta aparente que las desdichas y fatalidades ocasionadas por éste, lejos de unirlo como sanador de la comunidad, constituyen un contrapunto irónico a las expectativas de caracterización numérica.

El nigromante termina desenmascarado como villano y catalizador del declive moral, cuando al inicio de la narrativa, se enfilaba como el shamán benévolo (巫醫, 覲), en cuyas manos descansaba la esperanza de sanación espiritual. Por si fuera poco, entre la burocracia confuciana el nueve se ligaba, ya sea con la naturaleza indescifrable del numen, con los efectos verticales de su poder en los asuntos del estado y, en ocasiones, como el símbolo matemático del Emperador (皇帝)<sup>36</sup>. De sostenerse esto, la función del adivino como regente del villorrio se hace rotunda y explícita, pues a falta de funcionarios o alguna semblanza de autoridad que riga de acuerdo a la ley civil, él funge como “emperador” de este microcosmos particular. Al ubicarse de intermediario (靈媒) entre el reino humano (人間) y el cielo u orden cósmico (天), el adivino es el único personaje en legitimar su posición jerárquica a través del discurso de clarividencia. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los taumaturgos del *zhiguai* clásico (誌怪), éste no persigue la virtud mediante la práctica ascética, ni la purificación del *qi* (氣) para ascender al reino de los inmortales (羽化), sino

---

<sup>35</sup> Recurso retórico conocido como “red herring”

<sup>36</sup> La cosmografía basada en números se trasmina a todos los aspectos de la cultura, como lo nota Valrie Pellat en la urbanización de la capital imperial: “Múltiplos del número nueve son importantes en la arquitectura. Beijing, construido expresamente como sede del Emperador, está dividido en nueve secciones, con un área central reservada solo para el uso del emperador, su familia inmediata y eunucos”. En: Pellat, Valerie, *Numbers and Numeracy in Chinese Culture, Language, and Education: The Social Substratum of the Development of Mathematical Thinking*, p. 101.

que su instinto de conservación se proyecta cual impulso antinatural que lo lleva a utilizar las creencias de los aldeanos para su beneplácito personal. Si la asociación del adivino con el número nueve es correcta, la lectura numerológica podría robustecer su caso como el protagonista central del relato y por consiguiente, podría aportar un elemento hacia la justificación de sus actos, por misteriosos o arbitrarios que parezcan<sup>37</sup>.

El número dos (二, o 一兩 cuando se utiliza como clasificador) asociado con todo tipo de pares o dualidades se utiliza para dar nombre al personaje “2”. Esta elección tampoco parecer ser coincidental, ya que 2, el apostador, la hace de celestina, fraguando el matrimonio entre la hija difunta de 6 y el chófer muerto. El 7, un número considerado adverso o desfavorable, se adjunta al hombre enfermo, y no es sino hasta el abandono del hijo en las postrimerías del relato, que la familia nuclear se reduce a dos miembros. Dicha elección restablece la fortuna encerrada en la perfección dual del número dos, hecho que se ve reflejado de forma proporcional en la restauración de la salud del personaje. Aún cuando éste recobra el vigor físico, la transferencia forzada del hijo al adivino abre una nueva herida que resquebraja el matrimonio y cuyo golpe emocional resulta equiparable a la enfermedad terminal. De esta manera, usando un solo dígito para nombrar a los personajes, el autor es capaz de evocar referentes enraizados en la psique china y al mismo tiempo de causar un desfase con las expectativas de caracterización de su tradición literaria. La elección de Yu Hua, de erradicar por completo el nombre numérico escrito en caracteres (*er* 二, *san* 三, *si* 四, *liu* 六, *qi* 七) en favor de numerales arábigos (2, 3, 4, 6, 7) deliberadamente le da la

---

<sup>37</sup> Las mencionadas no son las únicas asociaciones con el número nueve presentes en la cultura china. En virtud de la aflicción de 7, el adivino menciona que poco puede hacer para evitar que él cruce “los nueve manantiales” (九泉), un eufemismo para referirse al inframundo. Aunado a esta referencia, en el budismo el nueve también se relaciona al concepto de los “nueve orificios” (九竅, 九瘡). Estos órganos relevantes porque a través de ellos el ser humano percibe y entra en contacto con el mundo fenoménico. La negación o la concientización de su rol en la adquisición de conocimiento ilusorio, ayudan al ser sintiente a escapar de los condicionamientos provocados por los estímulos sensoriales efímeros del mundo mortal. Por lo tanto, el control de estos esfínteres es una de las marcas simbólicas de un individuo que alcanzara el *nibbana*. Las nueve aberturas son: (耳, 眼, 鼻, 口, 尿口, 肛門), oídos, ojos, orificios nasales, boca, uretra y recto. A lo largo de la narrativa hay referencias al adivino y su uso de los nueve esfínteres en variadas formas. Esto se puede leer como la obtención de longevidad lograda mediante mentiras que tienen el objetivo preciso de manipular a los aldeanos. Naturalmente, esta inversión del papel de los esfínteres, de marcas de la iluminación en medios de control representa otra transgresión del estamento budista del relato.

espalda al sistema inextricable de homofonía sobre el cual, descansan la anfibología, la paronomasia y la intraconectividad sintagmática del chino. Más aún, esta estrategia transforma a los personajes en meras funciones narratológicas desprovistas de verdadero ímpetu volitivo (ὄρμη), y las coloca a merced de los caprichos autoriales cual marionetas desfilando en el escenario trágico de la aldea. El exterminio del carácter en el nombre, va más allá de una simple cuestión formal u ortográfica, pues la generación de significado que representa sirve bien a los propósitos del cuento, al mostrar a los personajes como entidades fantasmales metafóricas debatiéndose entre inercias socio-culturales que amenazan con destruir la poca humanidad que les resta. La elección, motivada por una transgresión a nivel lingüístico, se estructura como una purga necesaria del repositorio semántico de la lengua que se asemeja al cuestionamiento de influencias tradicionales que plantea Lu Xun en los relatos breves “Medicina” (藥) y “Sacrificio del año nuevo” (祝福).

La funcionalidad de la nomenclatura también se hace patente en los mote de los personajes sin número, por ejemplo: el hombre en piel de borrego (一個羊穿皮夾克的男子), el invidente (瞎子), el camionero (司機), el tonto (傻子) o la mujer vestida de gris (一個灰衣女人), son apelativos otorgados a los personajes según sus rasgos fisionómicos (臉型, 臉形), apariencia (樣, 象), línea de trabajo u oficio definitorio (職, 業). El invidente, por ejemplo, representa a esa figura inextricable de las plazas populares, enterado del devenir de cada transeúnte, solo que, en lugar de observarlos, éste dedica sus vigiliás a diseccionar los componentes sónicos de sus andares en busca de la voz de 4: “Tan solo unas palabras proferidas por 4 fueron necesarias para viajar como un soplido de viento hacia el corazón del ciego. Su voz, exquisita cual fruta madura, se propagaba como una brisa hacia él. [...] El habla inconfundible de 4 se arremolinó en su ser como una cicatriz difícil de sanar. De ahí en adelante, éste se sentaba en el mismo lugar, día tras día, estremeciéndose cada vez que oía la voz de la niña pasar” (Yu: 106)<sup>38</sup>. Por su parte, el hombre en piel de borrego, se presenta como un depredador encubierto, literal y simbólicamente oculto tras la piel del animal que

---

<sup>38</sup> “4 只是十分平常地說了一句很短的話，但是她的聲音卻像一股風一樣吹入了瞎子的內心，那聲音像水果一樣甘美，向瞎子飄來時仿佛滴下了幾顆水珠。4 的突出的聲音在瞎子的心上留下了一道很難消失的癍痕。瞎子便日日坐到這裡來了，[...] 瞎子每次聽到4 的聲音時都將顫抖不已” (Yu: 106).

caza. Cual lobo disfrazado de oveja, el traficante se desplaza libre entre una sociedad que ignora, o bien, *que necesita ignorar* su existencia como medio de preservación cultural.

En esta dialéctica de depredador-presa, la oveja que da al comprador su nombre es una metáfora del fatalismo e impotencia experimentado por sus víctimas. La sensación de angustia ineludible se evidencia perfectamente en la séptima hija de 6, quien obtiene atisbos de su propio destino entre las tribulaciones de la hermana mayor: “en total, ella había visto al hombre seis veces. Al partir, una de sus hermanas había desaparecido. Ahora, el hombre se aparecía repetidamnete en sus sueños. Su presencia la envolvía por completo como un terrible augurio. Era obvio que ella había visto su futuro en la carta de la tercera hermana. En el transcurso de los días, ese destino se acercaba cada vez más y más a su presente. En los años por venir, ella se vería arrastrada por esa chaqueta de borrego en medio de un inmenso paraje” (Yu: 109-110).<sup>39</sup> Sus palabras adquieren un tono de súplica desesperada mediante la yuxtaposición de temporalidades. La carta duplica el acontecimiento del rapto y lo proyecta, cual sombra funesta sobre el futuro de la lectora, quien empieza a darse cuenta del enorme predicamento en que se encuentra. La violencia que supone la construcción verbal “被... 拖著行走” (ser arrancada /ser arrastrada por; ser extricada por) acrecenta la aflicción de la hija al sugerir una acción llevada a cabo en contra de la voluntad del sujeto.

Con respecto a la vestimenta del hombre, se puede argumentar que cumple dos objetivos, el de advertir, de forma sutil, sobre su naturaleza predatoria, y al mismo tiempo, el de servir de camuflaje, desviando la atención de su verdadera ocupación. La venida del sujeto en piel de chivo es tan enigmática e impredecible como lo es su paradero final. Además del invidente y el traficante, no puede faltar en el pueblo la figura de la partera. Ella funciona, entre otras cosas, como una puerta de comunicación entre las entidades del inframundo y el plano terreno: “Cuando tenía tiempo, la partera también podía leer los sueños” (Yu: 104)<sup>40</sup>. Finalmente, el conductor de camiones representa al adulto soltero de la aldea, atrapado entre la rutina inescapable del trabajo y la incapacidad de hallar esposa. La habilidad de percepción

---

<sup>39</sup> “她在現實裡見到過六次，每次他離開時，她便有一個姐姐從此消失。如今他屢屢出現在她的夢中，一種不祥的預兆便籠罩了她。顯然她從三姐的信中看到了自己的以後，而且這個以後正一日近似一日地來到她身旁。在那以後的歲月裡，她看到自己被那個羊皮茄克拖著行走一片茫茫之中” (Yu: 109-110).

<sup>40</sup> “作為接生婆的母親有時也能釋夢” (Yu: 104).

extrasensorial mostrado por la partera, el invidente y el adivino, los liga especialmente con la fenomenología de lo sobrenatural, convirtiéndose en puntos de contacto entre dos ordenes de realidad.

#### 4. Las confabulaciones del adivino

El personaje de mayor complejidad y al que se dedica más tinta es al taumaturgo<sup>41</sup>, en muchos sentidos uno de los personajes arquetípicos del “recuento de sucesos anómalos” (*zhiguai xiaoshuo* 志怪小說)<sup>42</sup>. Tomando las palabras de James Robinson Keefe, el canibalismo metafórico del adivino representa “la disfunción espiritual” de la China de los años ochenta: “sesenta años después de que el narrador demente de Lu Xun escribiera las proféticas palabras “*chi ren* 吃人”, un número importante de autores post-maoístas tomaron sus plumas para anunciar que el festín no había concluido con el confucianismo, sino que, por el contrario, con el advenimiento del maoísmo, el banquete había apenas comenzado de verdad” (2001: ii)<sup>43</sup>. El adivino (算命先生), quien representa el infierno tan temido, encubierto tras la máscara de benefactor, cumple una función predatoria similar a la del ‘hombre vestido de borrego’. Funcionalmente hablando, el arúspice no es otra cosa que un vampiro energético —similar al cadáver andante *jiang shi* (僵尸)—cuyo cuerpo se nutre del líquido vital de sus víctimas para desacelerar el proceso de envejecimiento. El entorno rural, en cambio, percibe al nigromante como una figura soteriológica que puede cicatrizar las heridas que se infligen unos a otros.

---

<sup>41</sup> Las artes adivinatorias que practican los shamanes daoístas reciben en su conjunto el nombre de *shu shu* (術數), literalmente, “las artes numéricas”, puesto que una de sus metodologías de adivinación se basa en la lectura de los hexagramas *ba gua* (八卦) del *Libro de los Cambios* (易經), en: Feng, You-Lan, “Prognostication Texts, Apocrypha, and Numerology during the Han Dynasty” p. 88.

<sup>42</sup>Cfr. Los cuentos “Chang Tao-ling, El patriarca daoísta”, “Tso Tz’u, el taumaturgo”, y “El anciano del río” del *Shen Xian zhuan* (神仙傳); “Shu Li, el shamán” del *You Ming Lu* (幽明錄) y “Fo t’iao, el santo budista” del *Ming Xian Zhi* (冥想誌), ofrecen una mirada al sacerdote daoísta o al eremita budista, que se contraponen a la pérfida figura del adivino de “Los asuntos son como niebla”.

<sup>43</sup>吃人 : canibalismo, “comer gente”.

No obstante, éste opera en la oscuridad de su escabrosa morada, canalizando las incertidumbres de los aldeanos con miras a la creación de una alquimia restaurativa (煉金術, 内丹)<sup>44</sup> que prolongue su aciaga existencia. Los aldeanos, como es de esperarse, inmersos en su mundo de superstición y filialidad, nunca siquiera identifican la amenaza cercana como el epicentro de sus penurias. Los secretos de los habitantes van alimentando al adivino, quien va fortaleciéndose a medida que el cuento avanza. El capítulo IV ofrece el recuento más detallado de su devenir:

A partir de la muerte de sus primeros cuatro hijos, el adivino descubrió los misterios de la supervivencia y el sendero que lo haría vivir por siempre. Las coordenadas de natalicio de sus cuatro hijos y las coordenadas del adivino eran mutuamente destructivas. Al final, el padre se había hecho más fuerte al ser capaz de restringirlos y llevarlos al inframundo. [...] Por lo tanto, la edad de esos cuatro niños desgraciados se había agregado a la vida del adivino. A pesar de tener casi noventa años, en las últimas dos décadas no había experimentado en carne propia ningún indicio de languidez o decrepitud. Este proceso le fue confirmado cuando extraía el yin para reponer el insuficiente yang. La extracción del yin para robustecer el yang era el método con el que preservaba sus poderes vitales. El anciano absorbía la fuente de la vida directo del interior de las adolescentes. Los cinco gallos colocados en medio de sus aposentos eran la forma de ahuyentar a la muerte, pues si los fantasmas del inframundo se materializaban para reclamar su cuerpo, los cinco gallos emitirían un cacareo tan virulento que los haría perder la cabeza en pánico (Yu: 132).<sup>45</sup>

Su morada, franqueada tras una estrecha puerta, apretujada entre el caserío del pueblo, con los cinco gallos apostados como sentinelas —de manera similar a la entrada de las tumbas donde la partera es convocada—obedece más a la representación de un portal entre mundos, un medio de ingreso al Hades, que a un espacio destinado a la habitación humana. De acuerdo con la tipología mitográfica de los estructuralistas rusos, el adivino tiene características funcionales en común con los villanos del relato folklórico de los pueblos eslavos (como la anciana Baba Yaga) y con la tradición germánica de *erlkönig* o *elverkonge* (el rey del aliso o rey elfo). *Erlkönig* es un hada o duende morador de los bosques que oculta sus intenciones

---

<sup>44</sup> En la tradición daoísta, la palabra alquimia, quiere decir literalmente, “el arte de refinar oro” o “el arte de extracción de bermellón”, es decir, la práctica de depurar una materia prima hasta alcanzar la perfección de su forma. De ahí que, el proverbio daoísta (爐火純青) “El fuego del horno (ha adquirido) una coloración azul pura” haga alusión al resplandor del fuego cuando se ha llegado a la culminación en la manufactura de una cosa. En *Written Chinese Dictionary* <https://dictionary.writtenchinese.com/#sk=alchemy&svt=pinyin>

bajo una máscara de espíritu benefactor. En realidad, es una figura maligna cuya aparición se considera un presagio ominoso. Tanto el taumaturgo como el rey del aliso recurren a su disfraz y a su destreza para atraer niños prepubescentes hacia sus dominios y devorarlos.

Aunque en “Los asuntos del mundo”, la cabaña emplazada sobre una pata de ave gigantesca sea remplazada por la casa entre angostos callejones, la función depredadora del villano, realizada al atraer sus presas hacia el corazón de poder, permanece virtualmente sin alteraciones. El adivino, cual araña tejedora, va envolviendo a los aldeanos en su tela de intrigas y deglutiendo sus vidas a medida que estos van cayendo en su red de influencia. En terminos narratológicos, el invidente y el adivino son el yin y yang (陰陽) del cuento, al ser personajes diametralmente opuestos, pero necesarios y complementarios. Dentro de la cultura china, el ciego tiene rasgos iconográficos que obedecen a la imagen del eremita sabio en parajes inhóspitos o a la del burócrata exiliado exiliado a la exuberancia indomable de las montañas. Su figura parece haberse inspirado en los icónicos paisajes de la dinastía Song, en donde las escarpadas cordilleras, los ríos zigzageantes y los cuerpos nubosos cuentan una historia propia y se expanden sobre la totalidad del lienzo, dejando un espacio ínfimo para el quehacer humano. En esta escuela pictórica, la representación del hombre estaba planeada para describir su verdadera dimensión entre la vastedad del orden natural. Habitualmente, las figuras que pueblan el plano visual son campesinos pescando, navegando a lo largo de sus cauces, o bien ascetas y letrados bajo pabellones, que se han inclinado por una vida simple, apartada del mundanal ruido y las viscosidades urbanas. El invidente, apostado en la piedra, abandonado a la investigación del mecanismo intrínseco de las cosas por medio de la observación pasiva del mundo natural, se asemeja en forma y función a estos anacoretas retirados. Mientras el invidente se sumerge en un éxtasis contemplativo al oír la voz de 4, deleitándose con el timbre y la frecuencia de los sonidos, el adivino engatusa a los aldeanos y profana el cuerpo de las jóvenes para saciar sus fines egoístas. Si el primero acusa todas las marcas del cenobita (仙), o el hombre que ha restringido sus deseos y purificado su mente, el segundo sería el daoísta ególatra, un alquimista obsesionado por la búsqueda de la inmortalidad (方士). El adivino se presenta como un anciano drenado de vigor, con un semblante cadavérico y se identifica a lo largo de la narracion con motivos de muerte como lo son el color blanco, la sed de yin (陰), la palidez corporal y la profecía ominosa.

En el caso del hombre en piel de borrego (一個身穿羊皮夾克的男子), su apariencia (conformada por la combinación de ropaje y de sus gesticulaciones) resulta insuficiente para convertirlo en un símbolo siniestro. No obstante, sus actividades ligadas a la compra indiscriminada de mujeres, a la pedofilia y al feminicidio, terminan por consolidarlo como el villano secundario del relato. El enigma de su llegada basta para evocar grima y aflicción, al sugerir que la venta de mujeres (como el ganado ovino que el hombre porta en su vestimenta) está protegida y descriminalizada por la sociedad mediante un atavismo ritual. En otras palabras, el adivino y el cazador vestido de oveja representan símbolos problemáticos, cuya malevolencia no queda clara sin tener en cuenta, el efecto de extrañamiento, que los distancia de las expectativas de acción de la cultura de la que forman parte. Este tipo de figuras se hallan imbuidas de una estética *unheimlich* (normalmente traducido como *guài yàng* 怪樣 en mandarín) al connotar una contradicción sensorial con respecto a la diégesis que los rodea. Ambos personajes son discordancias, tanto en el contexto de la tradición china como en el contexto del cuento. Dicha caracterización paradójica se logra mediante la subversión o sustitución de un sujeto arquetípico por uno de ambigüedad o conflicto perceptual.

En la sociedad filialoflica del cuento, queda de manifiesto que la vida humana (simbolizada por el nombre) y su repositorio temporal (el cuerpo) son accidentes y no substancias inalienables del sujeto, pues ni el primero ni el segundo le pertenecen nunca al individuo. Ambos se tratan como objetos de cambio o préstamos que la colectividad puede manejar a discreción, tanto en la vida como en la muerte. De acuerdo con James Robinson Keefer, Yu Hua desacraliza el cuerpo como el último bastión que resta por ser extricado y adueñado por la consciencia grupal, desvinculándolo de los afectos que engendra. Según él, la violencia contra el cuerpo ocurre tan a menudo que su estudio sobre la erradicación ritual del ser en la narrativas de Yu Hua está orientado hacia un intento de respuesta del siguiente cuestionamiento: “¿Porqué el autor cree necesario deconstruir, o para ser más preciso, aniquilar al cuerpo, el último lugar de cohesión y significado en una China que se está reinventando a sí misma de un momento a otro, en medio de un bizarro pastiche socio-cultural de tradición, estatismo social y capitalismo estilo *laissez-faire*?” (2001:112). En “Los asuntos del mundo son como niebla”, el cuerpo es un objeto extraño, sobre el cual reclaman potestad fuerzas históricas invisibles.

Si en la China tradicional, cuerpo (身體), espíritu (精神) y mente/alma (心) forman parte de un todo indivisible, en el cuento, el cuerpo se despliega como una zona de batalla entre sinergias terrenales simbolizadas por el adivino y la trasminación de una otredad terrible y desconocida, representada por la incursión de espíritus o ancestros que demandan atención de los vivos. Si bien la vida nueva (encarnada por 4, el hijo de 7 y por el nonato de 3) intenta abrirse paso como un capullo de flor entre la inmovilidad circundante, rápidamente se ve cegada por una resistencia al cambio, personificada por la raigambre de las supersticiones, la decrepitud del adivino y la fantasmagoría de los entes liminales, tres niveles antagónicos que se muestran renuentes a dar paso al ciclo de renovación natural. De esta forma, 4 es ultrajada por el adivino pederasta, el hijo de 7 es dado en adopción para evitar la contraposición entre las coordenadas natales del padre y el hijo de 3 se entrega al adivino para eliminar la marca del incesto (逆倫) entre abuela y nieto.

Gradualmente, el plano ultraterreno se va adueñando del universo de los vivos, mientras los fantasmas de los difuntos que moran en él suplantando lentamente a los personajes vivos. De ahí que Anne Wedell-Wedellsborg en "Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the Supernatural" considere que: "Los fantasmas en la historia no son metáforas; en un sentido, son tan reales como las personas vivas, o más bien, aquellos que están vivos son tan irreales como los fantasmas. Ninguna de las muertes y las "tragedias" causa horror o ansiedad en los personajes; si acaso, ellos sienten una ligera zozobra o un malestar físico parecido al mareo o a la pesadumbre" (2005: vol. 32, np). "Los asuntos del mundo son como niebla" presenta una visión pesimista de las relaciones humanas al describir una aldea que evade el proceso de reconstrucción social, en la que los viejos se aferran irracionalmente a la vida, mientras los jóvenes mueren para alimentar las ambiciones caducas de generaciones pasadas. Al final del cuento, la transmigración entre planos se completa y la aldea se puebla de fantasmas que vagan entre umbrales ya sin expectativas de alterar su condición.

## Capítulo II. El reino de ambos planos (陰陽兩世): Lo cotidiano vuelto otredad terrible.

A pesar de la originalidad temática y del tratamiento *sui generis* del material, “Los asuntos del mundo son como niebla” no se presenta en una vacuidad cultural, sino que hereda rasgos presentes en la estética modernista vía las sátiras de retribución social y desasosiego cultural de Lu Xun (鲁迅) y una inconformidad con las narrativas maestras, propia del postmodernismo occidental. Pero quizás su deuda más inmediata sea con la tradición literaria nativa del cuento de acontecimientos extraños o *zhiguai xiaoshuo* (誌怪小說). Los siguientes párrafos pretenden expandir la idea expresada, pero nunca elaborada, por Ban Wang en su trabajo “The Rhetoric of the Absurd”, donde se sugiere que el presente relato debe ser entendido en el marco de una larga tradición de escritura anómala. En palabras de Wang: “Este cuento de Yu Hua bien pudo haber sido tomado de los *Relatos extraños del estudio del orador* escrito en el siglo XVIII. En él son discernibles dos atributos distintivos heredados del género clásico: La fascinación con la inter-conexión entre vivos y muertos [...] así como la inclusión de animales mitológicos y eventos exóticos” (2002:67).

Este segundo capítulo está pensado como una discusión de lo sobrenatural y del tratamiento de los entes fantasmales y liminales que aparecen en el cuento. Para ello, es menester trazar una línea conectora entre la narrativa de Yu Hua y las convenciones de este subgénero. Con ello no se intenta brindar un compendio robusto de las características del *zhiguai*—empresa que pertenece a un estudio tipológico o mitológico<sup>46</sup>—sino que se intenta acentuar aquellos préstamos derivados del canon literario<sup>47</sup> que han sido reciclados, con el

---

<sup>46</sup> Compendios generales de *zhiguai xiaoshuo* se pueden consultar en las Introducciones de los siguientes estudios críticos: Zhenjun, Zhang, *Buddhism and Tales of the Supernatural in Early Medieval China. A Study of Liu Yi Qing's (403-404) Youming Lu*. Sinica Leidensia, Leiden, The Netherlands: Koninklijke Brill, 2014, 278 pp; Company, Robert Ford, *Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*, SUNY series in Chinese Philosophy and Culture: Albany, The State University of New York Press, 1996, p.21-100. Otra historia del *zhiguai xiaoshuo* en forma resumida puede hallarse en el Capítulo I “The Discourse on the Strange” p. 15-42, en: Zeitlin T. Judith, *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*, Redwood City, CA: Stanford University Press, 1993.

<sup>47</sup> Hasta el momento en que esta tesis fue redactada, no existe un estudio dedicado a la comparación entre la cuentística de los escritotes post-modernos chinos y el *zhiguai* tradicional.

fin de articular la cosmografía particular del cuento. Aunado a la reinterpretación de las temáticas del género clásico que ocurre en la presente narrativa, aquí se argumenta que, bajo la pluma del autor, los personajes, motivos y arcos míticos extraídos de la tradición de escritura anómala sufren una (re)orientación radical que los ve servir un propósito semiótico distinto. Dicho giro de tuerca, combinado con un tono de desprendimiento irónico aleja este “*zhiguai* postmoderno” del objetivo moralista y didáctico de sus antecesores, logrando establecer de paso, una crítica velada de las prácticas y creencias que describe. El autor toma las piezas que conforman el vocabulario de ‘lo sobrenatural’ y las reorganiza con el fin de cuestionar los valores fundacionales de la sociedad “ficticia” del cuento. Esta revalorización del objetivo del *zhiguai* sirve de eje teórico para desentrañar el tono subversivo y los alcances transgresores que este análisis subraya en el relato. Las dos secciones de este capítulo constan propiamente de la exégesis de lo sobrenatural en el mundo narrado.

### **1. Hablando en lengua fantasma (鬼聲鬼氣): Inmanencia y trascendencia en el obrar de los entes liminales**

En los cuentos de fantasmas derivados de la tradición sinítica, la línea divisoria entre los seres sobrenaturales o entes liminales y los seres vivos es decididamente menos marcada, ya que el fantasma está socializado en el imaginario popular como el desdoblamiento de un ancestro cuyas necesidades no han sido del todo cubiertas. El fantasma sino-tibetano o *gui* (鬼)<sup>48</sup> es, con alta frecuencia, la materialización de un pariente difunto que se hace visible a sus descendientes para rectificar una injusticia del pasado o bien, para pedir mejor atención y tributo. No es de extrañar, entonces, que el fantasma chino sea proclive a representar rango de afectos más elaborados en su construcción y que posea una interacción emotiva mucho más cercana con los protagonistas del relato que la de sus contrapartes de la ficción gótica. Esto se ve reflejado en la naturaleza de los seres del cuento. A excepción de los hombres-

---

<sup>48</sup> Cfr. “Un fantasma chino no tiene forma física, pero es un alma muerta vagabunda. Una aparición humana (*wraith*) o espíritu viviente, es una proyección a imagen y semejanza de una persona viviente, que puede dar la impresión de estar en dos lugares al mismo tiempo, como en el cuento “Entre cuerpo y alma” de Chen Hsuan-yu, escrito durante la dinastía Tang.” en: Laurence, Bush, *Asian Horror Encyclopedia: Asian Horror Culture in Literature, Manga, and Folklore*, p. 57.

sirena, cuya morfología es de índole divergente, los otros entes liminales fueron humanos que en el transcurso de la narrativa mueren y se convierten en fantasmas. Tal es el caso de 4, la adolescente muerta que reclama la vida del invidente; el conductor que se presenta frente a 2 y demanda justicia por su muerte; el hijo del arúspice que muere a causa del repetido abuso sexual inflingido por el padre; la hija de 6 que tras el suicidio reaparece para contraer nupcias con el conductor o el espíritu que llama a la partera al cementerio. Todos estos ejemplos tienen un rasgo común: un fuerte sentido de conexión consanguínea y espiritual con sus familiares vivos. El *gui* (鬼) no es un espectro que acecha incautos al azar, como en el gótico victoriano, sino que dirige sus energías hacia la comunicación de su estado de carencia a los parientes. Los vivos, por su parte, codifican la presencia de estos fantasmas sin ambigüedad alguna como el familiar difunto en pos de resarcir un daño, en necesidad de compensación por una pérdida o en búsqueda de reivindicación de su honor (臉) y reputación (面子). A sabiendas de que las ansiedades y deseos que sufren los muertos, así como su “humanidad” son casi equiparables a las suyas, los vivos, en lugar de huir de la aparición, tratan de entender las penurias morales, las privaciones psicológicas y las lagunas protocolarias a las que está sujeto el difunto para solventar la situación.

“Los asuntos del mundo”, a diferencia del *zhiguai* imperial, escrito y situado en la transición cultural propia del período dengista, y concebido formalmente dentro de la estética postmoderna o (trans)moderna, hace uso intermitente del bagaje de ambas tradiciones para ilustrar su punto. En el cuento, las instancias anómalas se suceden (o más bien, alcanzan puntos álgidos) en la canalización de las obligaciones sociales intransferibles y como desembocadura del mundo interno de los personajes en el plano externo. Dada la inescrutables psique de los personajes, resulta imposible determinar el grado de separación entre la expectativa de realidad y el mundo fantasmal en el que se desenvuelven. De considerar “Los asuntos son como niebla” como un “*zhiguai* revisionista” (顛覆的誌怪), su ruptura con la tradición consistiría en poner en tela de juicio esa asimilación de lo sobrenatural dentro del andamiaje de lo real. Pues aún cuando las ocurrencias *contra natura* impregnan la diégesis, la sensación de malestar y desolación que intenta transmitir la narrativa confieren al cuento un halo de distanciamiento y continua perplejidad (causando una defamiliarización o *Verfremdungseffekt*), ausente en los *zhiguai* clásicos donde lo sobrenatural asombra, enseña

o purga afectos sin necesariamente desestabilizar el sistema cultural del que surge y las resoluciones son nítidas y sin lugar para cabos sueltos o ambigüedad moral.

Ante todo, hay que tener en cuenta dos factores culturales primordiales que determinan la creencia china en lo sobrenatural: la rotunda integración e interdependencia del inframundo y la conceptualización funcional del fantasma en el reconocimiento del ancestro. Las características particulares de una sociedad tan étnicamente diversa y geográficamente extendida como la china, cuyas creencias se hayan sujetas a inercias de variación y divergencia de acuerdo a matices locales, han desarrollado con el tiempo una necesidad imperiosa de orden social y organización jerárquica para contrarrestar la continua amenaza de desunión política y división intestina. Por ende, dichos requerimientos de un cosmos ordenado e intercomunicado, que favorezca la cohesión vertical y la coherencia sistémica, se traducen en la creación de un imaginario del inframundo similar al organigrama de la burocracia imperial y estatal. Los constructos discursivos que animan la visión del inframundo chino, y de todas las esferas de interacción cosmológica y humana, recaen en las proyecciones sociales del hombre como habitante de una estructura auto-contenida, regida por principios naturales-universales y espontáneamente ordenada.

Así, el mundo de los muertos, desde las posiciones más altas hasta los eslabones más bajos, constituye un reflejo de la noción de orden recto y gobernabilidad, que se extiende desde el Emperador, pasando por su corte de académicos-burócratas hasta los mercaderes y proscritos: “El más allá chino es un espejo perfectamente organizado del plano terrenal. Las regiones infernales están divididas en los mismos distritos, con las mismas oficinas gubernamentales e infraestructura encontrada en China. En algunos cuentos, los fantasmas y los vivos interactúan buscando favores políticos y sinecuras en sus posiciones correspondientes, ya sea en el plano mundano o en ultratumba” (Bush, 2001: 56). Los fantasmas alertan sobre una fisura o conflicto en la intercomunicación y ofrenda entre vivos y muertos. Los entes espectrales son, por así decirlo, señales de ruptura causada por una atención deficiente de los vivos o por la incorrecta performatividad en el servicio ritual y el sacrificio simbólico.

Los fantasmas que aparecen en “Los asuntos del mundo” representan instancias en las que los recién difuntos no han sido todavía reintegrados a su posición como ancestros

benefactores. La visión así ordenada del plano extra-terreno, aparte de ser modelado en el ideario de estratificación confuciana de las tres relaciones fundamentales<sup>49</sup>, ha recibido cierta influencia del daoísmo popular y, sobre todo, de varias escuelas del budismo Mahayana. Su ordenamiento en “tierras puras” (淨土) y organizado en orden descendente por arhats (羅漢), bodhisattvas (菩薩) y devas (天人), provee un arquetipo de inframundo a seguir. Naturalmente, la invención de los infiernos en algunas escuelas budistas—y morada temporal de los seres sintientes que no han roto el círculo del *samsara*—se yergue como la contraposición de los habitantes de las Tierras Puras, proporcionando aún otro modelo de articulación al imaginario chino del inframundo<sup>50</sup>. Esto puede corroborarse en la iconografía budista china, en donde la corte de Yama (閻羅), el Señor del Inframundo (陰間; 幽冥), está escalonada bien como la corte imperial con sus mandarines-letrados (官) supervisando cada una de las cortes menores, bien como reflejo de las oficialías que componían los tres departamentos y los seis ministerios (三省六部)<sup>51</sup> o alternativamente, como el organigrama

<sup>49</sup> “三綱五常，指君臣、父子、夫婦之道。五常，指仁、義、禮、智、信。三綱五常皆為舊時的倫理標準。後泛指一切的人倫大道” La frase idiomática se refiere a “los tres principios y las tres virtudes”. Las tres virtudes son: el gobernante dirige al súbdito, el padre dirige al hijo y el marido dirige a su mujer. Las cinco virtudes constantes en el confucianismo son: benevolencia 仁, rectitud 義, deferencia y propiedad en el rito 禮, sabiduría práctica 智 y fidelidad 信”. En el Nuevo y Revisado Diccionario de Mandarín del Ministerio de Educación de Taiwán <https://www.moedict.tw/三綱五常>.

<sup>50</sup> En: Soothill, William Edward & Hodous, Lewis, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms: With Sanskrit and English Equivalents and a Sanskrit-Pali Index*, 1977, pp. 207-208 se encuentra una descripción detallada de los ordenes escalonados del inframundo de las escuelas budistas Mahayana, llamados naraka (捺落迦), niraya (那落迦), prisión terrestre (泥犁; 地獄), o bien, (冥府) los departamentos de la oscuridad. Prisión-terrestre se interpreta generalmente como “infierno” o “los infiernos” en español.

<sup>51</sup> En “Ghosts: The Death Among Us” Charles Emmons resume la estructura del inframundo como una contraluz del orden burocrático terrenal: “En la China tradicional, así como en otras sociedades complejas, no hay una perspectiva uniforme y unitaria sobre los fantasmas. Diferentes creencias basadas en los principios de *yin* y *yang* adscriben a los individuos cualquier número de almas o sustancias pneumáticas en un rango de 2 a 10. Si la naturaleza del alma no es prístina y pura, tampoco lo será la naturaleza del lugar al que se dirigan estas almas después de la muerte del cuerpo. La religión china es una mezcla ecléctica y tolerante de animismo, daoísmo, budismo y confucianismo. Como consecuencia, los cielos e infiernos chinos fueron concebidos como lugares divididos en diversos niveles que anexaron desde el Paraíso del Oeste del canon budista hasta el antiguo concepto del Supremo Celestial [太極, 太乙, 上帝]. La influencia del budismo añade la noción de reencarnación al sistema, confundiendo a los mediums espirituales sobre si ellos pueden efectivamente contactar a los parientes muertos de un individuo en el otro mundo si éstos han muerto hace tiempo y ya han reencarnado en el cuerpo de otra persona viva” (2003: 89).

del *yamen* (衙門). El inframundo chino, así como los *devalokas* budistas, se basan en el andamiaje de la burocracia (縉紳, 士大夫) existente en la China Imperial. Como ya se mencionaba, el segundo factor a tomar en consideración es la conceptualización de los entes fantasmales como ancestros, pues como se explica en *Unities and Differences in Chinese Religion*: “[los chinos] definen a los fantasmas como los ancestros de la demás gente [no como los suyos propios]. Las almas de los muertos son esencialmente todas iguales y la clave de la división entre espectros y ancestros es la presencia o ausencia de parentesco. Los ancestros de otras personas, justo como la mayoría de los extraños, son inofensivos. Los fantasmas problemáticos son los ancestros de nadie. Abandonados y lastimeros, estos antepasados marginales forman el corazón de la categoría “fantasmas”” (Weller, 1987: 65). Es por ello que la incidencia de lo *unheimlich* (怪様) casi siempre detona por la tensión en las relaciones filial-familiares, es decir, en el seno de la interpelación con los ancestros, en lugar de presentarse ante espectros fantasmales ajenos al núcleo del clan.

La primera sección del capítulo II presenta un episodio de confluencia entre ambos planos. 6 sale de casa de madrugada para pescar en el río aledaño. Una vez en la orilla, percibe la compañía de dos entes sin piernas ni rostro, apostados en el risco contiguo, que degluten peces en monstruosas cantidades.

En ese momento [6] sintió un escalofrío recorrer su cuerpo, como si un viento gélido emanara de los dos entes junto a él y soplara en su dirección. Después de lanzar el anzuelo al río, miró de soslayo a las dos presencias a su lado. Descubrió que siempre atrapaban dos peces al unísono. Esta acción era inesperadamente silenciosa, pues se llevaba a cabo sin que se escuchase el luchar de los peces o sin que fuese captado el mínimo murmurar del cauce al romper la superficie. Los pescados capturados eran devorados *ipso facto*. Se percató de la envergadura de sus manos para sacar los peces del agua y de la forma en que los depositaban entre sus labios para engullirlos. Observó sus escamas refulgir con un tenue brillo en la oscuridad. Se percató cuán rápido desaparecía la luz dentro de sus gargantas al ser deglutida. Esta acción también se realizaba sin la menor perturbación de sonido o aliento (無聲無息). [...] Vio que las cañas que colgaban de sus manos no tenían anzuelos ni carnada. Tampoco tenían sedal, solo eran dos varas largas parecidas a palos de bambú. Luego observó con claridad que las siluetas no tenían piernas, por lo que era impensable que estuviesen “sentadas” en la ribera del río. [...] Sus rostros no podían ser vistos ni ubicados con precisión. Por si fuera poco, parecía no haber diferencia entre la parte posterior y la anterior [...] 6 alcanzó a ver a los dos entes saltar juntos al río, que se partió para recibirlos casi sin emitir ruido. Después de su inmersión todo continuó imperturbable (Yu: 111).

Nunca queda esclarecido si los pescadores, (literalmente, “los dos que sostienen la caña y el anzuelo” 兩個垂釣的人), son criaturas fantasmales, seres híbridos mitad pez y mitad humano o proyecciones imaginarias de la psique de 6. La ambigüedad en la traducción recae, en gran parte, en la naturaleza flexible de la palabra que se ocupa para nombrar a los entes. *Ren* (人) es una palabra deíctica y contexto-dependiente que puede utilizarse como pronombre indefinido (alguien, algún) o pronombre demostrativo (aquel), como adjetivo determinativo (alguna persona), como adverbio de cantidad (alguno), como sufijo adjunto a la ocupación (el que; los que pescan), al lugar de procedencia (la persona que viene de), como modificador que denota civilidad, magnanimidad o benevolencia, o bien, como el sustantivo “persona / humano”. Asimismo, *ren* (人), en tanto que se despliega como anáfora, puede aplicarse tanto al género masculino como al femenino y puede denotar número plural (gente, personas) o singular (un individuo). Dada la versatilidad de interpretación, es imposible determinar si la frase “aquellos que sostienen la caña y el anzuelo” (兩個垂釣的人) se refiere al anfibio mítico del *jiao ren* (鮫人), normalmente masculino, y que aparece en el capítulo X “El canon del mar interior del sur” (海內南經) del *Clásico de los mares y montañas* (山海經) o si pertenece a otro orden de ente sobrenatural. Ciertamente, la forma de alimentarse y la falta de extremidades inferiores, combinada con su abrupta desaparición entre las aguas, parece sugerir que los pescadores (魚人) obedecen al imaginario de la sirena tradicional china (鮫人)<sup>52</sup>, o en su defecto, a un ser híbrido (人魚) parecido al dugong o manatí<sup>53</sup>. Cualquiera

---

<sup>52</sup> Específicamente en la literatura y el cine en lengua china, las criaturas sirenias han sido objeto de análisis semióticos en relación a la metamorfosis corporal como símbolo de identidades en transición. A propósito de la triangulación entre el río, la urbanización y el reclamo territorial en el slum industrial de la ciudad china, Hong Zeng escribe en “Female Doubling and Postcolonial Exile” que: “El hecho que Shanghai sea un espacio onírico esquizofrénico desgarrado entre lo viejo y lo nuevo, el Oriente y el Occidente es ilustrado con plenitud mediante la sirena, el fetiche del film *El Río Suzhou* [蘇州河], cuyo registro abarca fuentes antiguas y contemporáneas, así como fuentes chinas y occidentales. Este ser es la figura retórica más importante que conecta a Meimei, quien actúa vestida de sirena en la marisquería, con Moudan, que comete suicidio con la declaración que será reencarnada en sirena. La imagen de la sirena se rastrea hasta una fuente tradicional en la poesía china clásica. En un famoso poema escrito por Li Shanying se puede leer: “A la sirena se le da el papel de belleza plañidera, que emerge de entre las aguas bañadas de luz de luna, derramando lágrimas por un amor perdido o irrealizable” [...] Dicho animal, una síntesis de mujer y pez, es también una criatura de identidad híbrida, un símbolo de la identidad postmoderna y postcolonial de Shanghai” (2012: 96).

<sup>53</sup> Cfr: “China y Japón tienen largas tradiciones de sus propias mitologías sirénicas, que han llegado hasta el Japón contemporáneo y que describen a criaturas que parecen estar aún más alejadas del

que sea la forma precisa de este *guaishou* (怪獸)<sup>54</sup>, dicha experiencia parapsicológica causa una irrupción en la diégesis del relato.

La sirena se presenta como la quintaesencia del ente liminal, que no corresponde ni al mundo de los muertos ni al de los vivos. Además, la representación en términos anatómicos, mediante menciones hacia la fisiología de sus apéndices, su locomoción o su ictiofagia, hace pensar en una criatura del umbral; un anfibio que comparte características de la vida marina y otras de la terrestre. Siendo compatible con la atmósfera tétrica y desoladora que precede al alba, el narrador se refiere a ellos como “los devoradores de luz”. Los seres aparecen primero como hombres comunes y corrientes para ir mutando, a medida que la observación se intensifica, en seres sin facciones ni extremidades inferiores. Esa cualidad de existencia liminal provoca una sensación palpable de intranquilidad en 6. Aunado a ello, la falta de rasgos faciales reconocibles, el apetito voraz y su inexplicable levitación sobre la orilla del río desencadena una percepción de insustancialidad, como si en lugar de encontrarse frente a la maravilla de una criatura mítica, estuviese a merced de la visitación de un ser de ultratumba. Es de esperar, entonces, que la verosimilitud del episodio sea cuestionado por 6, quien después de experimentar la misma contingencia durante días consecutivos, es hallado por la hija en el porche de la casa, como despertando de una pesadilla premonitoria.

Como se podrá constatar a lo largo de este apartado, la ruptura en la cotidianeidad de los personajes causada por encuentros sobrenaturales (*guǐhún* 鬼魂), constituye un patrón estilístico en “Los asuntos del mundo”. Esta lógica de advenimientos deja entrever la expresión de un agravio o querrela (*yuān* 冤), que en lugar de ser verbalizada, ha sido

---

mundo humano que las sirenas occidentales [...] La principal palabra en japonés para “sirena” (*ningyo*), es técnicamente de género neutral y comprende los caracteres chinos [kanji] de “humano” y “pez”. Una de las primeras apariciones del vocablo en Japón, fue el primer diccionario chino-japonés publicado durante el período Heian (794-1185) en 937. Previamente, la palabra había sido atestada tan temprano como el período de los Estados Combatientes (476-221 a.c.) en China. Estos *ningyo* se caracterizan por ser bestias extrañas, en lugar de hermosas criaturas mitad-mujer.” En: Fraser, Lucy, *The Pleasures of Metamorphosis: Japanese and English Fairy Tale*, Capítulo I, 2017.

<sup>54</sup> En *A Chinese Bestiary: Chinese Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas*, Richard Strassberg define al *guaishou* (怪獸), literalmente “bestia extraña”, como un tipo no especificado de criatura. Él cita la definición que diera Guo Pu (郭璞, 276-324) sobre criaturas bizarras como “cualquier cosa que goze de una apariencia descomunal o anormal (2002, lámina 11, p. 85).”

articulada mediante el *ethos* de la aparición fantasmal. De hecho, otra de las formas comunes para referirse al fantasma sinítico es *yuān guǐ* (冤鬼) o *yuān hún* (冤魂), es decir; es el espectro de una persona que pereció con iniquidad y cuya frenta, no le permite cruzar el umbral. Esta ánima vagará el plano terrenal hasta que sea vengada y su reputación sea restituida. Las visiones fanatsmales (*yōuling* 幽靈), ya sean reales o imaginadas por los personajes, juegan un papel equiparable al de las teofanías (Θεοφάνεια) en la prosa mística. En este caso, sin embargo, no es una deidad la que efectúa un despertar afectivo en los personajes, sino un ente liminal, que puede gestarse en la consciencia del perceptor. Desde un punto de vista narratológico, estas ocurrencias se traducen en artilugios discursivos que giran los engranajes de la trama. Estos episodios son “epifanías” tratadas como catalizadores individuales, que mueven a los personajes a tomar decisiones asertivas sobre su futuro. Los encuentros extrasensoriales forman un patrón distinguible que comienza desde la alucinación de la esposa de 7, donde ésta vislumbra la mano del adivino cirniéndose sobre ellos (Cap. I, Sec. 1), hasta el episodio final del capítulo VI, sección 4, en donde el invidente es engullido por 4, transfigurada en un brazo de agua. Las apariciones (鬼魂) se yerguen como coyunturas vitales alrededor de las cuales, se pone en marcha el final predestinado de cada personaje.

En realidad, las viñetas del relato son una cadena episódica de *zhiguai* que está organizada en un círculo de causalidad. Usando la analogía de los abalorios en una *mala* de plegaria budista (佛珠), cada perla presenta una historia auto-contenida y hasta cierto grado independiente que, a su vez, se engarza en una narrativa mayor de disolución y transitoriedad. Por ello, se observa que el cuento gira en torno a las siguientes apariciones: el accidente sufrido por la mujer de gris (cap. I, sec. 4); la pesadilla de la hija de 6 sobre el hombre en piel de carnero (cap. II, sec. 1, 4); las visiones fantasmales de los entes zoomorfos (cap II, sec. 1, 4); la hierofanía de Guan Yin (capítulo II, sec. 2, 3); la ofuscación de 2 por el pilar de agua que es la proyección vindicativa del camionero (cap. III, 2, 3, 4); la subsecuente visitación de éste a la partera y a 2 para solicitar un matrimonio entre muertos (cap. IV, sec 1 y cap VI sec 1); el parto de ultratumba en el cementerio (cap. IV. Sec 1, 2); las alucinaciones auditivas del ciego a lo largo del relato; la supuesta posesión y “exorcismo” de la adolescente por el taumaturgo (cap. V, sec. 2) y la experiencia astral de la partera (cap. VI, sec 1). En todos estos casos, la aparición revela más del estado mental y de las ansiedades del perceptor que

de la verdadera naturaleza del objeto percibido. Retornando al episodio de 6—justo después de haber sido relatado el predicamento de la última hija frente a la proximidad de su compra—y teniendo en cuenta el comportamiento de los híbridos en el contexto de la aparición, el pasaje entero puede leerse como la encarnación de remordimiento (内疚) o retribución (報應) por las acciones cometidas en el pasado. Las actividades de la pareja, realizadas en pares y completamente al unísono, podrían aludir al destino de las hijas, que una vez destituidas, fueron “enviadas” con el objetivo de ser casadas, (emparejadas en matrimonio) o bien, para servir una función aun mas sórdida.

Otra especulación basada en el texto, consistiría en pensar los movimientos y, en especial, la huida de los anfibios entre las aguas como presagios de una muerte por ocurrir. De ser así, el río del pueblo, en su faceta de instrumento conductor, estaría ligado al ahogamiento de la hija, pues es en su caudal donde ocurre el suicidio y las apariciones de los pescadores. La hibridación presente en los seres puede aludir a la muerte de la hija como metáfora de transfiguración; una que la ve convertirse de alma terrena a presencia natural vinculada a las aguas del pueblo. De la misma manera, los movimientos dobles y repetitivos de los entes enfatizan la unidad de acción mediante la referencia al número 2 y, por ende, aluden al “casamiento de ultratumba” (冥婚) que está por ocurrir. Este argumento es tratado a fondo por Hong Zeng, quien escribe que: “la prevalencia de mellizos, *doppelgängers*, y réplicas en la era moderna es indicativo de una dislocación social masiva, así como de una lógica del “poder mecánico” acompañada de la “telepatía y los milagros” de dicha época” (2012: 96). Aunque la procedencia de dichos entes sea tan oscura como su interpretación en el contexto de la narrativa, la ambientación del episodio consituye un parangón en la creación de suspenso: “Cuando 6 se integró al vasto mundo fuera de su casa, el firmamento estaba todavía oscuro. Farolas dispersas alumbraban raquíticamente la calle. Las gotas de lluvia verde-azul se precipitaban como luciérnagas cayendo del cielo. Al arribar a la ribera, destellos de luz fluían sobre el negro cauce. La fina llovizna le hizo sentir como si estuviese envuelto en una nube de humo” (Yu: 110)<sup>55</sup>. Al seleccionar el alba como punto de partida, la

---

<sup>55</sup> “6 來到戶外時，天色依舊漆黑一片，街上只有幾只昏暗的路燈，濛濛細雨從淺青色的燈光裡瀟瀟飄落，仿佛是很多螢火蟲在傾瀉下來。他來到江邊時，江水在黑色裡流動泛出了點點光亮，濛濛細雨使他感到四周都在一片煙霧籠罩下” (Yu: 110).

narración sitúa al personaje en medio de una penumbra cuyos matices cambiantes preparan la diégesis para la aparición de los entes anfibios. En adición, la fluorescencia de la tempestad, cuyas gotas rasgan el contorno de la noche, crea una atmosfera lóbrega, en medio de la cual, el personaje desfila solitario, empequeñecido por la naturaleza circundante. El episodio puede identificarse, tanto con la sensibilidad de “lo extraño inquietante” (*guai* 奇怪) o *queer*, como con las convenciones de ambientación del género gótico.

En el capítulo II, sección 2, se encuentra otro indicio de la compenetración de ambos planos de existencia. El narrador hace uso de una interpretación daoísta de la filosofía del *yin-yang* (陰陽哲理) para referirse respectivamente al inframundo y al mundo terreno. La reflexión de luz sobre el cuerpo de la novia sirve al narrador como áncora de discusión sobre las dicotomías polarizantes, cuya constante interacción informa los sucesos del cuento. El efecto de la imagen sirve dos propósitos conjuntos; primeramente, el de develar un universo auto-generativo en donde la naturaleza dualista del hombre se equilibra por medio de una dialéctica incesante de contraste y complemento entre las dos fuerzas primordiales. En segundo, la imagen del cuerpo dividido en dos mitades idénticas alerta al camionero de la co-existencia interdependiente entre el plano de los vivos y el de los ancestros: “El conductor seguía mirando fijamente a la novia, y debido a la luz, descubrió que la novia sentada en el otro extremo tenía una mitad brillante y otra mitad sombría. Por eso, la mitad de su semblante, inmerso en rojo vivo, lo dejaba absolutamente embelesado, mientras que la otra mitad lo hacía estremecerse de miedo” (Yu: 120)<sup>56</sup>.

De esta forma, la novia se presenta simultáneamente como un ente resplandeciente y como una criatura regida por las fuerzas de la oscuridad. Los dos estadios, animados por energías opuestas pero necesarias, coalescen en la misma persona sin contradicción alguna. El par de sinergias creadoras conjugan su actividad para pintar un cuadro inclusivo y, en un sentido, “completo” de la novia. En su propia fisionomía se manifiestan los extremos de caracterización del personaje como partes fundamentales y complementarias de su temperamento. La mención de la mitad siniestra del personaje en contraposición al lado

---

<sup>56</sup> “司機一直看著新娘，因為燈光的緣故，他發現坐在另一端的新娘，一半很鮮豔，一半卻很陰沉。因此像是胭脂一樣塗在新娘臉上的笑容，一半使他心醉心迷，另一半卻使他寒而慄” (Yu: 120).

iluminado no acarrea connotaciones negativas o positivas, simplemente se presenta como la totalidad del sujeto, armado y replasmado por la inter-conexión conceptual y física de ambos axiomas constitutivos. La tensión entre polaridades de la sección 2, es dejada deliberadamente sin resolver: “Todo tipo de expresiones aparecían y cambiaban rápidamente en los rostros de los invitados, pero fue la convergencia de los sonidos lo que lo hizo sentir como si perteneciese a otra parte. Poco después, cayó en la realización de que la boda completa alternaba entre brillantez y penumbra. El resplandor y la opacidad estaban en proceso de moverse hacia dentro de la habitación” (Yu: 120)<sup>57</sup>.

La mueca distorsionada de la novia y la soledad del camionero entre el clamor de la multitud, combinadas con la insinuación de que las voces provienen de “algún otro lado” (別處), ayudan a componer una ambientación inquietante. El tono siniestro solo se agudiza con la percepción de que el resplandor y la penumbra “están ingresando al cuarto”, cual si fuesen presencias invasivas acechando a los comensales (這鮮豔和陰沉正在這屋子裡運動). Como la eclosión de una bruma semi-orgánica, ambas fuerzas van deslizándose hacia el camionero y usurpando la realidad a su paso: “En ese momento se topó con una botella de vino tinto que se había derramado sobre la mesa. A contraluz, la mitad del líquido púrpura adquirió una tonalidad brillante y la otra mitad adquirió un tono oscuro. Sentado al lado del cuerpo del conductor 2 se levantó. Al hacerlo, una gran franja de oscuridad desapareció del líquido. La parte brillante se expandió sobre casi todo el líquido. Aun así, una pequeña mancha de oscuridad cerca del pecho del conductor permanecía centelleando secretamente” (Yu: 120)<sup>58</sup>. Prueba de que el pasaje está influenciado por la filosofía del *yin-yang* (陰陽) ocurre en el instante en que 2 abandona la mesa. Cuando la sombra de 2 deja de obstruir la luz y el vino derramado rutila en luminosidad, en medio de ese fulgor, permanece una superficie visible dentro de la mácula que nunca deja de estar envuelta en tinieblas.

---

<sup>57</sup> “各種人的各種表情瞬息萬變，但那彙聚起來的聲音卻讓他覺得是來自別處。然而他卻真實地發現整個婚禮都摻和著鮮豔和陰沉。而且這鮮豔和陰沉正在這屋子裡運動” (Yu: 120).

<sup>58</sup> “那時候他發現一隻酒瓶倒在了桌上，裡面流出的紫紅色液體在燈光下也是半明半暗。坐在司機身旁的 2 站了起來，2 站起來時一大塊陰沉從那液體上消失了，鮮豔瞬間擴張開來，但是靠近司機胸前的那小塊陰沉依然存在，暗暗地閃爍著” (Yu: 120).

La mancha que, a su vez, contiene rastros de su elemento opuesto podría leerse como una descripción narrativa del segundo círculo (moviéndose de arriba a abajo) en la derivación elemental del diagrama del *Taijitu* (太極圖) de Zhou Dunyi (周敦頤). En dicho esquema, ambas polaridades deben contener, cuando menos, vestigios de la otra en su composición. También se aprecia la concomitancia de *yin-yang* (陰陽) en la simplificación esquemática de Lai Zhi De (來知德) en la que, por regla cosmológica, ninguna dualidad puede existir en saturaciones absolutas, sino que éstas deben contener, por fuerza, cantidades discretas de su opuesto. De mayor importancia es el movimiento de 2, pues al levantarse de la mesa arrastra consigo el halo de obscuridad que se cernía peligrosamente sobre el conductor. En pos de estos juegos de sinergias, resulta sencillo leer este pasaje como un presagio sobre el papel de 2 como verdugo del conductor. El encuentro entre el camionero y la partera en el capítulo IV, Sección 1, repite el patrón de apariciones fantasmales en que se estructura el cuento. En este caso, el recién fallecido pide ayuda a la madre y posteriormente a 2, quien ha quedado sujeto a él por ley kármica para completar un rito de paso que le fue negado en vida:

Una semana después que el conductor muriera, la partera sufrió la visitación de su hijo mientras dormía sobre una espaciosa cama de caoba. Era una noche sin viento que transcurría bajo una radiante luz de luna, sin indicio alguno que el cielo fuera a aclarar. El hijo, con el corazón apesadumbrado, seguía parado a los pies de la cama. Ella observó una larga herida recorrer el lado derecho de su cuello. La sangre que no terminaba por derramarse se apelmazaba purulenta en la llaga. El confesó a su madre que deseaba conseguirse una esposa [...] Ella preguntó si él quería que ella escogiese una mujer para él. Él asintió con la cabeza, haciéndole saber que eso era justo lo que tenía en mente” (Yu: 87)<sup>59</sup>.

Como se verá más detalladamente en el apartado sobre la praxis ritual en el relato, la necrogamia o matrimonio póstumo (*míng hūn* 冥婚)<sup>60</sup> es una práctica común que se mantiene vigente en la China contemporánea, sobre todo en los entornos rurales. La ceremonia permite al varón que haya fallecido antes del himeneo, la adquisición de esposa. También faculta la inclusión de las mujeres a una línea patrilineal si murieron antes de concebir prole.

<sup>59</sup> “在司機死後一個星期，接生婆在一個沒有風但是月光燦爛的夜晚，睡在自己那張寬大的紅木床上時，見到了自己的兒子。彷彿是天還沒有亮的時候，兒子心事重重地站在她的床前，她看到兒子右側頸部有一道長長的創口，血在創口裡流動卻並不溢出。兒子告訴她他想娶媳婦了。[...] 她說是不是要我替你看一個。他點點頭說正是這樣” (Yu: 87).

<sup>60</sup> Otros sinónimos de la misma alocución también son “lit: juntar los huesos (de dos personas)” (pèi gǔ 配骨), o bien; esponsales del otro mundo (*yīn hūn* 陰婚)

Dicho ritual asegura la adecuada veneración (*zǔxiān chóngbài* 祖先崇拜 / *fèngsì* 奉祀) por los descendientes de los tres contenedores donde reposa de forma sincrónica el ánima del ancestro: ① la tumba (*fén mù* 墳墓), ② la tableta con la inscripción memorial (*shén zhǔ pái* 神主牌) que se coloca en el nicho adoratorio (*kān* 龕) y ③ el plano de los ancestros (*míngjiè* 冥界 / *yīnjiān* 陰間). La raigambre social en la necesidad de casamiento como medio de perpetuación se traduce en la desesperada petición del camionero, quien, al morir la partera, instiga a 2 durante sus sueños para cumplir con su deber filial: “Esa noche, el camionero entró deambulando en los sueños de 2. Él estaba de pie en un sendero angosto que había sido iluminado por una luz fosforescente. 2 vió al conductor venir hacia él, inconsolable. [...] Éste último se acercó hasta su lado, y frunciendo el entrecejo, le susurró: “quiero tomar esposa”” (Yu: 143).<sup>61</sup>. En éste pasaje se pueden discernir varios aspectos inherentes al inframundo chino, la interconexión espontánea entre el plano terrenal y el etéreo, el tono cargado de afectividad, la respuesta simultánea de la naturaleza en forma de alteraciones a los elementos constitutivos y el vínculo entre el mundo fantasmal y el onírico. Quizás el más importante, la posibilidad de comunicación entre habitantes de ambos planos, se hace patente mediante la súplica impaciente del camionero. La interacción no se limita a mensajes oníricos, *poltergeist* (騷靈, 鬧鬼) o telekinesis, pues los fantasmas tienen la habilidad de estar en continuo contacto con el agente de las visiones, de seguirlo mientras camina, e incluso de recordar al receptor el incumplimiento de su petición.

De la misma manera, los fantasmas del relato pueden establecer una comunicación verbal elemental pero efectiva con los personajes vivos. Lo anterior presupone una integración emotivo-cognitiva entre el plano terreno y el espacio de ultratumba, así como una idea de reciprocidad (互惠性) entre el ámbito humano y la naturaleza. En un universo donde todos los elementos constitutivos se hayan en relaciones de correspondencia, simplemente no puede existir una división categórica entre niveles de experiencia. La humillación pública de 2 (當眾受到摺辱), conduce a una ruptura en la consideración al prójimo y al perdón protocolario (恕) entre individuos y, por sí sola, resulta en el destripamiento auto-inflingido

---

<sup>61</sup> “那天晚上, 2 的夢裡走來了司機。那時候 2 正站在那條小路上, 就是曾經被一片閃爍掩蓋過的小路。2 看到司機心事重重地朝他走來。[...] 司機走到他面前, 愁眉苦臉地告訴他: 我想娶個媳婦” (Yu: 143).

del camionero. La transgresión que opera entre 2 y el conductor trasciende la mera desobediencia de los valores confucianos, ya que, la deshonra frente a toda la concurrencia se presenta como la internalización de un estigma duradero y profundo que marca al individuo y que recorre transversalmente todas las aristas del ser social. La aflicción de 2 brinda una idea de la pesada carga psicológica que el sujeto experimenta en dichas circunstancias: “Las incesantes apariciones del conductor destrozaron la vida habitual de 2. A cada hora de vigilia sentía una especie de araña fantasmal trepando sobre su cuerpo. Esta situación se alargó por varios días. No sería sino hasta la muerte de la hija de 6 cerca del muelle, que él encontraría una manera de escapar del asedio implacable del conductor” (Yu: 149)<sup>62</sup>. Así como los peces-hombre se pueden interpretar como la sublimación del remordimiento de 6, el espectro del camionero representa el arrepentimiento de 2 (後悔) frente al deseo de retribución (報應) por la humillación pública (恥辱, 羞辱) que causó su muerte. En lugar de presentar una historia que se resuelva mediante la aplicación de una virtud cardinal (en este caso, deferencia o reciprocidad), el autor se interesa por mostrar la disfuncionalidad de valores fundacionales en el quehacer diario de los personajes. Aquí, el cumplimiento de obligaciones, lejos de recaer en la volición del agente, brota por medio del condicionamiento social, volviéndose un pesado lastre emocional. La sub-trama de 2 y el camionero, entonces, pone de relieve el daño colateral de regirse bajo esa idea fallida de reciprocidad (互惠性, 恕).

Otra aparición fantasmal ocurre en el episodio del parto de ultratumba del capítulo IV, sección 1 - 2. La partera acude al llamado de un ser sobrenatural después de la visitación de su hijo. El motivo de la teriantropía o metempsicosis humana en animales parece resurgir, esta vez, a través de los seres liminales del camposanto. En concreto, la teriantropía se presenta por medio de signos como la acuosidad de la madre y el infante, las pieles marfileas y descamadas que hacen pensar en criaturas lacustres y a través de la locomoción flotante del informante misterioso. El pasaje transcurre en una bruma espectral que se extiende cual velo mortecino sobre las calles del pueblo. La diáfana iluminación lunar y la evocación de una

---

<sup>62</sup> “司機的屢屢出現，破壞了2 原來的生活，使2 在白天的時候眼前總有一隻虛幻的蜘蛛在爬動。這種情形持續了多日，直到這一日2 聽說6 的女兒死在江邊的消息時，他才找到一條逃出司機圍困的路” (Yu: 149).

quietud expectante preceden la aparición del ente liminal frente a la puerta de la partera. Su marasmo y somnolencia se propagan desde el reino del sueño hasta bañar el caserío nebuloso, aumentando el efecto de hermetismo, mientras ésta se abre paso hacia las afueras del villorio. Deliberadamente, la voz narrativa brinda pistas vagas acerca del lugar al que se dirige la partera, manteniendo una tensión cimentada en una ambientación enigmática e impenetrable. La interrogación: “vivo en la parte oeste del pueblo, mi vecina está por dar a luz. ¿Podría asistir el nacimiento?” (Yu: 127)<sup>63</sup>, en principio, sugiere que el llamado corresponde a una visita ordinaria para la partera. Sin embargo, este presentimiento se contrapuntea rápidamente en líneas como la siguiente: “aunque la persona esta parada frente al ventanal, el toque a la puerta se escuchaba un tanto extraño y distante” (Yu: 126)<sup>64</sup>, o unas líneas más adelante: “ella volvió a sentir que sus palabras provenían de muy lejos” (Yu: 127)<sup>65</sup>. Si las acotaciones precedentes, pueden pasarse por alto, la observación de que, los pasos del informante, “sonaban diferente, vacíos, en comparación a otras personas” y que ella “[n]o pudo evitar mirar en dirección a sus pies, sin encontrarlos. Él parecía no tener piernas, y se movía deslizándose sobre el éter” (Yu: 127)<sup>66</sup>, alertan ya de la irrupción inminente del plano liminal en la cotidianeidad del personaje. La falta de extremidades visibles, y posteriormente, la dificultad en localizar los muslos de la madre, hacen referencia inmediata a los híbridos fantasmales del Capítulo II, sección 1:

Al entrar [la partera] encontró a la mujer desnuda y vió que su piel era igual a la de un pez desprovisto de escamas. Ella sintió una semejanza enorme entre la mujer y el hombre parado a su lado. El rostro de la mujer era borroso y, además, le resultaba complicado localizar exactamente sus piernas. [...] La comadrona se dispuso a trabajar. Fue el parto más difícil de toda su carrera. [...] Cuando la partera tocaba a la mujer, tenía la sensación de estar sumergiendo las manos en agua. Al tacto, la mujer se sentía como un grumo de líquido. El sudor que exudaba todo su cuerpo era terriblemente gélido. Después de una larga labor, nació el bebé. Curiosamente, a lo largo de todo el proceso no se vertió una sola gota de sangre. El recién nacido no emitió sollozo alguno y estaba tan apacible como la madre. Su piel, como aquella de la madre, parecía un ser marino desprovisto de escamas. Al sostenerla en sus manos, la cría era como un globo de agua. Tomó las tijeras para cortar el cordón umbilical, y aunque le pareció no haber cortado nada, vió que éste ya había sido seccionado. Luego, el hombre trajo un plato de tallarines con dos huevos flotando sobre los fideos. La comadrona, muerta de hambre, comió sin reparo alguno. Le pareció que nunca había

<sup>63</sup>“我住在城西，我的鄰居要生了，你快去吧” (Yu: 127).

<sup>64</sup>“她覺得那叫門的聲音有些古怪，那聲音似乎十分遙遠，可那個人卻分明站在窗前” (Yu: 126)

<sup>65</sup>“接生婆再次感到眼前這個人的說話聲很遙遠” (Yu: 127)

<sup>66</sup>“她感到走在身旁這人的腳步聲與眾不同，那聲音很她感到走在身旁這人的腳步聲與眾不同，那聲音很飄忽。她不由朝他的腳看了一眼，可她沒有看到。他好像沒有腿，他的身體仿佛是凌空在走著” (Yu: 127)

probado tallarines tan succulentos en toda su vida. (Yu:127-128).

El recorrido vacilante y obnubilado de la partera, se transforma en un guiño metaficticio al incluir la esfera intradiegetica en el proceso de significación. Ya que el lector y el personaje ignoran el destino y el objetivo del episodio, el primero se ve involuntariamente siguiendo los pasos de la segunda a través del pueblo, compartiendo su incredulidad ante lo que se desdobra frente a sus ojos. Utilizando una retórica de ambigüedad, la sensación de zozobra se traslada hacia el orden del lector, quien termina experimentando la misma confusión cognitiva del personaje, mientras éste trastabillea y descubre las mecánicas del mundo fanatsmal. La interacción entre la partera y el extraño crea un espacio liminal en el que se pueden eludir las restricciones impuestas por la razón y la vigilia. En este espacio de subversión y permisibilidad, el personaje es capaz de comunicarse con el ser de ultratumba, cual si éste fuera otro morador de la aldea y de interactuar con el ectoplasma que anima a los fantasmas. Así es como la partera puede llevar a término la labor de parto, auscultar a la paciente e incluso, de sentarse a degustar los tallarines preparados por el ente liminal. Por el contexto en que aparece, la comida de fideos con las yemas de huevo sugiere, si acaso deforma intuitiva, el ritual de la placentofagia, donde la partera metafóricamente deglute el *onus* de la concepción (junto con el cordón umbilical que albergó al neonato, simbolizado primero por los fideos y posteriormente por la bola de cáñamo) como agradecimiento ceremonial por parte del padre. Aceptar la comida de un ente fantasmal podría sugerir un proceso de transformación, mediante el cual, los seres pertenecientes a diferentes *bardos* o estadios pueden entrar en relaciones de simbiosis o mutualismo y que se habría puesto en marcha con la aceptación de la labor de parto. Esta interpretación se sustenta también en el episodio del Capítulo IV, Sección 2, en donde la partera, al darse cuenta de lo ocurrido la noche anterior, intenta deshacer el contrato al expectorar las yemas y los fideos. Éstos, no obstante, se han transformado en sus entrañas en una maraña y dos ovillos de hilo (*cfr.*, Yu: 132).

Como se ha constatado en los pasajes anteriores, los fantasmas son movidos por los mismos deseos, ritos de paso y anhelos que los personajes vivos. La retrospectiva de la comadrona al día siguiente, la lleva a recorrer el mismo trayecto que la noche anterior con el fin de averiguar la identidad de la familia. La remembranza conlleva una anagnorisis en la

que emerge la naturaleza precisa del encuentro y, como consecuencia de éste, la fatídica evocación de su destino próximo:

Cuando acudió al lugar donde estuvo la noche anterior, no salió a su encuentro Ninguna casa. Lo que pudo ver fue una tumba en medio de pinos y cipreses. [...] Se paró frente al túmulo y presintió que fue justo allí donde había ingresado a la casa ayer por la noche. Se percató que no había una sola hierba y que la tierra había sido añadida recientemente. Al lado de la tumba yacía una madeja enredada y varias bolas de cáñamo. Éste es un nombre de mujer se dijo a sí misma. La partera recordó entonces que hace un mes, una mujer embarazada había perdido la vida (Yu: 130-131).

Dentro de la cosmovisión popular china manejada en el cuento, es hasta cierto punto natural adjudicarles características humanas a los habitantes del inframundo. De acuerdo a esta interpretación, la pareja espectral no puede estar completa, sino hasta tener su propia descendencia. Así como los vivos necesitan creer en la existencia de un todo armónico y jerárquico, que se traslape y difunda en todos los planos de experiencia, incluyendo el mundo del umbral, así, de forma inversa, los fantasmas proveen el sustento de verosimilitud a ese constructo de reciprocidad, al requerir de los vivos para cerrar ciclos que les han sido vedados en el plano terrenal. Esta historia sobrenatural encierra un fuerte comentario social dentro de un tratamiento y una materia engañosamente escapista, pues aunque sus temáticas parecieran distanciarse del realismo esperado en la crítica social, los fantasmas son, en realidad, espejos de las ansiedades humanas, sometidos al mismo imaginario de filialidad, obligación social y condicionamiento axiomático que sus contrapartes vivas. Los fantasmas del cuento no solicitan bienes materiales, posiciones elevadas en el organigrama del inframundo o dinero, sino únicamente, la oportunidad de perpetuación. La sátira, en este caso, radica en describir un inframundo como un mero desdoblamiento de esta realidad; un espacio que adolece de las mismas ansias que el mundo concupiscente, un lugar sin escapatoria, en el que aun muertos, los agentes están sujetos al cumplimiento de rituales (nacimiento, matrimonio, reconocimiento colectivo) para propagar su estirpe. Últimamente, el pasaje es una mordaz invectiva contra la obsesión moziana de reproducción y de su asimilación al discurso progresista de procreación vendido como identidad inalienable del *homo sociologicus*. El imaginario del inframundo de una sociedad humanista, secular y filialofílica como la china, en que la mitopoiesis implica un proceso de evemerismo, no podía ser mas que la elongación de la vida terrenal en un plano incorpóreo.

Al final del Capítulo IV, sección 1, la partera vislumbra al último vástago del adivino en su regreso a casa. La localización del avistamiento en los lotes del cementerio, compaginado con el breve diálogo entre ambos, revela que el encuentro no es una coincidencia, sino que se trata del fantasma del hijo del adivino, convocado a las puertas del inframundo para escoger la tumba que ocupará por la eternidad. Nótese que su vagabundeo solo se construye como aparición *a posteriori*, cuando la partera sufre su anagnorisis en el cementerio. El pasaje es una instancia arquetípica del cuento, en donde el narrador se apoya de un lenguaje críptico para confundir las expectativas de explicación del lector. Evitando el uso de las palabras “cementerio” (墓園, 墳地), “fantasma” (鬼, 神) o “muerte” (死亡, 死命, 去世), así como de brindar coordenadas precisas, el narrador oscurece el paradero de los personajes. La confusión y la dispersión que experimentan los personajes se vuelve un reflejo de la indeterminación del lenguaje con el que se enuncia la anécdota: “Sobre el sendero, se topó con el hijo del adivino. [La comadrona] vió su famélico cuerpo parado en medio de dos casas, mirando hacia todas direcciones y, a la vez, hacia ninguna. Ella se acercó y le preguntó que hacía tan tarde por ahí. El respondió que apenas acababa de llegar. Ella sintió que su voz se escuchaba un tanto distante. La comadrona preguntó que era lo que estaba buscando. El hijo del adivino respondió que había venido a buscar el cuarto en que viviría desde ahora” (Yu: 128)<sup>67</sup>.

La aparición también accede a otro nivel de significación: la visión del fantasma representa un aviso de la muerte del personaje; un ejemplo del estado precognitivo o del performance de premonición tan distintivo en la narrativa. Antes que el deceso del hijo sea anunciado en el capítulo siguiente, la narrativa deja huellas por doquier de eventos que el lector puede de alguna forma intuir, o presentir, pero no confirmar. La predilección por un entendimiento instintivo del movimiento de la trama se acopla sutilmente al cuestionamiento del principio de causación kármica (yīn 因) como axioma organizativo de la vida humana. Los atisbos de aparente inconexión entre causa y efecto son pues, parte de la estrategia de

---

<sup>67</sup> “在這條路上，她遇到了算命先生的兒子。她看到他那細長的身體像一株樹一樣站在兩幢房屋中間，他好像是在東張西望，接生婆走上去問他這麼晚了怎麼還在這裡？他回答說他還是才來這裡的。她感到他的聲音也有些遙遠。她問他在找什麼？他說在找他住的那間屋子” (Yu: 128).

transgresión contra la resolución nítida y absolutamente coherente en los finales (結幕) del *zhiguai* clásico.

Tomando como ejemplo a los Cuentos Extraños de la Estancia para Conversar (*Liaozhai Zhiyi* 聊齋誌異), Marlon Kau Hom escribe: “La conformidad de Pu con respecto a la tradición puede ser vista en historias que involucran un conflicto. Cuando fuerzas opuestas, de una inmensa intensidad, se encuentran en un violento choque y la historia alcanza un *impasse* o callejón sin salida, [...] la técnica imperante en la escritura creativa china es la de producir la súbita aparición de una tercera fuerza que actúe como agente intercesor o *deus ex machina*” (1979:152). Contrario a la estructura dramática seguida por el *zhiguai* de Pu Songling, donde se observa un planteamiento esquemático, un desarrollo del conflicto sin demasiada elaboración, un punto álgido y una resolución con una moraleja formulaica sobre filialidad o sobre las mecánicas del orden natural. La propuesta revisionista de Yu Hua, en cambio, sigue otro modelo de concatenación. La introducción del arco-mítico y su desarrollo emulan en términos generales la exposición en Pu Songling. Sin embargo, la creación de un ambiente de suspenso (懸念) nunca termina por detonar en un clímax verdadero (關子), en su lugar, la intensificación de las emociones suscitadas por el evento clave se decanta en una dispersión sucesiva, en donde los personajes se desdibujan paulatinamente entre la bruma de la aldea, o bien, el final esperado se trata sin ascertividad y concreción, sugiriendo una continuidad de la historia fuera de los límites de la narrativa. En todo caso, el *dénouement* (結局) poético o ambiguo niega una sensación de conclusión a la trama.

Ejemplo de lo anterior lo constituye el arco mítico de 7 que se estira a lo largo de todo el relato. La narrativa inicia planteando un problema (起), en este caso, la súbita enfermedad que lo aqueja. La acción ascendente (承) es, de hecho, la progresión del padecimiento y la angustia familiar ante el avance de los síntomas. El punto pseudo-climático representa la visita al taumaturgo, y la revelación de que la aflicción es causada por el primogénito. La seriedad de la situación gravita irresuleta hasta el final de la historia, en donde el adivino propone adoptar al niño para evitar la contradicción entre sus coordenadas de natalicio y las del padre. La mejora física de éste último parece, en un principio, brindar un desenlace satisfactorio. No obstante, la aquiescencia de la proposición y el abandono del niño solo traen consigo un mal psicológico que resulta peor que la supuesta cura. El abatimiento y el

desconsuelo de los padres significan el inicio de otra historia de enfermedad que la trama únicamente introduce sin llevar a término. El lector es dejado con la evocación de una nueva aflicción tomando forma dentro del cuerpo de los personajes, los cuales quedan a la deriva, perdidos en el mar de las otras historias inconclusas del relato. De esta forma, la trama transgrede la forma clásica china sugerida en los cuatro pasos de acción dramática (起承轉結)<sup>68</sup>, para instaurar un orden que privilegia la disolución del relato en una niebla de incertidumbre.

---

<sup>68</sup> O alternativamente (起承轉合; 起承轉收) “lit. inicio, surgimiento, giro de perspectiva y final”. Dicha pauta de organización narrativa no solo se utiliza en la dramaturgia china, sino como pauta de ordenamiento sintagmático en la poesía clásica china, en la narrativa corta y como guía fundamental en la composición del “ensayo de ocho partes” (八股文). Los cuatro caracteres simbolizan respectivamente la creación del conflicto (起), el despliegue ascendente de la acción (承), la vuelta de tuerca, cambio de dirección u objeción (轉) y la resolución del conflicto (結). En el *Nuevo Diccionario del Ministerio de Educación de Taiwán*, por ejemplo, se lee lo siguiente sobre el patrón de enunciación que se debe seguir en la escritura: “起承轉合: “起, 開端. 承, 承接上文並加以申述. 轉, 轉折, 從正面、反面加以立論. 合, 結束全文。為舊時詩文布局的順序. 後亦泛指文章的作法”. “起承轉合: Comienzo (起): exposición inicial. Tesis (承): en la primera parte del texto, emprender la tarea de explicar a detalle. Antítesis (轉): efectuar la transición de un punto de vista al completo opuesto para generar un argumento interno entre las dos visiones del mundo y Unión (合): armonizar los argumentos dispares para cerrar el texto entero. (起承轉合) Es la secuencia de composición y estructuración textual a seguir en la poesía y literatura china de antaño. También se refiere, en términos generales, al curso de acción o modelo práctico para redactar un ensayo”. Citado de: <https://www.moedict.tw/起承轉合>. La traducción es mía.

## 2. Destino inexorable (劫數難逃): Impermanencia y el motivo del agua.

En el daoísmo, el agua (水) actúa como metáfora de transformación e impermanencia. Su capacidad de fluir y estar en constante movimiento se ha tratado en el *Zhuangzi* (莊子) y en *Los Cambios de los Zhou* (*Yì Jīng* 易經) como símbolo de las permutaciones eternas del *dao* (道). En el cuento, la presencia de líquido crea una zona de liminalidad que propicia la interacción entre vivos y muertos. El agua se establece como la sustancia conductora por excelencia que vincula ambos planos de existencia, al tiempo que se instauro como el umbral de manifestación de los elementos paranormales en la historia. Los episodios de corte paranormal ocurren gracias a cuerpos de agua que se encuentran espacialmente próximos a los personajes. Paralelamente, la existencia de líquidos (entre los cuales se cuentan hemorragias, caldo de tallarines, rápidos, secreciones vaginales o espectro de agua) alerta al lector sobre premoniciones o sobre un episodio sobrenatural a punto de ocurrir.

En el cuento, agua y muerte bailan una danza de reciprocidad y contingencia que se refuerza mutuamente. Ejemplos del motivo del agua relacionada con la muerte abundan en el cuento. Así, en el Capítulo III, Sección 4, el camionero se convierte en una estela de agua que impide el paso a 2 y demanda se haga justicia por su afrenta pública. Otro ejemplo es el episodio del ultraje de 4, que tiene que ver con la alquimia de los líquidos. Ya que en la medicina tradicional china, los fluidos corporales estáticos y dinámicos (*jīn yè* 津液)—entre ellos, la sangre (*xuè* 血), el semen (*jīng* 精) y el proceso menstrual (*tiān guī* 天癸)—observan un intrincado ciclo de permutación energética entre *yin* y *yang*, no es coincidencia que la práctica de “acrecentar el *yang* con el *yin*”, es decir; el de elevar la vitalidad, consista en extraer los líquidos sexuales de 4. Ergo, las secreciones de la joven, que brotan de sus partes íntimas (en chino llamadas “el camino del *yin*” 陰道), se presentan falazmente al adivino como una poción natural de longevidad (*cháng shòu* 長壽) que deben extricarse para transmutar sus energías en declive o *yin* en energía ascendente o *yang*. Detrás del mórbido ritual hay una conexión entre las dos piedras de toque del daoísmo popular, la dominación de las sustancias corporales y la búsqueda del elixir de la inmortalidad. En otra instancia del cuento que tiene que ver con líquidos, se describe el proceso de descomposición de la partera

como zumos corruptos escurriendo de lo que solía ser su rostro. Allí, se detalla la licuefacción que sufre el tejido sólido al irse convirtiendo en excreciones postmortem. La presencia del agua en ese episodio en particular puede leerse como un indicador de transición entre estados materiales, que preside el cambio de realidades y que facilita la comunicación con el inframundo.

El aspecto material de la muerte queda ilustrado a través de la transformación de la carne en el elemento primigenio, mientras que la degradación paulatina del envoltorio vital constituye otra metáfora más de esa inexorable fluctuación. En la boda/funeral, las abluciones que la novia provee a los contrincantes, en lugar de formar parte de un ritual de purificación espiritual, obligan al conductor a pagar con dinero que no tiene. El agua proporcionada para la limpieza del rostro se vuelve indicativo de carencia económica, de miseria moral, de humillación pública y posteriormente, de muerte. Más adelante, en el mismo episodio, el vino vertido en la mesa que adquiere una coloración clara u oscura dependiendo de la perspectiva, no solo es una premonición fatal, sino que da cuenta de la tensión irresuelta entre vida y muerte, entre luz y tinieblas y entre el bien y el mal que se desarrolla a lo largo del cuento. Otro episodio que se puede citar es el de la partera que asiste el alumbramiento de la mujer fantasma. La ausencia espeluznante de sangre parece apuntar a su calidad de muerta. Cabría incluir entre estos episodios el destripamiento ritual (*qiè fù* 切腹) del conductor, pues no transcurren ni unos minutos de su suicidio cuando éste aparece transfigurado en un tentáculo de agua para hostigar a 2. Apoyándose en estos ejemplos, puede afirmarse que el agua es un símbolo de transitoriedad fenoménica y una cualidad fundamental de la organicidad y espontaneidad (*zì rán* 自然) en que se manifiesta el universo chino.

Otras instancias que tratan la relación entre agua y muerte son los respectivos ahogamientos de la hija de 6, de 4 y del invidente. Aunque el deceso de 4 puede aducirse a una depresión temporal propiciada por la violación (o el ritual de extraer *yin* para llenarse de *yang*), su fallecimiento opera también a un nivel simbólico que fluye paralelo a la temática de abandono y desapego material (*shě qì* 捨棄) y transitoriedad budista (*duǎn zàn* 短暫)<sup>69</sup>,

---

<sup>69</sup> También connotado en la expresión idiomática (不染世界法): “no estar contaminado por el funcionamiento del mundo (humano)”, es decir; cultivar una actitud de restricción de las urgencias mundanales y de las aflicciones causadas por la aprehensión errónea de la realidad, es decir; la

que rige el cuento. La sub-trama de 4, con su entrega voluntaria a la muerte, trae a colación la renunciación de los deseos concupiscentes. Esta preocupación en la liberación de cuerpo y alma de las ataduras materiales forma uno de los pilares fundacionales del discurso del dharma como una de las diez paramitas o perfecciones (en chino, 彼岸; 波羅密). La desaparición de 4 entre las fluctuaciones del agua alude al distanciamiento permanente de la esfera social y al repudio del reino de los sentidos. Su inmolación implica también, separarse permanentemente de la fuente causante del sufrimiento (*dukkha*, 苦<sup>70</sup>). En el cuento, tanto la renunciación (*shě qi* 捨棄) como la liberación de la dimensión temporal (*mokṣa*; *jiě tuō* 解脫), adquieren el nivel de motivos literarios asociados a la inspiración poética. Tras el abuso, 4 reemerge como un muerto viviente, pues su vivacidad ha desaparecido como si aún antes de ofrecerse al río, su cuerpo ya hubiese sido reclamado por el inframundo. El fin de la sub-trama de 4 se da curiosamente en el apartado 4 del Capítulo VI, y es con ella que concluye el cuento.

Por otro lado, la imagen de 4 desvistiéndose junto al parasol chino (*wutong* 梧桐树), alude a los famosos versos de Wen Ting Yun (溫庭筠, 812-866), poetaastro de la dinastía Tang y exponente de la forma *ci* (詞). En el poema se utiliza dicho árbol como metáfora de desprendimiento de los deseos del mundo perceptual: “Un incensario de jadeíta / arde con lágrimas de cera roja, / reclinado en reflexiones otoñales en los corredores del palacio, / Delgadas cejas de verde jade, / un chongo desaliñado como una nube, / la larga noche invernal los arropa como un edredón. / El parasol / se defolia en lo profundo de la noche / sin que nadie detenga el sufrimiento de la partida, / hoja por hoja / sollozo a sollozo, / va quedando vacío al despuntar el alba”<sup>71</sup>. La imagen del *wutong* que llora sus hojas lamentando una

---

imposición de solidez y permanencia a la naturaleza fluctuante de la realidad (一切法空 o *sarvadharmā-sunyata*)

<sup>70</sup> Un concepto que se puede comparar al del anacoreta (ἀναχωρητής) y al hesicasmos (ἡσυχασμός) en la tradición contemplativa griega.

<sup>71</sup> “更漏子 - 秋意” 溫庭筠者, 譯者: 黃宏發. “Clepsidra o reloj de agua – Pensamientos otoñales” de Wen Ting Yun ha sido traducida del texto original al inglés por Andrew W. F. Wong (Huang Hongfa) el 7 de Julio del 2011, revisado el 12 de Julio de 2011.

- |          |   |
|----------|---|
| 1 玉爐香    | A jadeite incense burner,                                 |
| 2 紅蠟淚    | Red wax, in tears, aglow,                                 |
| 3 偏照畫堂秋思 | Lights up, in the hall, a face immersed in autumn sorrow. |
| 4 眉翠薄    | Her painted eyebrows waned,                               |

separación resuena en la coda de la historia cuando 4 acaricia al tronco del árbol, mientras tararea una melodía repleta de pérdida y dolor. En ese instante, y únicamente para ella, se hacen visibles hordas de “otros” que representan las almas de los muertos esperándola desde el otro plano. Tal es la reverberación poética del verso, que en la traducción al inglés de “Los asuntos del mundo son como niebla”, Andrew F. Jones decide dejar sin traducir el vocablo “wutong 梧桐”, o el nombre del árbol en chino<sup>72</sup>. De acuerdo con el *Nuevo Diccionario de Mandarín del Ministerio de Educación de Taiwán*, al parasol chino se le conoce también como “árbol del fénix” (鳳凰飛上梧桐樹), pues se creía que dicha ave hacía de sus exuberantes copas un lugar predilecto para posarse. En virtud a su rareza, tal avistamiento podía tomarse como un signo auspicioso o bien, como una alerta de la presencia de entes liminales. Por extensión, los arrumacos entre 4 y el árbol están entretreídos a ese sentimiento profético que suscita el ave fénix descendiendo sobre el parasol.

Justo como ocurre en el poema de la clepsidra de Wen Ting Yun, 4 usa al árbol como instrumento musical o arpa eólica, que amplifica y difunde su sentimiento de tristeza a la naturaleza. En *The Beauty and the Book: Women and Fiction in Nineteenth-century China*, en la traducción a las impresiones de Zhou Qi (周綺 1814-1861) sobre el *Sueño de la pagoda roja*, Ellen Widmer nota que “el árbol del *wutong* es un símbolo de los amantes, pues el nombre es un homófono que significa “nosotros juntos” [*wu* 吾 pronombre arcaico que podría denotar yo, nosotros o mío, nuestro + *tong* 同 similar, igual, unido]. La madera del *wutong* (*firmiana simplex* o parasol chino) se usa para elaborar el *qin* [琴] y otros instrumentos por

- 
- |    |        |  |
|----|--------|--|
| 5  | 鬢雲殘    | Her hair no more well groomed,                             |
| 6  | 夜長衾枕寒  | To a long night of a cold bed she's doomed.                |
| 7  | 梧桐樹    | The phoenix tree now stripping,                            |
| 8  | 三更雨    | From midnight drizzles dripping,                           |
| 9  | 不道離情正苦 | They know not her heart, the pains of separation a-ripping |
| 10 | 一葉葉    | A leaf follows a leaf,                                     |
| 11 | 一聲聲    | A plop echoes a drop,                                      |
| 12 | 空階滴到明  | Till morn unslept, onto empty steps they plop.             |

En: *Classical Chinese Poems in English*. <http://chinesepoemsinenglish.blogspot.mx/2011/07/weng-tingyun-geng-lou-zi-clepsydra-or.html>, accesado el 28 de Abril del 2018. 05:59.

<sup>72</sup> “4 stopped next to a wutong tree, reaching out her hand to caress its coarse trunk”. “4 se detuvo frente a un árbol *wutong* (parasol chino) y extendió la mano para acariciar el áspero tronco” en: *The Past and the Punishments*, p. 112.

ser particularmente resonante” (2006: 150). El despojarse de ropa, la visión de las huestes de muertos y la referencia a los árboles de *wutong* que “no se interesan por la amargura de la separación” conforman una imagen de melancolía y despedida. Cual individuación del principio pasivo (*yin* 陰), 4 siente el llamado instintivo del caudal, que no es otra cosa que el gran repositorio del mismo *yin* (大陰) que la compone. Al diluirse en el río, no sólo recupera el *yin* extraído por el adivino sino que, literalmente, desaparece dentro de él. La individualidad de 4 termina por disolverse en la inmensidad de las aguas, símbolo de la infinitud del vacío, o si se quiere, de la nada primordial (*kōng* 空; *xū wú* 虛無). 4 se arroja hacia una extinción con trasfondo budista (*jì miè* 寂滅; *niè pán* 涅槃), en la cual, se deshace de los lazos que la atan a la existencia corpórea para reunificarse con el dominio del númen. A continuación, se reproduce el pasaje que da cierre a la *novella*, con el objeto de transmitir la elusividad que compone su lenguaje distintivamente poético:

El cuerpo despojado de 4, en esta mañana sombría, era blanco cual tez de enfermo. Una brisa sopló hasta su tierna piel como si quisiera arrugarla. Ella entonaba una melodía sin cesar, cuyo timbre era tan exánime como el de su delgada desnudez. Caminó hacia el invidente y brevemente permaneció junto a él. Después de dirigirle una sonrisa ingrátida, se alejó. El ciego ya había escuchado el cántico con antelación, sin embargo, no se atrevía a reconocer su fuente. El cantar de ese instante lo hizo vibrar con la voz de la ilusión y le hizo dudar si el acorde había tremolado en verdad. Poco después, la voz de 4 reverberó como el flujo del agua clara. Una vez que la corriente fluyó hacia él, no se alejó inmediatamente, sino que pareció enroscarse alrededor de su cuerpo durante un largo lapso antes de abandonarlo en círculos. Entonces, el ciego se puso de pie y siguió el sonido de 4 a un lugar al que nunca había ido antes. Ella caminó directo al río hasta plantarse en la orilla, fijó la vista en ese flujo vasto y confuso. Oyó un melodioso himno de cuerdas propagarse desde el interior de las aguas y se encauzó hacia él. Un helado torrente se elevó desde los tobillos hasta cubrir su cuello, haciéndola sentir como si se estuviera poniendo un vestido nuevo. El agua rebasó por completo su cabeza. Luego de escuchar la pulsación batiente de las perlas de agua, ya no pudo distinguir el canto de 4. Él se acuclilló, tocó el barro cálido y húmedo con la mano y se sentó junto al raudal. Permaneció en la ribera por tres días. Durante ese período, oía constantemente el cantar de 4 dispersándose desde las entrañas del río. En la mañana del cuarto día, el ciego se levantó y caminó hacia la voz de 4. Cuando sus pies ingresaron al cauce, una corriente fría se apoderó abruptamente de su corazón. Sintió instintivamente que era la voz de 4. Mientras el cantar que emergía del agua iba sumergiendo lentamente al ciego, el sonar incrementaba su nitidez. Al hallarse totalmente sumergido, escuchó de nuevo el golpeteo de un sinnúmero de gotas. El parpadeo del agua le pareció el sonido que hacía 4 al sonreír. El ciego desapareció entre el río. Justo como antes, el río siguió fluyendo de manera tumultuosa. [...] Tres días más tarde, en una mañana sin lluvia ni luz solar, los cadáveres del ciego y de 4 re-emergieron juntos sobre la superficie del afluyente. Mientras tanto, un duraznal en la orilla florecía exuberante en un rosa esplendoroso (Yu: 150-151).

La textura del pasaje se sucede como una ensoñación en la cual los movimientos lánguidos y espaciados de los personajes imprimen una nota de tranquilidad al fin de sus vidas y al cierre de la narrativa. Esta grácil lasitud remite al título del cuento, al tiempo que afianza la temática de “la vida como una aflicción constante” que sólo se remedia con la muerte. La elección de vocabulario y la adjetivación imbuyen al pasaje de un movimiento medido, en el cual reina la aceptación del destino impuesto. Esta relativa sensación de impavidez se contrapuntea de forma extraña con el *pathos* que supone el episodio, en donde 4 se precipita al caudal, el ciego se lanza tras su voz mientras son engullidos por las aguas. El canturreo de 4 y las cadencias melodiosas de su voz interpelando al invidente desde el más allá, suplen los estertores agónicos de la muerte. En más de un par de ocasiones, la voz narrativa se vale de la sinestesia para sugerir una transición armoniosa, que fluye de forma natural como si sus decesos indoloros e inexorables estuviesen íntimamente sincronizados con el orden natural. La melodía de 4 se expresa “débil como su cuerpo desnudo”<sup>73</sup>; la percepción de la música se equipara al barrido de la brisa causando ondulaciones sobre la piel. Un párrafo más adelante la adolescente percibe un cántico que emana del riachuelo: “ella escuchó una reverberación sinfónica dentro del caudal”<sup>74</sup>.

De nueva cuenta, el murmullo del agua se transforma en música celestial en los oídos de 4. Cuando el invidente es tragado por la estela de río, en vez de percibirla como un cuerpo táctil, lo hace de forma sonora, al exclamar que: “las gotas cayendo del aire, debían haber sido el sonido de la sonrisa de 4”<sup>75</sup>. Junto con las figuras retóricas que mezclan los ámbitos del agua y del sonido, la adjetivación del pasaje se decanta por modificadores que trazan una línea conectiva entre la feminidad de 4, su frágil existencia (瘦弱 esquelético; 稚嫩 suave y pueril; 微小 diminuto), las tonalidades propias del cuerpo enfermo o postmortem<sup>76</sup> y la discapacidad del invidente, es decir; se hace un énfasis en elementos asociados con el principio de individuación negativo o *yin* (阴/陰). En contraposición a la nebulosidad opresiva de pasajes anteriores, el tratamiento del presente fragmento, impregnado de un aire

<sup>73</sup> “她的聲音很像她瘦弱的裸體” (Yu: 170).

<sup>74</sup> “她聽到從江水裡正飄上來一種悠揚的弦樂之聲” (Yu: 170).

<sup>75</sup> “那似乎是 4 微笑時發出的聲音” (Yu: 171).

<sup>76</sup> “赤裸的身...白得好像在生病”. “Su cuerpo sin ropa era mortecino como el de un paciente”. (Yu: 170).

de fábula que flirtea con elementos puramente fantásticos, se siente influenciado por las tramas fatídicas y contumaces del romanticismo y por los desenlaces cruentos de los *Märchen* germánicos, más que por el cierre didáctico del *zhiguai*. Siguiendo esta lectura, el arco mítico de 4 y el ciego termina por articular un discurso que apunta hacia la clasificación del relato como un cuento de hadas postmoderno, cuyo acontecer gira en torno a la unión carnal de ambos personajes en el inframundo.

Paralelamente, la obsesión del invidente dentro de la diégesis refleja la búsqueda incesante del lector por generar significado donde sólo hay ecos o suposiciones. La soledad orilla al ciego a construir un mundo en donde 4 ocupa el lugar del amante platónico que silenciosamente corresponde a sus avances y que, posteriormente, lo convoca desde el más allá. Los atisbos de verdad quedan oscurecidos tras las maquinaciones del ciego y los retruécanos creados por la vos narrativa. La aniquilación del cuerpo, así como la aquiescencia de las limitantes humanas están concebidas como escapes de las vejaciones de este mundo ilusorio; un escape cuya meta es reunirse con el equilibrio de la mónada primordial (*tài jí* 太極). El ahogamiento de 4 funciona, tanto como un rito natural de rejuvenecimiento y propiciación, como una metáfora de regreso al origen, cuyas ramificaciones no solo advocan una justificación del principio organicista implícito en el *dao* (道), sino que trata la desintegración de la materia como ejemplo de la originación interdependiente (緣起 o *pratitya-samuthpada*) que gobierna cada instante y coordenada del mundo fenoménico.

Bajo esta óptica, el suicidio podría representar una reintegración al útero; un regreso al *tài jí* (太極) o último supremo, cuya emanación descendente, engendra la diferenciación de las fuerzas creadoras en la cadena del ser. Esta creación jerárquica emana desde la fuente única hasta las ramificarse en las incontables formas físicas que se desprenden del Uno (*wàn wù* 萬物). Simbólicamente, 4 puede ser vista como el sacrificio votivo que debe ocurrir para la renovación del orden natural. Si el agua es una posible representación de la mutabilidad del *dao* (道), el ahogamiento conlleva un retorno a la semilla, el inicio de un nuevo *bardo* y la continuación de los ciclos cósmicos. El único que aprecia la frágil beldad de 4 es el invidente, quien, por medio de su refinado oído, es capaz de aislar los sonidos producidos por la adolescente y así, deleitarse con sus gráciles movimientos. Al morir, su *raison d'être*

se desvanece y no le resta más que precipitarse a las entrañas del río. 4, por otro lado, está marcada por una belleza terrible que la impele desde un primer momento hacia la extinción. Lo sublime mortal se vuelve otro recordatorio de que, en el restrictivo universo del cuento, las historias colapsan irremediabilmente en el vórtice de maldad creado por el adivino.

La ubicuidad de los fantasmas y almas errantes en el cuento trabaja como encarnación de lastre moral y de responsabilidad filial incesante en el quehacer cotidiano de los vivos. Como bien señala Wu Chia-Rong, “la representación de las apariciones fantasmasmales puede ser alegóricamente asociada con las dimensiones históricas, culturales, políticas, e incluso, sexuales del mundo de los vivos. Los fantasmas se han retratado como seres sobrenaturales ambiguos, que están todavía intensamente apegados al mundo terrenal” (2016: Ch 1). En el *zhiguai* tradicional, el fantasma se usa como justificación metafísica y como sustento folklórico de las instituciones culturales de la filialidad y el culto a los ancestros. En el *zhiguai* de Yu Hua, sin embargo, el fantasma es un motivo de transgresión que muestra a la superstición (迷信) como imperativo moral y al deber filial (孝) desmedido como estatuto legal que toma posesión del individuo para someterlo al control de la colectividad. Este “control” se expresa sutilmente en forma de prerogativas de poder, de jerarquías institucionalizadas, de mitos, rituales y creencias populares que ubican al sujeto dentro de un mundo organicista, de absoluta reciprocidad en el cual, el ancestro, un agente propiciador de buena fortuna y prosperidad, puede tornarse un espectro iracundo si el descendiente falla en cumplir cabalmente con sus obligaciones filiales. Si la aparición continua de fantasmas en el cuento es la forma simbólica de criticar ese mundo de co-dependencia y retribución inescapable, la ambigüedad en el estatus de los fantasmas deja entrever un aspecto inescrutables e ininteligible sobre las motivaciones últimas de los entes liminales, pues como asevera Charles Stafford en *Separation and Reunion in Modern China*: “[I]a ambivalencia con que los muertos son generalmente vistos, como se refleja en el tratamiento cauteloso de divinidades y ancestros, se ve una vez más en la manera distintiva de lidiar con fantasmas (*gui*)” (2002: 82). La sátira no se dirige hacia la práctica o creencia en ese imaginario o hacia los rituales necesarios para mantenerlo en pie, sino hacia el valor centro-normativo, ineludible y restrictivo que la *oekumene* confuciana-colectivista asume e impone sobre los subalternos para asegurar la subsistencia de dicho orden. Los fantasmas carecen de auto-

determinación al permanecer atados a los presupuestos culturales que dictan su comportamiento, aún después de haber abandonado el plano de los vivos.

### Capítulo III. La presentación ambivalente de la esfera ritual

En los apartados precedentes, se ha visto la manera en que la caracterización de los personajes, en tanto que entes liminales, ostenta un vínculo directo con la transgresión de las *mores* tradicionales. También se ha visto cómo el autor se engarza de una forma literaria canónica para problematizar tanto el propósito de sus contenidos, como la convención misma en que éstos se estructuran para el lector. Ya que el ritual se yergue como el nodo *sine qua non* en los constructos identitarios chinos, es menester virar la atención hacia sus ocurrencias en “Los asuntos del mundo son como niebla”. La estructura de este apartado se basa en el contraste entre el rito fuera de la narrativa y la manera en que éste es re-interpretado por el autor. Acto seguido, se procede a analizar de manera breve la forma específica en que su representación en el texto está planeada para socavar la normalidad (o expectativa) generada por dicha praxis, ya sea al tratarla con calculada ironía o al subvertir de manera radical su propósito inicial.

Por medio de la inclusión de ritos funerarios, ceremonias de matrimonio, la visita al templo de Guanyin y las consultas de los aldeanos con el adivino, la esfera del ritual aparece como un elemento omnipresente que cae bajo el escrutinio de este estudio. Dada la compenetración existente entre la tradición china y la performatividad ritual, no es de extrañar que Yu Hua vertiera sus esfuerzos en deconstruir y re-evaluar esa faceta tan importante en la experiencia contemporánea. A tal grado están imbricadas la uniformidad de culto y las costumbres definitorias de la chineidad, que en su estudio sobre secuencias rituales y ceremonias mortuorias, James L. Watson consideró seguro afirmar que: “[s]i algo es central a la creación y mantenimiento de una cultura china unificada, es la estandarización del ritual. Ser chino es entender y aceptar la perspectiva de que hay una manera correcta de realizar ritos. [...] Al seguir secuencias rituales convenidas, ciudadanos ordinarios participaban en el proceso de unificación cultural” (1988:3).

De acuerdo con Anthony Giddens, el ritual funciona como legitimización del orden patriarcal heteronormativo, preservando así la posición de las instituciones socio-políticas que legislan la vida del individuo. Esta justificación encomiástica y panegirista del orden de

la que habla Giddens se destila en el cuento, tanto en la raigambre popular de los preceptos confucianos (sobre todo las ansiedades provocadas por el cumplimiento de la piedad filial), como en el estrato de devociones budistas que corre paralelo a la ética confuciana. Aunado a éstos dos sistemas, se suma la “ritualización” de la adivinación y la superstición, que son internalizadas como parte de los presupuestos fundacionales de la sociedad. El conglomerado heterodoxo de creencias folklóricas, daoístas, budistas y confucianas no compite entre sí, sino que forma parte de un *continuum* que responde conjuntamente a las necesidades de regulación de la vida diaria, al culto a los ancestros y a las aporías metafísicas que escapan al dominio del axioma confuciano. En la cotidianeidad provincial, los ritos seculares están indivisiblemente unidos a los espirituales y el reino de lo paranormal interactúa libremente con la realidad subjetiva de los personajes en un ambiente de liminalidad prolongada, que no termina por resolverse al concluir la narrativa. El atributo performativo del ritual convierte la abstracción de conceptos onto-epistemológicos en un sistema de prácticas devocionales, cuyo objetivo es el de robustecer los lazos que vinculan a un individuo con una comunidad específica. El ritual altera la concepción que un individuo tiene de sí mismo al vindicar su posición, rango o labor con respecto a la sociedad en que se desenvuelve, re-estableciendo el contrato social por un ciclo natural más; por ende: “la ritual gira en torno a una transformación—en particular, relata la transfiguración de un ser en otro ser, o de un estado en otro distinto” (Watson, 88:4).

Siguiendo la perceptible falta de regeneración social que impera en el cuento, en este apartado se argumenta que el ritual, en lugar de consumir su función unificadora, es apropiado y desvirtuado por la clase de élite (en este caso representada por el adivino) para fundamentar las instituciones en las que descansa su control. En esta encarnación, el rito—o más bien, el simulacro del rito—pone de manifiesto los efectos detrimentales de una tradición estancada. La negociación de significados que debiera tener lugar mediante las secuencias rituales es abusada o descoyuntada para habilitar su uso por actores específicos. La subversión se emplaza cuando un estamento se vale del ritual para justificar sus ambiciones de hegemonía social y continuidad institucional. En el cuento, la ambición personal del shamán se impone mediante el manejo de la astrología y la superstición. En este caso, el proceso de catarsis y de curación del ritual se convierte en una serie de instrucciones que no representan los intereses de los participantes; es una práctica que falla en conectar las dos

partes del acto ritual: la convicción interna del individuo (la devoción o *bhakti*) y el *performance* o proceso externo de dicho afecto. El ritual en el cuento se osifica como una mera colección de afectaciones sin substancia moral: “Aquello que es meramente repetido, no constituye necesariamente un ritual. En lugar de ello, los rituales son iterativos porque su repetición se espera que tenga poderes transformativos” (Watson, 88: 4). La subversión del papel profiláctico del rito, se lleva a cabo, no tanto por la descripción del proceso performativo, sino más bien, mediante la contextualización del rito y su resultado, mediante la ambivalencia en las reacciones de los personajes y mediante una narración espartana que sugiere un subtexto irónico en el tratamiento del pasaje.

Un rito es una secuencia que acepta, identifica y reconoce a un individuo como miembro de un clan o comunidad. En chino, el campo semiótico que engloba todos los aspectos relacionados con lo ritual, se representa con el caracter *li* (禮) “tradicionalmente, *li* (禮) era frecuentemente explicado como principio y práctica, [...] *Li* también se traducía como cortés, caballeroso, protocolo, regalo, ceremonia o rito en latín. Sin embargo, el confucianismo trata a *li* como el medio fundamental de gobernar un estado y de cultivar un sentido moral” (Wang, 2012: 89). *Li* es un concepto intraducible en tanto que comprende aspectos de índole socio-política, ético-religiosa y fenomenológica que se consuman por medio de una ceremonia o *performance*. *Li* son todas las instancias anteriores y a la vez más que la mera suma de sus partes. La realización concreta, tangible y colectiva del rito pertenece a la parte exteriorizada del mismo, ya que éste es un movimiento multidimensional generativo, que parte desde las convicciones fundacionales del individuo.

La piedad filial (*xiao* 孝), esta íntimamente ligada a las secuencias rituales, pues es a través del mecanismo performático de las ceremonias protocolarias y del culto a la línea genealógica que *li* (禮) se hace visible y que alcanza su consumación máxima en ojos de la comunidad. *Xiao* (孝) va más allá de la muestra de respeto incondicional hacia los ancestros; *xiao* es una creencia secular en la jerarquía social como esquema organizativo del ámbito cósmico y, por extensión, del humano. La comunicación con los antepasados en el otro reino es una de las características definitorias derivadas de la creencia filial. Al no existir una separación tajante entre mundos, el plano habitado por los muertos fluye y se traslapa espacial y temporalmente con el mundo físico. Como consecuencia, el portal de intercambio e

interacción meta-generacional permanece siempre abierto y las acciones de un plano forzosamente repercuten en el otro: “Los ancestros en el otro mundo son fantasmas (鬼); en la tableta ceremonial son “espíritus” o *shen* (神), venerados en base a una relación recíproca que proyecta y continúa los lazos de unión que entre los vivos se presentan entre parientes de mayor edad o rango y los miembros más jóvenes y agnados” (Cohen, 1988: 188).

En el cuento se advierten de manera simultánea los dos filos de *xiao* (孝), pues, además de ser el ancla conceptual y el catalizador de *communitas*, también deviene en instrumento ideológico para efectuar el sojuzgamiento de los descendientes con respecto a la voluntad del *pater familias*. En el cuento, la hija de 6 tiene que cumplir los designios trazados por el progenitor. El padre, en tanto que soberano del hogar y creador de progenie, tiene prerrogativa de vida o muerte sobre ella, aún si eso significa ser vendida al hombre en piel de borrego. 4 no tiene más opción que la de obedecer al padre y posteriormente al adivino, pues el primero ejerce señoría sobre ella por potestad y parentesco y el segundo por edad, género y ocupación. Los personajes femeninos se encuentran esclavizados bajo un doble yunque, aquel de la primicia del parentesco agnaticio, ya sea bajo el regente familiar o el miembro más anciano del clan, y en segundo, por la percepción de género, que automáticamente los ubica en una posición de inferioridad con respecto al varón.

Si la relación entre vivos y muertos por medio de rituales es una de reciprocidad y correspondencia, la interacción entre fantasmas y vivos obedece también a una lógica gobernada por la piedad filial y el culto a los ancestros (孝). A diferencia de los infiernos en las tradiciones abrahámicas, la ontología de las apariciones dentro de la concepción china y en el cuento es diametralmente distinta. El principal motor detrás de las visitaciones espectrales lo constituye la ausencia o la falta de esmero protocolario en la relación entre ancestro y descendiente. Esta relación de deferencia se expresa mediante la observación adecuada de las encomiendas mortuorias prescritas y mediante la renovación continua del vínculo usando ritos que conlleven esa mecánica de respeto y perpetuación. Los fantasmas actúan como un desdoblamiento de los ancestros que demandan atención y ofrendas de los vivos, por lo que su aparición marca una carencia (需) o deseo (願, 慾) que no ha sido propiamente apaciguado u honrado por medio de las secuencias ceremoniales correctas. Al estar en deuda con el antepasado, el pariente vivo tiene un deber (該) que adquiere la forma

de atención frecuente y de ofrendas que muestren preocupación ceremonial. Estas muestras mantienen la memoria del difunto hasta que la energía vital del muerto se difumine naturalmente con la extinción de la línea patrilineal. Las tensiones entre seres de ambos planos emergen cuando el agnado incurre en una deficiencia (虧, 闕) en los servicios de conmemoración o en un cuidado inapropiado o poco satisfactorio (欠妥) en la memorialización del ancestro.

La comunicación del ancestro con los vivos es afectiva, en tanto que se ha desarrollado un vínculo inter-personal o consanguíneo con el receptor de las visitas; es dialógica, ya que el canal de comunicación presupone una conversación abstracta entre el difunto y el pariente; es mutualista, en tanto que ancestros y vivos extraen beneficio de la comunicación continua y; es selectiva, puesto que las demandas van dirigidas a una persona o grupo en particular (generalmente parientes y encargados de mantener el rito filial). “Los muertos en el inframundo no están desconectados de los vivos. Éstos pueden ser directamente visitados a través de un trance o de mediums espirituales. Es común oír reportes que afirman que la enfermedad y otros problemas psicosomáticos entre los vivos, se deben a un tratamiento inadecuado de los muertos, perpetrada, en mayor medida, por los sobrevivientes familiares más cercanos” (Cohen, 1988: 188). Aunque los inquilinos del *siheyuan* (四合院) vayan muriendo en el transcurso del cuento, el sentido de estructura social es tan fuerte, que ya estando muertos, siguen pensando en cumplir con su función social asignada. Esto habla del entretejido normativo de las relaciones humanas en la sociedad china, y que se cristalizan en el axioma de la piedad filial (孝).

La transgresión en el cuento, se lleva a cabo mediante la crítica de este modelo de interconexiones humanas: “[o]tra característica clave de la ideología china sobre el inframundo, era la creencia que el estatus social de un individuo permanecía inamovible e inmune al cambio después de la muerte. De forma particular, ambos mundos están dominados por los vínculos de parentesco y se creía que el fallecimiento no terminaba la relación entre familiares agnáticos ni los eximía de cumplir con sus responsabilidades filiales” (Watson, 1988:8). El episodio en que la mujer pubescente es abusada por el adivino con el consentimiento del padre, o aquel en que el nieto embaraza a su propia abuela para asegurar descendencia ante la falta de pareja, son maneras en que se evidencia el extremismo con que

se lleva a cabo la obediencia a los padres o superiores y la influencia dañina que pueden llegar a tener diversos entendimientos de la piedad filial. La manera de denunciar dichas instancias, no se lleva a cabo mediante una condenación flagrante y puntual, sino a través de una presentación austera, en la que el lector debe derivar las conclusiones de los actos narrados. A medida que los hechos trascienden y se amplifican, el subtexto de sutil reprobación va emergiendo. Si la piedad filial se expresa normalmente en un sentido de unión comunal, confraternidad y estrechamiento de lazos, en el cuento ésta provoca, casi invariablemente, un lastre emocional y espiritual que se extiende más allá del reino físico y que acaba, figurativa y literalmente, por matar a los personajes.

La ausencia proverbial de comentario por parte de la voz narrativa sobre los sucesos descritos en el cuento, de manera pardójica, causa que los vicios y aberraciones presentados alcancen al lector con la menor mediación posible, y que esta espontaneidad y crudeza narrativa hagan las veces de crítica punzante de las costumbres chinas. Así, la piedad filial y la familia—el núcleo fundamental del tejido social orientado hacia el cumplimiento de la primera—se yerguen como ritos retrógrados que legitiman la permanencia de las instituciones sociales cáduas, al tiempo que coadyuvan en el ejercicio del control intrageneracional. El autor pone de relieve tales acontecimientos sin opinar abiertamente sobre ellos, lo cual dota al relato de un aura de ambigüedad moral. No obstante, tras la fachada de aparente nihilismo, asoma la cabeza un sentido de profundo escarnio hacia la apropiación del ritual con fines de lucro. El comentario brutal a la articulación del nexo familiar queda expuesto a través del atavismo y arcaísmo de las costumbres, de la inflexibilidad de las obligaciones filiales y de la arbitrariedad y misoginia inherente en el sistema de herencia patrilineal. Al verse atrapados en ese sistema social, los personajes no tienen otra alternativa más que continuar con los ritos filiales aún a costa de su propia vida o conciencia ética.

### **1. Virtudes cardinales como lastres sociales.**

En la China tradicional, de hecho, la vida del individuo estaba sumergida por completo en rituales de diferentes tipos, de manera que los agentes no solo vivían una vida reglamentada

*por* y *para* los rituales, sino que su vida misma podía ser interpretada como un complejo ritual extendido en el tiempo. El acto del habla (speech-act) y la ejecución práctica de la virtud confuciana (un proceso de aplicación y consumación de un hábito socialmente benéfico) marcan la realización de un rito de paso o reintegración colectiva. En el cuento, el ritual enmarca el cumplimiento de los valores confucianos dentro de la aldea y se disfraza de contextos que no son estrictamente religioso-ceremoniales. El apego a la dimensión protocolaria del ritual queda plasmado en sub-tramas que presentan la filialidad y las relaciones interpersonales en detrimento (負擔, 累贅) del bienestar del sujeto. En el ideal chino una virtud ocurre cuando el deber ser, o la obligación social (義, 責) está alineado con la necesidad (需) y el deseo individual (意願). Lamtriangulación armónica de estas tres instancias en la mente del ejecutante arroja una acción acorde con la naturaleza y el orden social, que debieran ser uno y el mismo (道).

En el universo del cuento, sin embargo, el anhelo de obrar bien y el cumplimiento de las obligaciones comunales y familiares engendra angustias terribles en los personajes, frecuentemente poniéndolos en disyuntivas infranqueables, en las que se ven forzados a escoger entre el menor de dos males. De forma irónica, el empeño en alcanzar la inmortalidad, apoyado en las directivas alquímicas de longevidad daoísta (秘訣), se vuelve una influencia dañina en el microcosmos de la villa, pues promueven el bien individual y el desorden en la estructura por encima del orden social. En lugar de eliminar lo pútrido para concebir lo nuevo (como dice el proverbio chino 去腐生新), al “robustecer el yang con el yin”—operación realizada repetidamente por el taumaturgo—se invierte el adagio, orillando a los personajes a concentrar sus energías en la conservación de un sistema ético decadente. Este proceso de declive moral (道德淪喪) presenta, evidentemente, una transgresión de las virtudes normativas que deberían regir la vida social del individuo. El humano transita por las cuatro edades (生住异灭) como una efímera nube flotando por el firmamento, desprovisto de la posibilidad de clamar legado e inscribir su marca en la música del tiempo. Esto quedará más claro con los siguientes ejemplos.

La historia de 3 y el nieto presentan una diatriba moral que frustra los deseos innatos de plenitud y prole de los sujetos involucrados. En el Capítulo I, sección 1, 7 escucha a 3, la

mujer sexagenaria y a su nieto de diecisiete años sostener relaciones sexuales. En la tercera sección del mismo capítulo, el conductor empieza a intuir el incesto (近親性交) después de tropezar con la visión abstraída del adolescente: “La mirada del nieto de 3 destruyó la embriaguez que se apoderó del conductor (al ver a 4). Aunque éste sabía que la mirada no significaba nada, no podía tolerar esa mirada penetrante en búsqueda de la suya. A su mente vino la misteriosa relación entre el nieto y su abuela.” (Yu: 105)<sup>77</sup>. En el Capítulo IV, sección 2, indicios del embarazo se presentan a través de señales indirectas, como la complexión lívida y exangüe de 3 y el espasmo de náuseas matinales: “Recientemente, la cara de 3 se ha tornado amarillenta como la cera. Después de haber preguntado por la comadrona, ruidos de un vómito repugnante salieron súbitamente de su boca. Se enderezó e irgió su cuerpo, lágrimas brrotaban de sus ojos” (Yu: 129)<sup>78</sup>. La gravidez de la mujer sexagenaria, aún dentro del tenor *unheimlich* / 怪 en que se desarrolla la narrativa, se construye como un fenómeno del todo anómalo; síntoma de la “enfermedad moral” en que se halla sumido el microcosmos de la aldea.

Si el transcurso normal de los ciclos fisiológicos se interpreta como una existencia consustancial con el *dao* (道) o principio cósmico que rige las cosas, una perturbación de dichos ciclos no habla únicamente de corrupción moral sino de una ruptura o trastorno en el orden natural. La correspondencia óptima entre el nivel de los seres sintientes y la naturaleza se trastoca debido a las acciones humanas perniciosas, (como la unión aberrante entre parientes consanguíneos), provocando un descenso en el caos o anarquía social (亂)<sup>79</sup>. Por una parte, el pasaje presenta un entendimiento falaz de virtud moral (義). A pesar de que el concepto ha sido traducido como ‘rectitud’ o ‘justicia’, (義) va más allá del actuar correctamente (善). La virtud moral en el confucianismo es la capacidad humana de discernir adecuadamente una situación específica e intentar obrar bien teniendo en cuenta los matices

<sup>77</sup> “3 的孫兒的目光破壞了司機對她的注視，儘管司機知道他的目光並不意味著什麼，可是司機無法忍受他的目光對自己的搜查。司機想起了他與他祖母那一層神秘的關係” (Yu: 105)

<sup>78</sup> 3 的臉上近來出現了像蠟一樣的黃色。她在詢問接生婆之後，立刻從嘴裡發出了一陣令人噁心的空嘔聲，隨後她眼淚汪汪地直起腰來” (Yu: 129)

<sup>79</sup> El estado de confusión en las categorías de relación interpersonal y desvanecimiento de las jerarquías que animan el mundo humano es lo opuesto a (天下) u orden, civilización o simplemente “China”.

que surgen de todas las variables consideradas. Es un ejercicio de volición plena, consciente y auto-determinada; un principio general de comportamiento moral que requiere del procesamiento de percepciones emotivo-cognitivas (智) con el fin último de dar solución a un conflicto de acuerdo a la norma.

Si el acto equívoco de 3 es de interpretación más que de intención, la aplicación de (義) requiere que, tanto propósito como ponderación trabajen al unísono para generar lazos de interacción propicios (仁) a través de la extensión del decoro ritual (禮). Para 3, el incesto (近親性交) obedece al anhelo de complacer el deseo (慾) de intimidad física del nieto, así como de granjearle la posibilidad de descendencia en un mundo donde impera una escasez sistémica de mujeres, como lo es el espacio hermético de la aldea. La motivación del acto, si fue en verdad pensado en beneficio del familiar, termina por convertirse en una contradicción flagrante de aquello que en un principio se intenta promover. Ya que la rectitud moral (義) implica un análisis detallado de contingencia entre las proposiciones de un argumento, la gravedad presenta la consecuencia de la aplicación sesgada e irreflexiva de una virtud cardinal. Por otro lado, la historia de 3 se ocupa de la problemática entre lucidez moral y su implementación pragmática, en especial, si el saciar los apetitos concupiscentes (慾) o la obligación social están en encrucijada con el sentido común.

La vista nocturna de 3, provocó una sensación inusual en el adivino. 3 tomó asiento, sonrió tímidamente y le dijo al adivino que estaba esperando un niño. Ante el hecho de que una mujer de más de sesenta años estuviera embarazada, el adivino no mostró ninguna sorpresa. Simplemente, con obvia curiosidad inquirió ¿Quién había sembrado la semilla? El color rosáceo traicionó la vergüenza en su rostro. A pesar de un destello de duda, le dijo la verdad al adivino; el nieto había plantado la semilla. El arúspice no dió muestras de estar aturdido (con la noticia). Ella estaba impaciente por aclarar que no quería hacer ese tipo de cosas, pero que no había otra cosa que pudiese hacer aparte de soportar la figura decepcionada del nieto. 3 había ido para que el adivino revisase su abdomen y para sopesar si debía dar a luz al niño. Él asintió. 3, sin embargo, estaba consternada por si, una vez traído al mundo, el infante sería su hijo o su bisnieto. El adivino le aseguró que esto era irrelevante, pues él estaba dispuesto a criar al niño y ella no tendría razón de preocuparse (Yu: 135).

Mediante la ataraxia premeditada de la voz narrativa, se hace una crítica incisiva a la aplicación axiomática, y por consiguiente errada, de una virtud cardinal perpetrada por gente ordinaria (小人). La sugerencia de que el vicio (罪) y las acciones perjudiciales (惡) no necesariamente conllevan una reprimenda moral, sino que existen medidas alternativas para

evadir responsabilidad por las consecuencias del acto, significa otra transgresión dirigida al ideal de una esfera humana regida por la reciprocidad (互惠) y por la justicia (義). Dicha concordancia entre lo social y la práctica del bien se refleja en la frase idiomática “al que obra bien, le va bien; al que obra mal, le va mal; si el fruto no ha aflorado es porque el tiempo aun no ha llegado”<sup>80</sup>. 3 y el nieto resuelven el problema al dar en adopción al nonato, mientras que el adivino se beneficia directamente al canalizar el producto del incesto para su propia búsqueda de longevidad (長壽); así la consecución obsesiva de un deseo engendra la propagación de un vicio. La subversión también es intra-canónica, pues se halla en franca oposición a la retribución kármica presente en las resoluciones del *zhiguai* tradicional (誌怪小說). La historia abandona la convención clásica de concluir en una moraleja edificante (教訓) que remate el propósito didáctico, para inclinarse, en su lugar, por un escepticismo (懷疑論) a la estructuración del ser conforme a valores socio-normativos preestablecidos derivados del óptimo confuciano.

La sub-trama de 7 y su hijo presenta al lector otro acertijo moral, en el que los personajes, cual marionetas del destino se ven movidos por la imperiosa necesidad de decidir entre el menor de dos males. En el Capítulo III, sección 2, el conductor da cuenta del deterioro de 7. En un sentido, la enfermedad del *pater familias* es una alegoría de la degradación de las instituciones sociales y de su incapacidad de hacer valer su autoridad para la implementación del bien colectivo. El cuento también puede ser leído como un proceso de paulatina devastación emocional, que se extiende desde el inicio (Cap. I, 1) hasta las palabras que finiquitan el relato. Aunque el padre experimenta una franca mejoría, el repudio forzado del niño, ha desmembrado los lazos afectivos del matrimonio. El ahínco de propagar el clan, ha sido coartado por el adivino, al truncar sus aspiraciones de descendencia. Como se tratará en el capítulo siguiente, la amputación y la emasculación simbólica es un motivo recurrente en el corpus narrativo de Yu Hua. Las heridas del cuerpo y el trauma emocional son las huellas del ser en colisión contra fuerzas históricas más allá de su comprensión. El discurso de ablación y carencia da cuenta del anquilosamiento de la voluntad individual ante la inercia de un colectivo que sólo vela por su propia preservación.

---

<sup>80</sup> Lit. “善有善報, 惡有惡報, 若然不報, 時辰未到”

El *sepukku* (切腹) del Capítulo III, Sección 3 y 4 se ocupa de la degradación pública que 2 inflige en el camionero. El bullicio de la boda alcanza el cénit mediante un ritual en el que la novia debe limpiar la cara de los asistentes a cambio de dinero, una costumbre cuyo propósito podría equipararse al hábito de adherir billetes al traje del novio durante la recepción. No obstante, el cuento muestra las ambigüedades morales de la práctica. Mientras la recién casada lava el rostro de dos invitados, éstos se ven obligados a elevar la cantidad del regalo para cumplir con su deber social y para quedar bien con los recién casados. Poco a poco, la suma necesaria para hacerse acreedor a las abluciones se va tornando en una suma exorbitante. Lo que inicia como un juego, se transforma en un suplicio para el camionero, quien se queda sin fondos para cubrir el monto mínimo apostado por 2. La presión social por mostrar solvencia económica—representada en el pasaje con las risas conminatorias y la mirada inquisitiva de los aldeanos—desencadena un sentimiento de abyección personal y una pérdida total de la reputación (丟臉, 露醜). Sin escapatoria y avergonzado por el regocijo de la multitud ante su condición de pobreza, el camionero abandona la escena y se refugia del oprobio colectivo dentro de la casa. Momentos después decide eviscerarse con un cuchillo de cocina: “El conductor empezó a sufrir. Él tenía un sentido claro de su predicamento. Escuchó un ruido caótico, que bullía en derredor suyo como guerra. En frente de él, vio a 2 blandir una expresión desafiante. [...] 2 sacó un fajo de dinero y le dijo al conductor: “Con estos cuatrocientos yuanes compró los calzones que traes puestos”” (Yu: 123).<sup>81</sup> El pasaje, uno de los más estremecedores de la *novella*, muestra las posibles consecuencias que conlleva la humillación en sociedades arquetípicamente confucianas, donde la dignidad personal (顧面子), el respeto a las relaciones sociales (尊敬), la deferencia (遵從, 謙遜) y el honor (榮譽) se mantienen en alto estima. Entre aspavientos de grandilocuencia e inflado por la bebida, 2 impide que el prójimo se retire decorosamente de la contienda protegiendo su reputación (買面子). En lugar de ello, le ocasiona un agravio embarazoso del cual no puede recuperarse. La pérdida del honor tiene un desenlace trágico, al ser la causa detonante del suicidio. También es de notar la tergiversación del ritual, puesto que, la costumbre de ayudar a la

---

<sup>81</sup> “司機開始痛苦不堪。他清晰地感到了自己狼狽的處境，他聽到四周響起一片亂糟糟的聲音，那聲音真像是一場戰爭的出現。他看到坐在對面的 2 臉上傾瀉著得意的神采，2 拿出了一疊錢，對司機說：這四百元買你此刻身上的短褲” (Yu: 123).

pareja se transforma en un vehículo de burla e injurio al otro (繆, 欺負) recordándole sus vejaciones y miserias. Las tres sub-tramas presentadas en este apartado articulan un tono general de descontento con las virtudes confucianas como pilares de la comuna y una desconfianza ante la imposibilidad de discernir y ejecutarlas de manera rigurosa.

Justo como el *ennui* de los personajes vivos va de la mano a las ansiedades de los muertos, los ritos nupciales están inextricablemente ligados a los protocolos fúnebres: “[e]n la China tradicional, el funeral y los ritos mortuorios que lo acompañan, incluyendo el entierro y los servicios de conmemoración, presentan momentos críticos a los familiares inmediatos del difunto para cumplir la piedad filial, un valor medular en la sociedad” (Choi, 2017: 1). En el Capítulo III, Sección 1, ocurre un ritual en el que las exequias funerarias se empalman con la ceremonia de casamiento con el objetivo de ahuyentar el infortunio que pudiera haber sido atraído por la muerte de la mujer de gris:

La repentina muerte de la mujer en gris, provocó que el hijo contrajera nupcias dos meses antes de lo previsto. Con el fin de infundir alegría a las ceremonias funerarias (為了以喜冲喪), el hijo, de acuerdo a la usanza, se valió de la costumbre del casamiento para distanciarse del cadáver (沿用了趕屍做親的習俗). Los restos de la mujer vestida de gris se colocaron sobre su cama. Los artículos brillantes fueron retiradas de sus aposentos. Las sábanas habían sido sustituidas por un trozo de tela blanca. Ella yacía vestida en un conjunto de ropajes acolchados, pantalones negros invernales y cubierta por un sudario blanco. A los pies de la difunta estaba un tazón sin decoraciones, del cual, ardía queroseno por un pabilo; era una lámpara de altar crepitando día y noche (長明燈) que se creía, la acompañaría en su viaje por el inframundo oscuro y glacial. Era por esta razón que el difunto era arropado con la indumentaria más caliente que poseyera. Únicamente iluminada por el incandescente brillo de la lámpara. La habitación funeraria estaba dispuesta de manera que dentro del cuarto ondeaban estandartes espirituales (靈幡). El retrato del difunto había sido amplificado desde una fotografía de una pulgada, por lo que la cara de la muerta estaba tan abigarrada como una pared vieja (一堵舊牆一樣斑斑駁駁). La mujer de gris había permanecido durante dos días y dos noches en la misma postura. A la madrugada del día siguiente, el hijo la envió al crematorio. 3 fue convocada como plañidera (哭喪婆). Fue así como los bramidos estridentes de 3 envolvieron la ciudad como el humo (3 那尖厉的哭声像烟雾一样缭绕了这座小城). A las ocho de la mañana la mujer en gris fue depositada en la urna para dar inicio a la procesión. [...] Cuando los gritos de 3 (哭声) atravesaron las breñas de incontables casas, y llegaron a los oídos del ciego, éstos se habían fracturado como los maullidos de una gata en celo (發情, 嚎春). A medida que los aullidos se acercaban, el invidente experimentó un sinfín de gemidos discordantes y estrepitosos. Estos parecían incluir todos los ruidos espeluznantes que pudiesen enviar escalofríos por la espina dorsal (令人毛骨悚然); el alarido de pánico de un niño precipitándose desde un piso alto; el estruendo desgarrador de ventanas haciéndose añicos al mismo tiempo; el súbito crujido de una puerta siendo abierta por corrientes de viento en la profundidad de la noche; una bocanada agonizante de aire de alguien con un pie en la sepultura. Las cenizas de la mujer

vestida de gris dieron una vuelta entera por las principales vías públicas de la aldea, lo que causó, en algunos de sus conocidos, la impresión de que daba una última vuelta al pueblo. A continuación, la procesión de los dolientes (送葬) regresó al zaguán de su clan. Tan pronto como ingresó en la casa, los hijos y los parientes demudaron su atavío luctuoso (喪服) por prendas nuevas. En la mañana, la ceremonia fúnebre se dió por concluida. La boda comenzaría esa misma noche. (Yu: 118-119)

Ya que la procesión es un evento que involucra a la mayoría de los aldeanos, el ritual adquiere una dimensión unificadora, mediante el cual, como menciona Mihwa Choi, los participantes se reconocen a sí mismos y a los demás como habitantes de esa localidad particular. El funeral no únicamente los une en un espacio y tiempo específicos, sino que dota de identidad deontológica a los concurrentes apuntalando sus vínculos de parentesco y obligación social. El tomar parte en la procesión junto al ataúd, el visitar la morada de la difunta para mostrar deferencia hacia la tableta espiritual y el presenciar la inhumación, aterrizan las obligaciones filiales que antes flotaban en abstracto. La función performativa del ritual es la de construir y negociar identidades al momento mismo de unirse a la mecánica funeraria. Además de renovar funcionalmente la red de relaciones que soporta el intercambio social y cultural (*guanxi* 關係), la práctica detallada de las directrices rituales, asegura, en vista de los participantes, la eficacia y relevancia del sistema de creencias sobre el cual se funda la comunidad.

Es muy significativo que el lenguaje austero y ambiguo sea abandonado momentáneamente para describir con exactitud el color, la posición y el propósito de los objetos rituales que acompañan a la difunta. De esta forma, el episodio se estructura como manual funerario, cuyo resultado es estrictamente proporcional al seguimiento puntual de sus instrucciones. No puede soslayarse la función dramática de la procesión, cuyo desarrollo sigue las pautas de un espectáculo con dimensiones teatrales, en el que la “actuación” de la plañidera es parte integral de la dinámica de duelo. Los lamentos de 3 sirven de amplificador emocional, al propagar el dolor de los familiares cercanos, avisan a los cuatro vientos el evento de significación comunitaria, y finalmente, atemorizan a los espíritus que se valgan del funeral para deslizarse entre planos y acechar a los vivos. El ritual, pues, crea *communitas* al generar un sentido del deber entre sus miembros: “[e]l entierro es parte integral de las prácticas funerarias chinas: su absoluta necesidad había sido comprendida desde hace eones por gente de todas las clases sociales sin importar sus creencias. [...] La inhumación de los

ancestros se consideraba una responsabilidad moral quintaesencial, que con frecuencia creaba una pesada carga financiera para las clases pobres” (Choi, 2017: 155).

A pesar de la pródiga descripción de las ceremonias fúnebres, el ritual no está ausente de tintes sarcásticos. De hecho, el puntillismo narrativo tiene el objetivo primordial de criticar la procesión, al verla como una presentación exhibicionista donde los gemidos desahogados de la plañidera y el arreglo minucioso del cadáver rempazan una contricción verdadera. La pompa fúnebre sustituye así a la convicción interna con despliegues extravagantes. Y es que, el pasaje interpela al lector a fijarse en lo que queda sin articular; en los subtextos cáusticos que reverberan al concluir la oración. En la elección de adjetivos para describir los alaridos desgarradores y el tedio que envuelve al pueblo como niebla, se puede detectar una ridiculización, o cuando menos, un desdén hacia esas muestras hiperbólicas de aflicción. El funeral acaba siendo una especie de *simulacro*, en el cual, todos desempeñan sus papeles como si fuesen parte de una obra teatral, sin necesariamente sentir empatía por la difunta. La consecución de boda y funeral, una ocurrencia más o menos común en provincia, queda carnavalizada mediante la diversión caótica después del entierro (con el deceso del camionero, el derrame del vino y el enardecimiento de los temperamentos. En el reino de extremos de la aldea, que oscila entre sacudidas de profusa sensualidad y condicionamientos ideológicos, la *communitas* de la que hablaba, se genera más por inercia costumbrista que por una volición individual.

En el Capítulo VI, Sección 3, tiene lugar un himeneo disfrazado de exequias funerarias. En estas nupcias de ultratumba contraen matrimonio dos muertos, el camionero y la séptima hija de 6. 2 lleva a cabo todos los arreglos para asegurar el buen tránsito de los recién difuntos al inframundo y su estadía pacífica en él. La vindicación de las súplicas del camionero para rectificar la deshonra que este sufrió en vida, sella el cumplimiento del trato, cesando de una vez por todas las visitaciones pesadillezcas de 2. El episodio de la boda/entierro se halla tan vívidamente retratado que es oportuno reproducirlo para su análisis:

Al regresar a casa, 2 colocó la urna con las cenizas del conductor al lado de la urna de la hija de 6. Después, pidió a cuatro artesanos del papel que confeccionaran un televisor a color, un refrigerador, electrodomésticos y mobiliario con papel blanco. Los tres artistas laboraron día y noche durante tres jornadas hasta completar el encargo. Luego, 2 procedió a contratar un intérprete de *suona* [oboe chino] y varias carretillas para transportar los muebles de papel hechos por los menestrales. En la primera

carroza puso las urnas funerarias de la hija de 6 y del camionero. El músico de *suona* y 2 iban a la vanguardia. Con un rasgante chillido jubiloso, la boda del conductor y la hija de 6 dió comienzo. Cruzaron las arterias principales del pueblo, mientras el viento que soplaba por las calles hacía tambalear los muebles de papel como si fueran garabatos pintados por un niño. La escena atrajo el interés de todos los transeúntes, quienes rodeaban la boda como un círculo de agua. 2 pensó para sí, que no había decepcionado al conductor y asumió que finalmente lo había tratado con la justicia que merecía. Él respondió las indagaciones de los peatones, mientras exclamaba en voz alta [para conocimiento de todo transeúnte] quienes contraían nupcias. Se dió cuenta que, a ambos lados de la calle, había cabezas colgando de practicamente todas las ventanas [presenciando el espectáculo]. A veces eran varias cabezas pendiendo de un solo ventanal. También pasaron por la calle donde solía sentarse el ciego. Por el quejido agudo y sibilante de la *suona*, el invidente supo que estaba desfilando un cortejo nupcial. La procesión horadó la dilapidada muralla de la ciudad para llegar al cementerio del oeste, donde una nueva tumba había sido excavada. 2 acomodó las urnas de los muertos en la tumba y las cubrió con tierra. [...] Amontonaron los artículos que habían hecho los artesanos en una pila en derredor de la tumba y les prendieron fuego. El rebaño de flamas rugió cual estampida de corceles galopando en una humareda negra que surgía sobre las llamaradas escarlatas. En un instante la intensidad del fuego decayó, el vaho negro perdió su sustento, disipándose sin más. Los restos carbonizados de los muebles de papel, oscurecidos una vez llegado el amanecer, cubrieron el sepulcro por completo. Una ráfaga de viento sopló sobre las cenizas. Al disiparse en el aire, éstas se mecieron y columpiaron como un barco de humo en altamar. De ahí en adelante, el conductor jamás volvió a aparecerse en los sueños de 2 (Yu: 148-149).

El pasaje refleja algunas de las actitudes prevalecientes sobre el inframundo y los ancestros en la espiritualidad china tradicional; el casamiento de los recién muertos implica que no hay una dicotomía real entre planos de existencia. La escisión entre mundos, se desdibuja y traslapa frecuentemente, sobre todo durante las exequias funerarias y ciertas festividades como el *qing ming* (清明) y el festival del fantasma hambriento (*yulangjie*, 盂蘭節). Esta lógica liminal permite una cercanía, no siempre deseada, entre vivos y difuntos desatendidos, así como entre los miembros del clan y sus ancestros inmediatos. Esta penúltima sección del cuento puede ser leída como un comentario sobre el carácter regulativo que los ritos funerarios y las ceremonias nupciales ostentan en el mundo sinítico. La boda/funeral presenta una coyuntura única para desmenuzar los dos ritos más trascendentales en la observación de la piedad filial (孝). Pues como Miwha Choi bien señala:

Es en el énfasis sobre el entierro como una responsabilidad moral individual que yacen las consecuencias de su posible fracaso. Tal aprehensión provenía de la creencia tradicional de que las almas, cuyos cuerpos no eran inhumados adecuadamente no se convertirían en espíritus, ocasionando infortunios a los vivos, particularmente a sus descendientes directos. Los muertos podrían merodear el plano terrenal, hostigando a los vivos y desencadenando encuentros

incómodos. Debido a ello, la presencia de cadáveres abandonados era interpretada, no sólo como signo de desacierto moral entre individuos, sino como una admonición psicológica y una amenaza de salubridad para el público en general. [...] La ansiedad y conminación sobre las almas trashumantes se proyecta en una amplia variedad de cuentos chinos, en los que estos espectros errantes se acercan a los vivos, demandando inhumación adecuada para poder descansar en paz” (2017: 156).

Ahora bien, virando la atención hacia el casamiento, se observa que éste refuerza las convenciones y creencias que mantienen en marcha el núcleo comunitario. En primera, la unión marital apacigua la zozobra que genera la preservación del clan, a sabiendas de que la muerta le brinda al camionero una nueva oportunidad de progenie en ultratumba. En segundo, las nupcias habilitan el canal básico de movilidad social, aún si los sujetos moran en el más allá. Por último, pero no menos importante, <sup>2</sup> asegura la satisfacción del difunto cumpliendo la regla de oro de la ética confuciana; la reciprocidad entre agentes sociales (恕道). El matrimonio rural, en tanto que contrato social, hace caso omiso de la voluntad de las partes, restringiendo deseos personales en pro de la propagación del linaje. Si se añade el concepto de amor romántico, un ideal de reciente inserción en la sociedad china, que coincidía solo en contadas ocasiones con los designios utilitarios del ritual, se termina pintando un paisaje desolador de los prospectos individuales en la representación genérica del villorio Han. La boda y el funeral unen, por así decirlo, los momentos más importantes en la vida de un individuo, el primero, por considerarse un prólogo al advenimiento de progenie (un hito de consumación personal dentro del *Weltanschauung* provincial) y el segundo, por marcar una transición crucial de persona moral a ancestro receptivo:

El *minghun* (冥婚) o boda póstuma (literalmente: casamiento fantasmal), ofrece una oportunidad de cerrar un ciclo de duelo a los parientes del difunto mediante la realización de rituales que aseguren la felicidad o la estadía satisfactoria del ancestro en el otro mundo. Desde el punto de vista de los muertos, la boda les restituye la posibilidad de llevar una existencia plena en el otro mundo, a pesar de haberseles negado en vida. La vuelta de tuerca ocurre en la conjetura que sustenta todo el aparato ideológico de la retribución kármica (報應不爽). Si el clan se encarga de organizar el ritual, en el cuento, los novios difuntos son dos ánimas olvidadas, dejadas a la deriva por sus respectivos parientes. Basta con remitirse al personaje de 6 como ejemplo de lo anterior. La costumbre dicta que, como padre de familia,

su atención debiera posarse en brindar un funeral adecuado. No obstante, su mayor preocupación radica en la venta exitosa de la hija y en la adquisición de productos afrodisiacos. El padre se topa con una suerte inigualable cuando 2 ofrece comprar el cadáver y él puede recuperar la ganancia perdida. La condición de orfandad derivada de la ausencia de la madre, no provee esperanza alguna para ejercer contrapeso a la avaricia del padre. El cadáver es dispuesto, incinerado e inhumado sin consultar al maestro emparejador o al shamán daoísta (問八字) para obtener un dictámen de su afinidad en base a las coordenadas de natalicio (生辰八字). Esto muestra que, aún muertos no hay escapatoria para la inercia de las costumbres sociales de los vivos. Tanto el paso por el plano terreno, simbolizado en la materialidad de los restos corporales, como el proceso de transfiguración en espectro, se rigen por ritos de paso y protocolos ceremoniales totalmente fuera de su poder. De parte del conductor, el deceso abrupto de la comadrona impide que los familiares le proporcionen los cuidados necesarios en el inframundo. La motivación verdadera para llevar a cabo la ceremonia es pues, una exigencia de expiación instigada desde fuera en vez de un acto de volición intrínsecamente generado, lo cual representa otra anfibiología de la virtud confuciana.

Es interesante acentuar la forma en que se narra la quema sagrada del inmobiliario. En contraste con la larga procesión, los enseres y utensilios se calcinan con una rapidez hecha explícita por el trote furioso pero efímero de la pira funeraria. La línea que cierra el pasaje refuerza el tema de transitoriedad inexorable que corre a lo largo del relato: las urnas han sido devoradas por la tierra, el ardor macillante de las flamas se extingue, las cenizas de la cremación se dispersan y la nube de niebla negra se disipa, recalando que, nada es eterno, que ningún componente de la mónada está por encima del todo. El órgano universal sigue pulsando en contracciones de vida y muerte sin detenerse por la insignificancia de la vida humana. Ergo, la preseca de los difuntos no pretende aventurar una guía descriptiva del otro mundo, sino que éstos se emplazan cual metáforas de incumplimiento o catalizadores de acciones afectivas creadas *por* los vivos y *para* los vivos como justificación metafísica de sus obligaciones sociales. Así, considerando la confluencia de los siguientes elementos: a) la sugerencia implícita del ritual como evento restringido y fugaz; b) el silencio discursivo de los cónyuges; c) el utilitarismo del imaginario ceremonial y d) una engañosa simpleza

retórica que evoca una atmósfera de imposición, se puede afirmar que la boda póstuma (冥婚) se ha desvirtuado de su propósito original.

Otro ritual que merece mención es la visita al templo de *Avalokitesvara* (觀自在菩薩) en el Capítulo II, Sección 2. El sincretismo religioso entre los tres sistemas filosófico-espirituales que conforman la *oekumene* Han queda manifiesto en el pasaje. El adivino, de inclinación daoísta envía a la mujer de gris a la pagoda local de *Guan Shi Yin* (觀世音) la figura búdica más prominente en la China Han, para interpelar a la deidad sobre una vicisitud de índole confuciana como lo es la piedad filial. Esta convergencia no es invención del cuento sino un reflejo nítido de la superposición de cultos secularizados y sistemas éticos de la contemporaneidad sinítica. Como se puede hallar en “Buddhist Miscellanea-Avalokitesvara” de N. D. Mironov (1927: 16-17) y en “The Origin of Avalo-kitasvara” (1984: 189), el nombre de Guanyin es una transliteración del sánscrito que quiere decir “aquella quien escucha (el sonido que genera el mundo)”. No es coincidental que el adivino instigue a la mujer a visitar al buda que ostenta rasgos de la “madre piadosa”, aquella que observa a los seres sintientes para aligerar la aflicción de sus ilusiones y, cuyos recursos de socorro son tantos como brazos brotan de su costado. Más aún, la hipóstasis que venera la mujer de gris en el pasaje es específicamente la *Guan Yin* encargada de la fertilidad, la concepción y parto, los asuntos relativos a la mujer y la experiencia femenina en general (送子觀音). Este hecho crucial, pasado por alto en la traducción de Andrew Jones, dota de una lógica de comunicación personalizada al momento de interpretar la palabra de la diosa como una fuente fiable y auténtica de conocimiento futuro.

Siguiendo las recomendaciones del adivino, la mujer vestida de gris no pasó a casa, sino que fue directo al templo que se tendía a las faldas de una colina en las afueras del pueblo. Ella se postró para adorar la enorme y resplandeciente efigie de *Guan Yin*, patrona de la fertilidad. Allí quemó unas moxas de incienso en alabanza a la deidad y retornó al hogar. El día entero estuvo tensa, de manera que aguardó el advenimiento de la oscuridad para retirarse a su lecho y conciliar el sueño. Al despertar la mañana siguiente, recordó un sueño turbio. Se descubrió en el mismo templo al que había visitado, la apariencia de la *Guan Yin* de la fertilidad (送子觀音) no rutilaba más, sino que parecía estar cubierta por cenizas ennegrecidas. La cavernosidad del templo la hizo sentir vacía. La boca del buda colgaba en una sonrisa, sin que hubiese movimiento en sus labios. A pesar de ello, escuchó un espesor de voz cayendo hacia ella: “Si deseas saber si se puede procrear (生育), inquires al hombre de la calle”. Justo en el instante en que despertó, la memoria del sueño completo regresó a ella. Inmediatamente se levantó y sin siquiera vestirse apropiadamente o maquillarse salió a la calle

que daba al hutong (衞衞). [...] Ella se acercó. El primer hombre que cargaba frutas del hombro en largas pértigas llevaba manzanas. El segundo portaba plátanos y el tercero, naranjas. Ella pensó que sólo las naranjas tienen semillas. La mujer vestida de gris preguntó: “¿Se venden?” “Sí”, respondió el hombre. Ella volvió a preguntar, entonces: “¿Tienen semilla?” “No tienen”, exclamó el hombre. La respuesta sumió a la mujer en el desconcierto. Después de un largo rato, ella habló para sí, con la voz del corazón. “Parece que el Cielo ha cortado la descendencia a la joven”. Fue así que la mujer vestida de gris finalmente comprendió la causa por la cual, tras cinco años de matrimonio nunca había quedado encinta (Yu: 112-113).

El episodio sirve de exploración a la aflicción que produce el incumplimiento de la piedad filial. El reino del sueño se intercala con la vigilia y la superstición se traslapa con el tejido de la realidad. El peso moral entre las palabras oscuras de la deidad y la revelación de esterilidad son suficientes para orillar a la mujer a la muerte. Como se planteó en el capítulo anterior, transitar por la vida sin descendencia era un estigma gravísimo, en ocasiones peor que la muerte misma. De tal modo, los castigos más severos de la China imperial, no eran los que buscaban la mera ejecución del individuo, sino aquellos reservados a la desintegración del cuerpo, como el descuartizamiento por caballos (輾齧, 輾磔) para evitar el culto al ancestro, o en crímenes más serios, los castigos dirigidos a erradicar la continuación biológica del clan, como lo eran la castración (宮, 閹割, 腐刑) y el exterminio de los nueve niveles de parentesco (誅九族). A pesar de ser decididamente menos dramático, aquí se ve algo similar, pues la mujer prefiere el suicidio que vivir con la ignominia de la falta de descendencia. La infertilidad de la hija puede ser tomada como alegoría de déficit o insuficiencia concerniente a las condiciones de devastación moral que sufre la aldea. La imagen del vientre yermo, de hecho, alude a una serie de referentes textuales que se apoyan unos sobre otros para incrementar el efecto de carencia, tales son: la impotencia sexual de 6, el paisaje monocromático y nebuloso de la aldea, la falta de regeneración social, la degradación moral del villorio, la tácita escasez de mujeres, la exigüidad descriptiva de la voz narrativa e incluso la carestía emocional en la que se desenvuelven los personajes a lo largo del cuento.

En el episodio de las semillas, se cuestiona el proceder acomodaticio de la profecía y las maneras en que la devoción ciega afecta de forma crucial la toma de decisiones. En vez de responder concretamente a la pregunta, las palabras ambiguas de la *Guan Yin* envían a la mujer hacia una espiral de interrogantes. El vaticinio es tan vago como para permitir una

amplia gama de interpretaciones. La falibilidad de los argumentos se alinea en un silogismo falaz que deviene en una deducción parcial selectiva, en donde el creyente embona las piezas del rompecabezas de manera que se ajusten a su situación particular. Siguiendo las instrucciones precisas de la *bodhisattva*, la mujer une las dos proposiciones lógicas y conjetura que, si todas las naranjas tienen semilla y las primeras naranjas que encuentra carecen de hueso, es natural arribar a la conclusión de que esas naranjas no producirán otros frutos. En virtud de dicha lógica axiomática la mujer de gris se encuentra absolutamente convencida del diagnóstico de esterilidad. El personaje falla en darse cuenta que las manzanas también tienen semillas, lo cual, habría cambiado el receptor de su pregunta, llevándola a una conclusión distinta.

La omnisciencia heterodiegética permite al lector, acceder a los pensamientos del personaje, revelando las angustias morales y los conflictos existenciales de éste. El mundo interno de la mujer de gris, manifestado a través de sus sueños, no es más que un reflejo del plano de vigilia, con el mismo templo e imagen búdica presidiendo sobre él. No obstante, este holograma ostenta diferencias claves con respecto al lienzo de lo real; la stupa se describe como una gruta de efluvios arcanos, un espacio arquitectónico recóndito e inescrutable, cuyo único hálito de vida es la grave voz de la *Guan Yin* retumbando entre el silencio del tiempo. La estatua, cubierta de una pátina de polvo, sugiere antigüedad y decrepitud por igual. El ambiente sagrado que imbuye el recinto en tiempo real, se transforma en el plano onírico, en una atmósfera lóbrega, indiferente ante las tribulaciones humanas. De esta forma, la voz del relato se vuelca hacia la interioridad como la facultad encargada de dar respuesta a sus propias cogitaciones y dudas espirituales. A través de la lente narrativa, la deidad pasa de ser un ente sobrenatural o una agencia externa a un estado de receptividad que sostiene una perspectiva privativa sobre el mundo.

Así, el narrador avanza una visión espiritual muy acotada en la que parece decantarse por la individualidad como la brújula verdadera del ser sintiente. Esta tendencia de carácter gnóstico encuentra sustento textual en los labios inamovibles de la *Guan Yin*, al dejar entrever que la deidad permanece muda, siendo la mujer misma aquella que contesta su propia pregunta. A juzgar por el tono sutilmente irónico de la narrativa, se puede conjeturar que, el acto devocional debe ser una inflexión personalísima, intransferible e intrínseca de comunión

con el aspecto divino que mora dentro de cada individuo. La displicencia glacial con la cual la *bodhisattva* anuncia su dictamen, refuerza la idea que la fe como un proceso de convicción / contricción en lugar de un *performance* o una consultación dogmática basada en circunstancias *a posteriori*. Hacia el ocaso del cuento, queda claro que la imaginación oracular y los presagios dicen más sobre la cosmovisión del personaje en cuestión que sobre una situación objetiva, donde los planos de lo real y lo fantasmal son construcciones sociales que se van poblando de proyecciones culturales preestablecidas y de los referentes arquetípicos de la comunidad en transición.

## 2. El rapto como exorcismo ritual

Desde una óptica antropológica, la violación (姦, 强暴) de 4 en la morada del adivino puede estructurarse, bien como un ritual de iniciación hacia una adultez llena de peligros y obstáculos que brotan del seno de la tradición, bien como un sacrificio de propiciación que procura de manera simbólica el rejuvenecimiento de la aldea y el restablecimiento de los ciclos naturales del macrocosmos. En principio, el “sacrificio metafórico” opera como un trueque de servicios espirituales en el que ambas partes debieran salir beneficiadas, el uno obteniendo longevidad y el segundo tendiendo una cura para la posesión fantasmal de la hija. Sin embargo, el himeneo mediante el cual se pretenden apaciguar las fuerzas demoníacas que permean el mundo onírico de 4, se articula como el tropo de decadencia moral que azota la aldea. La retórica ritual que se despliega en el episodio de *la extracción de yin para fortalecer el yang* fragua una praxis tántrica apoyada en un *ethos* controversial y ambivalente. Por un lado, dicho *performance*, asegura el pronto exorcismo de los íncubos que aquejan al paciente, por otro, la sordidez con que se narra, lo vuelve una justificación de ultraje apuntalada en la fenomenología energética china.

A nivel de significación mítica, el ritual llena la función de un sacrificio coadyuvante (犧牲, 祭獻, arc. 釁)<sup>82</sup> u *holocaustos* (קָרְבַּן עוֹלָה)<sup>83</sup> [<sup>84</sup>], donde el cuerpo de la joven y su

<sup>82</sup> El chino escrito es especialmente fecundo en vocablos relacionados al sacrificio. Como producto del énfasis en protocolo ceremonial, durante la teocracia *Shang* (商朝的神權政治 1600-1046 a.c.) emergió una cosmovisión basada en rituales de adivinación que se cristalizaría en el período pre-confuciano de la dinastía *Zhou* (西周 1046 – 771 a.c.).

El caracter actual más relacionado con la acción de sacrificar para granjearse un bien real o imaginario es (犧牲) *xisheng*. Como sustantivo quiere decir “bestia u ofrenda dispuesta durante la oblación sobre el *ding*” (鼎). La primera parte de la palabra (犧) *xi*, quiere decir “animal usado para el sacrificio”. Éste tiene como radical principal a *niu* (牛) “buey” o “res”, y la parte logográfica a su derecha está compuesta por cuatro elementos compactados en uno. En la parte superior se encuentra el radical 123, *yang* (羊) “oveja, borrego” o “caprino”. La parte inferior izquierda, se constituye por *he* (禾) “grano de arroz aún en el tallo”, o “arroz sin desgranar” y por *kao* (丂), el supuesto diagrama del hálito vital o *qi*, mientras es liberado por el cuerpo. Finalmente, en la parte inferior derecha se encuentra el radical 62, usado para objetos punzocortantes, como hachas, dagas, o lanzas. De esta forma, (犧) *xi* contiene todos los instrumentos necesarios para ofrecer sacrificio, el cuchillo para cercenar la carne, la ofrenda de arroz crudo, los animales recién ejecutados para la inmólación y la descripción de su materia sagrada reintegrándose a la naturaleza a través del humo de la ofrenda. En versiones posteriores, la parte logográfica del caracter se suple por dos elementos, *yang* el caprino o chivo y por *wo*, el nominativo de la primera persona del singular “yo”. Así se deriva que un sacrificio es aquella actividad en la cual, un individuo lleva a costas a un animal ovino para su inmólación. Después de la simplificación del chino en los cincuentas, (犧) pasó a ser 牺. El segundo caracter de la palabra (牲) *sheng*, está compuesto por el radical para animal bovino, *niu* (牛) y *sheng* (生), es decir; el animal que nació (para el sacrificio). (犧牲) *xisheng* es, por tanto, un sustantivo compuesto en el que ambos caracteres constitutivos aluden semánticamente al ritual votivo. La fuente de donde se extrajeron los términos es el *Nuevo Diccionario de Mandarín Revisado del Ministerio de Educación de Taiwán* <https://www.moedict.tw>. Consultado el 20 de abril de 2018, 20:46. Las interpretaciones son más usando exclusivamente los valores semánticos de los radicales del diccionario sin adendums de fuentes apócrifas.

<sup>83</sup> En: Shabbethay Doniach, Nakdimon & Kahane A. (Eds). *Oxford English-Hebrew Dictionary*: Oxford, UK, 1998, se escribe de la siguiente manera: “p. 1030 *karban* קָרְבַּן, víctima; p. 1019 *ala* עוֹלָה, que asciende a lo alto (a través del humo)” por consiguiente, una ofrenda es la víctima que al sacrificarse asciende convertida en gas, o cuya dispersión se reintegra al orden natural mediante el humo que emana de la quema de su carne. Alternativamente también se halla como הקרבה, sacrificio.p. 809

<sup>84</sup> “La traducción ordinaria en las versiones del hebreo moderno es “olah” (עֹלָה). El término no quiere decir “ofrenda calcinada” sino más bien, “lo que es llevado hacia arriba” o presentado a la deidad. El nombre es una transliteración de la Septuaginta, que, a su vez, está basado en la frase descriptiva frecuentemente adherida a *olah*: “ofrenda hecha de fuego para el numen”. En el Texto Masorético מ, (Levítico. i. 9, *et seq.*). [...] En la literatura rabínica el nombre “olah” (עֹלָה) para la ofrenda que arde se explica de varias maneras. Algunos académicos lo toman más bien como una ofrecimiento de expiación por los malos pensamientos que se apoderan del ser. Así, (עוֹדָה עַל רוּחוֹ) significa, ascender en espíritu, elevarse usando la mente. Tan., Lek Leka, ed. Buber, i. 71; Lev. R. vii. 3; otros lo derivan de “al más alto”, porque es al numen a quien está dirigido (Tan., ed. Buber, iii. 13)”. Tomado de la versión íntegra de la *Jewish Encyclopedia* (1910), artículo de “sacrificio” :

virginidad ocupan el lugar del animal votivo que se ofrenda a cambio de la fertilidad de los campos o del eterno retorno del ciclo agrícola. Aquí el intercambio es de otra naturaleza; la virginidad se ofrece para permitir el regreso a una normatividad que restituya el poder patriarcal representado por los dos agentes más prominentes dentro de la aldea tradicional china, el chamán y el padre del clan. Esta interpretación se compone de dos factores, el *modus operandi* del ritual y el fruto obtenido de éste. En primera, la narración del acto en sí, la extracción de fluidos durante el orgasmo, en conjunción con el supuesto éxito del exorcismo se (re)presenta como una muerte figurativa, inscrita en el quehacer textual como la transición entre decadencia moral y restitución del orden natural. En segunda, el deceso del cuerpo que corresponde a “la muerte real” de 4, refuerza la idea de sacrificio votivo. La caminata ceremonial al río, el ahogamiento y la desintegración de la carne por las aguas, se transmutan en la *amrita* que hace florecer el duraznal ribereño en rosas iridiscentes y que inicia el proceso de reivindicación (física y espiritual). En este sacrificio, el agua como elemento destructor y transformador (*yin* 陰) juega un papel regenerador similar al de la consumación en fuego tan presente en la tradición abrahámica-helénica.

Entre todas las historias del cuento, la violación de 4 tiene el potencial de detonar el repudio más visceral a la cultura falocéntrica china. Los motivos absurdos de la sumisión y la descripción de impotencia ligados al acto, reflejan los lazos de servidumbre o cuasi-esclavismo que ligan a 4 con sus contrapartes masculinas. El pasaje en que el padre y el adivino entran en contubernio para incapacitar a 4 es un ejemplo del punto anterior. Con la renuente aquiescencia del progenitor, los dos hombres subyugan físicamente a la adolescente, que se ve reducida al papel de objeto. Contrario a la retórica del adivino, que pugna por ritualizar la desfloración enfundado en una masculinidad hegemónica, el ojo narrativo, desapegado y voyeur, se despliega cual ventana que permite presenciar el acto con todos sus escabrosos detalles. En el Capítulo V, secciones 2-3, la lente guía al espectador desde el hermetismo de los inuendos previos al ritual, hasta la crudeza del ultraje mismo. Este acceso transforma al lector en otro cómplice pasivo de la violencia a la que se ve sometida la adolescente:

---

<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/3847-burnt-offering>. Contendio accesado el 24 de Abril de 2018.

Los ojos [del adivino] no traicionaban un ápice de luz diurna. Le dijo al padre de 4: Ella no para de hablar mientras duerme porque un fantasma ha entrado en su vagina [...] El padre se mostró estupefacto al oír la explicación del adivino. Miró las cuencas oculares hundidas del adivino y preguntó como salvar a su hija del hechizo. El adivino sonrió disimuladamente. Su mueca hizo que el padre sintiera como si una daga lo desgarrara. El shamán dijo, “si la hay, pero desconozco si estaría de acuerdo [con tal procedimineto]. La silueta del adivino se asemejaba a huesos de muerto envueltos en ropa. [...] Al confirmar que, no había discordia entre ellos, el adivino le dijo que extraería al fantasma de su vagina. [...] 4 se sintió abrumada por esa repentina realidad. Con ojos aterrorizados, sólo pudo ver al padre con una mirada suplicante. El padre apartó la vista y se colocó tras ella. 4 oyó al padre decir algo, pero antes que hubiese escuchado con claridad, su cuerpo fue fuertemente sujetado por las manos del aquel. Esto la hizo sentir impotente para intentar escapar. El adivino se agachó hacia sus partes privadas, apartó el dobladillo de la camisa y descubrió un estrecho cinturón de piel celeste. El ceñidor infundió al adivino una oleada de calor a su interior. Bajo el cinturón halló un abdomen plano. Desabrochó el ceñidor con sus dedos entumecidos. Sintió la temperatura corporal de 4. Su calidez estaba llena de niebla al grado que sus dedos adormecidos se corían de humedad. Después de pelar varias capas [de ropa] que lo obstaculizaban, tocó la piel de 4. Luego fue bajando su mano hasta dar un tirón abrupto. El cuerpo de 4 quedó totalmente desnudo. [...] 4 comenzó a luchar para desarcirse, pero su esfuerzo era fútil. La sensación de que su cuerpo había quedado expuesto a la mirada de dos hombres le generó una vergüenza incomparable. En ese preciso instante, el invidente escuchó el grito de 4, [...] él empezó a percibir el lugar donde emanaba ese sonido anómalo sin alcanzar a determinar porqué le causaba terror. Dentro de su visión oscura pareció animarse la escena donde provenía el grito. La voz no era ni del todo tranquila ni del todo jubilosa. Le pareció que el sonido que llegaba se encontraba en el proceso de sufrir una golpiza inmisericorde (Yu: 137-138).

El tratamiento del pasaje desdibuja los límites de intencionalidad y agencia, de forma que, resulta casi imposible dilucidar hasta que punto el exorcismo debe ser tomado como un ritual tradicional tántrico y hasta que punto está proyectado como un acto doloso. La narración puntillista tiene el efecto de incluir al lector dentro del círculo de culpa, puesto que su muda observación lo hacen, al igual que el padre y el adivino, co-partícipe del atropello que está presenciando. Ésta es sin duda, una de las estrategias de las que se vale el narrador para sacudir “las buenas conciencias” de su público lector, susurrándoles al oído que la mera indignación no es suficiente para erradicar el problema. El episodio entero podría calificarse como *unheimlich*, pues al apelar a la denominación de “ritual daoísta” y de “saber popular”, la violación ocurre bajo las narices de los aldeanos sin ser estigmatizado. Lo cotidiano y lo familiar, centrado en el adivino, encierra el comportamiento más anómalo de la novela. Lo siniestro es familiar, en tanto que se origina en el corazón de la comunidad, pero al mismo tiempo es secreto, al estar encubierto por una sociedad que necesita del consejo y del acumen

del arúspice. Bajo un tono ominoso, el abuso sexual a la menor (兒童性騷擾) escapa del escarnio popular y deja de ser anatema al ser categorizado bajo el tropo de limpia espiritual. En el *milieu* de superstición y creencias folkóricas en que se desenvuelve la trama, el paso de 4 a la adultez sexual se construye como indicio de posesión fantasmal que requiere un “exorcismo” para domesticarlo. Los síntomas de la joven, para nada claros o concluyentes, se codifican en un diagnóstico clínico informal, por medio del cual, la madurez inminente de 4 se trata como un trastorno que requiere curación. Esta coyuntura en el *nomos* parece implicar riesgos y amenazas hacia la masculinidad hegemónica que deben ser suprimidos o amaestrados antes que la sexualidad emergente de la joven desestabilice el orden restrictivo imperante.

El pasaje es un recordatorio de que, en una sociedad falogocéntrica, el control del cuerpo femenino es absolutamente crucial para sus expectativas de permanencia y sojuzgamiento ideológico. La negociación de funciones sociales cesa por completo bajo las dinámicas de un poder autocrático que clama la violencia como instrumento de diálogo en la búsqueda de su propia perpetuación. No es casualidad, entonces, que el adivino, como gobernador de este microcosmos, diriga su atención libidinal a 4. Usando el escudo protector que brinda la superstición popular y el ejercicio daoísta, la maquinaria del orden patriarcal se torna hacia el cuerpo femenino para canalizarlo hacia la preservación de sus intereses materiales. Especial énfasis reciben las partes pudendas, pues, en tanto que zonas erógenas, representan el *locus* por excelencia de la resistencia contra el estrato dominante. El despertar sexual de la joven marca el potencial fin de la jurisprudencia patrilineal sobre la mujer. En este punto aparece una colaboración, si bien involuntaria, entre el padre y el chamán. Con la purga del fantasma, la función del padre retorna a la normalidad; pues su labor como proveedor material y dispensador de ley se prolonga, mientras que el adivino satisface sus deseos carnales y ratifica su posición como adalid moral y curandero de la villa. Para que la práctica caiga dentro del paraguas de purificación profiláctica y sea sancionado con impunidad por la comuna, el adivino necesita apoyarse en el repositorio de creencias sobre el inframundo. En el cuento, la mujer sufre una mutilación metafórica, pues las inquietudes existenciales y los afectos asociados a la adolescencia han sido interpretadas como intrusiones del plano fantasmal que necesitan ser arrancadas de tajo.

Semióticamente hablando, el episodio intenta negociar con dos factores que se encuentran al borde de la jurisdicción del hombre; las ansiedades lúbricas de la masculinidad y la emergente sensualidad de la joven. La narrativa las destila en un marco de terapia medicinal, en el cual, el introitus vaginal y sus secreciones generan incertidumbre al ser elementos *extra legem*, es decir, son puertas de entrada hacia un mundo fuera de la ley chamánica. En el texto representan ventanas de expresión individual o bien, vínculos conducentes a otredades peligrosas. Al encontrarse justo en la frontera de la normatividad, lo liminal (simbolizado por lo erótico y por la alusión a las partes íntimas como fuente de regeneración) amenaza con poner de cabeza el estamento chamánico tradicionalista basado en la canalización de energías como fuente de capital social. Implementando esta racionalidad, se entiende el porqué es fundamental someter la sexualidad de la joven, encasillando su experiencia dentro de un marco terapéutico para reafirmar la prerrogativa del shamán y demás hombres de la aldea. El shamán, como se puede anticipar, no encuentra resistencia alguna del padre al performance del rito sexual. El evento no es ni el primero, ni el único, pues poco antes del incidente, se relata que la vida del nigromante gira en torno a la búsqueda de doncellas o indigentes para practicar su ritual.

El quince de cada mes era el día en que el adivino cultivaba su “salud”. Ese día salía de casa para buscar en cualquier callejón desierto, una niña de once o doce años que estuviese pasando el tiempo u holgazaneando para llevarla de vuelta a su hogar. Era muy sencillo tratar con esas niñas, solo tenía que darles algo sabroso de comer o algo en lo que pudieran entretenerse. Él siempre buscaba niñas particularmente delgadas, pues le desagradaba que, después de desnudarse yacieran en la cama como montones de grasa. [...] Apenas hace una hora, acababa de irse una niña de once. La chica era maravillosamente delgada. Ella estaba tumbada en la cama con dulces de leche en la boca. Sus piernas estaban dobladas y la forma sinuosa de su cuerpo era cautivadora [...] Cuando su mano hizo contacto con su piel, él sintió como si en ese lapso toda una generación hubiese vivido y muerto (隔世之感). Cada día quince del mes, el invidente, apostado no lejos de la intersección, oía una ola de sonidos tortuosos y desgarradores (Yu:132-133).

El pasaje transgrede en una multitud de aspectos temáticos y narrativos. En todo momento se acentúa el carácter mórbido del episodio por medio de la descripción minuciosa del proceder del adivino. Desde la perspectiva masculina, la desfloración tiene lugar como un proceso inequívoco e incuestionable que brinda mejorías concretas a ambos hombres a costa del cuerpo y la salud mental de la sacrificada, la cual no obtiene privilegio alguno en la transacción. Como en *Ifigénia en Áulide*, el consentimiento del rey a dicho “ritual de

purificación” implica una sátira de la posición subordinada de los tributarios con respecto al monarca, de los hijos con respecto al padre y de la mujer con respecto al hombre, así como de las contradicciones que plagan la observación de la obligación filial.

El crimen adquiere una dimensión aterradora si se considera que este exorcismo es el último en una larga cadena de abusos perpetrados por el shamán. Previo al rapto de víctimas, el adivino practicaba la “recolección de *yin* para fortalecer el *yang*” con los hijos varones, resultando en la confirmación de las relaciones consanguíneas sostenidas con su toda su progenie. En efecto, los conciudadanos hacen oídos sordos a la pederastia, al incesto, al rapto y a la violación de niñas al verse necesitados de los consejos y la discreción del shamán sobre sus propias indecencias y secretos macabros. La permanencia del adivino como guía espiritual significa ulteriormente, el estancamiento de las sinergias creadoras naturales y, por consiguiente, la degradación de los valores morales de la villa. La glorificación de las intrigas del adivino, mientras los demás personajes son mancillados bajo el yunque de sus peripecias, debe ser tomada como un embate contra el sistema de lucro y engaño que éste personifica.

La historia de 4 no es el único ejemplo de subyugación ritual, pues a éste se suma el sub-relato de 6 y su estirpe. Las sub-tramas del traficante de jóvenes y la del hombre en piel de borrego traen a colación el ritual arcaico y primordialmente rural del matrimonio arreglado (許配). Este episodio constituye una crítica lacerante hacia las ramificaciones emocionales y sociales de tales costumbres. La venta de la niña se describe a través de una luz extremadamente negativa, donde se pone en evidencia la crudeza del contrato como una transacción de bienes materiales. El otorgamiento formal de regalos (聘金, 聘禮) por la familia del novio, que sella el convenio nupcial, conocido como el ritual de la dote (受聘) queda erosionado y empañado en el cuento, al transformarse en un mero intercambio mercantil.

Acertadamente, el autor deja atrás los pormenores del arreglo marital para concentrarse en el trauma psicológico sufrido por la hija, y es que, en la China tradicional, las hijas representaban una carga económica para el *pater familias*, pues al alcanzar la edad casadera éstas abandonaban el clan de natalicio para integrarse al del novio. Recuérdese que, en la China pre-socialista la integración de la mujer a las labores del campo era, si acaso, irregular

y sujeto a condiciones particulares, de modo que, a mayor número de mujeres, mayor era el presupuesto necesario para su manutención. Además, la costumbre de descendencia patrilineal estipulaba que, el primogénito heredaba el apellido y los inmuebles del padre excluyendo a las hijas de posesiones materiales<sup>85</sup>. A pesar de que la “compra ritualizada” de la novia podía llegar a ser una situación de por sí difícil para la mujer, hay una serie de indicios que apuntan hacia una realidad aún más escalofriante que el arreglo matrimonial.

El contubernio entre el padre y el desconocido que tiene lugar fuera de la diégesis, la falta de información sobre la naturaleza exacta del contrato, la ausencia del comprador y su subrepticia llegada para marcharse de súbito con las niñas, aunado al destino incierto de las seis hermanas precedentes, advierte al lector sobre el mecanismo del tratante de blancas (販賣人口). Una vez que la transacción ha concluido, el padre presta nula atención a las jóvenes, que son arrancadas una a una del hogar para ser enviadas a otras provincias, o incluso fuera del país. Por medio de una breve analepsis, la voz narrativa alerta al lector sobre los raptos precedentes, y sobre la desesperada situación de la última hija. Sin embargo, la vaga información sobre la localización de las hermanas y la descripción minimalista del pasaje acentúa la sensación de zozobra y desamparo del episodio. Una vez más, se explora el motivo de confinamiento en donde la mujer está atrapada entre las voluntades masculinas del padre y la del hombre en piel de borrego. La casa de 6, haciendo las veces de cárcel potencia ese motivo de reclusión psicológica; la pesadumbre que genera el estado de constante expectación puede equipararse a la del condenado a muerte, en espera de una ejecución que nunca termina por materializarse.

Como se ha podido constatar con las historias de cada uno de los personajes femeninos, la *novella* sirve como comentario afilado sobre la condición de la mujer en las localidades agrestes de la República Popular. La condición insostenible de sumisión de género y la confrontación al orden patriarcal tienen un referente preciso en la siguiente cita, en donde la

---

<sup>85</sup> Cabe hacer la aclaración que, se hace una generalización de las condiciones de la mujer en la China tradicional. Es menester señalar que dichas condiciones no eran para nada uniformes, inflexibles o universalmente aplicables, es decir; su situación no era monolítica sino sumamente variable, en ocasiones, el cambio era radical de provincia en provincia o de dinastía en dinastía. Provisiones fueron hechas a lo largo de la historia dinástica para dirigirse a esta laguna en la legislación con efectos diversos. Por motivos de espacio, este ensayo no puede dedicar las líneas requeridas a un tópico con tantas vertientes.

salud física de la mujer de 7 contrasta con la senescencia del adivino y la enfermedad terminal del esposo: “Estando parada entre ambos hombres, 7 se hizo visiblemente consciente de su propia salud. Pero dicha sensación le produjo un sentimiento innegable de separación” (Yu:139)<sup>86</sup>. El falocentrismo se presenta como un sistema cáduco y anquilosado que, a pesar de aferrarse al poder valiéndose de diversas herramientas discursivas, no puede detener su envejecimiento como paradigma de estructuración social. Los episodios en su conjunto, hacen recordar la cogitación que hiciera Lu Xun acerca de la mujer en la sociedad tradicional china en “El sacrificio de año nuevo” (祝福) publicado en su colección *Indecisión* (彷徨) de 1924. En este relato—una suerte de predecesor espiritual de las secciones sobre filialidad y decoro de “Los asuntos del mundo”—aparece el mártir abnegado de “la mujer de Xiang Lin”. De este personaje femenino no se puede conocer ni el nombre, pues su identidad esta irrevocablemente ligada a la de su marido. Su cuerpo, su estatus legal y posición social son reclamadas por diversas entidades a lo largo del cuento y su identidad es negociada con respecto a sus amos inclementes, que ejercen potestad sobre su ser público y privado, cual si fuese un proscrita o una esclava.

### 3. Adivinacion como performance espiritual

La adivinación figura prominentemente en las vueltas de tuerca que ofrece el relato, al situarse como catalizador que auxilia o perjudica a los personajes en la toma de decisiones sobre su quehacer futuro. La representación del vaticinio y su dinámica de aparición, siguiendo la presencia ubicua en el tamiz de creencias espirituales chinas, se despliegan con absoluta normalidad, es decir; el augurio aparece como una marca indisoluble en la tela de lo real, que poco tiene que ver con lo mágico o lo sobrenatural. Las advertencias oraculares se emplazan como una medida verosímil y prescriptiva sobre el estado de las energías creadoras que envuelven el marco social del individuo. Está destilación del mundo natural

---

<sup>86</sup> “7 的妻子站在他們之間，她明顯地感受到了自己的健康。但是這種感受讓她產生了分離之感” (Yu: 139)

en directivas de acción, se sanciona mediante la lectura del orden natural y el entramado de una realidad subjetiva y transitoria.

El papel del presagio, a diferencia de los discursos paranormales o pseudo-científicos prevalentes en la división binomial occidental, está asociado con la cercanía afectiva que ha tenido históricamente la adivinación en el mundo sinítico: “[n]o existe una única o exacta contraparte lingüística de la palabra “adivinación” en la lengua inglesa como categoría genérica en chino clásico o moderno. Los compuestos comúnmente usados son *zhanbu* [占卜] (literalmente, “lanzar tallos de milenrama o la adivinación a través de las grietas en caparazones de tortuga) y *suanming* [算命] “el cálculo del destino”. Estos términos vienen de un repertorio de prácticas discursivas heterogéneas basadas en diversas técnicas y mecanismos” (Guo, 2012: 425). En contraste con la clarividencia, como sucede en la adivinación helénica, la quiromancia china implica un proceso de interpretación meticulosa de los signos de la naturaleza a través de utilería diseñada para facilitar la conducción del mensaje y, más que en el análisis de variables para explicar un estado futuro, se enfoca en la elucidación del estado actual de la coyuntura naturaleza / hombre. La adivinación, en su carácter de *performance* oracular, funge como un ritual sapiencial mediante el cual, el hombre adquiere conocimiento sobre el efecto del entorno fenoménico sobre su vida.

De forma similar a la comunicación que se establece entre ancestro y pariente, la función dialógica en el rito de escapulimancia, plastromancia, adivinación fisionómica y demás métodos de predicción, es una parte indispensable del proceso de adquisición de conocimiento empírico, que requiere del vector casuístico para interpretar la señal o el portento. “[e]l mecanismo fundamental de la profecía involucra de forma indivisible a la agencia y a la acción humana” (Guo, 2012, 428). Tanto el shamán, el solicitante del proceso adivinatorio, el mensaje personalizado del orden cósmico y el código cultural, componen el tetragrama imprescindible o esquema cuádruple involucrado en las mecánicas del vaticinio. Los dos polos de interacción (yin-yang) presuponen un código de mutaciones basado en una serie flexible pero finita de variables (texto) que se derivan de las expectativas culturales de una tradición específica (contexto). Aún la adivinación arrojando tallos de milenrama (占筮) para extraer los ocho trigramas (算卦), que puede practicarse individualmente, conlleva una dialógica que se basa en el Yi Jing (易經) como código y emisor de forma simultánea.

La adivinación china es, por tanto, metatextual y ergódica; metatextual, en tanto que, una gama de vectores socio-culturales que operan fuera, pero no independiente al proceso adivinatorio informan la secuencia y el resultado, y ergódica porque se necesita de instrucciones, imperativos o convenciones *a priori* (contexto), para navegar adecuadamente el proceso revelatorio (texto). Ejemplo de ello, lo constituyen los caracteres y la ortopraxis (el modo de empleo) de los logogramas grabados en la cara ventral del caparazón de las tortugas utilizadas en el ritual de la plastrancia y en los omóplatos usados en la escapulimacia *Shang*, (龜卜, 貞龜). El *fuji* o *fuluan*, un estilo de predicción chino conocido como “escritura espiritual” (扶箕, 扶鸞), también es ergódico y metatextual ya que hace uso de una tabla anotada con caracteres sobre la cual se deslizaba un tamiz. Se creía que el espíritu o deidad poseía momentáneamente al especialista codificador, que transmitía el mensaje. La interpretación de éste se puede entender como la conjunción entre la percepción de caracteres de acuerdo al sesgo del decodificador (pareidolia) y su posterior realización en el mundo por medio de un discurso legitimador. En dicha técnica, el mismo cuerpo del vidente se convierte en un instrumento mediante el cual, se materializa la transmisión de información. En las tecnologías proto- y pseudo-científicas de adivinación, la variable humana no únicamente interpreta los designios del cielo, sino que diseñaba los elementos constitutivos de las posibles respuestas, normaba el proceso mediante el apoyo de secuencias rituales e insertaba el paradigma de comunicación simbólica dentro de un *milieu* socio-político en el que se incluía a sí mismo como eje del orden cósmico.

Aunque existen atisbos de varios tipos de prácticas adivinatorias como la fisionomía (面相學), la geomancia (風水) y la numerología (數字占卦術), las dos modalidades de adivinación por excelencia en el cuento son la oneiromancia, que comprende la revelación subrepticia durante el sueño y la lectura posterior de su contenido y el estudio del futuro individual mediante el método de “La Carta Natal” o “Los Ocho Caracteres” (子平八字). La oneiromancia y las revelaciones oníricas ya han sido tratadas en los dos capítulos precedentes. “Los ocho caracteres de natalicio” (生辰八字) como son llamadas en el cuento o “la predicción con los cuatro pilares del destino” (四柱命理學) ocurren múltiples ocasiones a lo largo del cuento y son parte indispensable en la retórica de ofuscación y embaucamiento del adivino. En ella se mezclan dos formas de adivinación, la astrología china que pretende leer

el devenir del hombre en las constelaciones y fenómenos cósmicos y la grafomancia o pronóstico del entorno natural a través de los logogramas del chino escrito (los *hanzi* 漢字). Los ocho caracteres de natalicio (生辰八字) son coordenadas que se obtienen del año, mes, día y hora en el conteo sexagenario chino (六十干支). Los valores se componen de las combinaciones entre dos sub-ciclos lunisulares, el de los “diez troncos celestiales” (天干) y el de “las doce ramas terrestres” (地支).

El adivino utiliza las coordenadas para confeccionar “remedios” que brinda a los habitantes del pueblo. La decodificación de fechas y sus correspondencias astrológicas son los elementos *sine qua non* de su práctica mediante los cuales legitima su discurso como profecías del cielo. A tal grado que, cuando la comadrona inquiere al adivino sobre significado de su sueño, éste exclama que: “no se atrevería a responder hasta no conocer las ocho coordenadas de natalicio” (Yu: 106)<sup>87</sup>. Como se verá en las siguientes citas, las coordenadas de natalicio, no solo le ayudan a pronósticar el futuro, sino que formalizan una herramienta extremadamente útil de manipulación. En el Capítulo II, sección 2, la infertilidad de la hija arriba primero como una sospecha de conflicto entre las coordenadas de los cónyuges (Yu: 111)<sup>88</sup>. Más adelante, 6 acude con el adivino para saber la naturaleza de las apariciones hídras. Éste último recurre a la adivinación mediante caracteres, en un pasaje vibrante en hermetismo e insinuaciones cuyo poder radica en lo que queda sin articularse: “Una vez más el adivino pidió a 6 que confirmase que los dos pescadores no tenían piernas. Acto seguido, el arúspice pintó un logograma chino en el polvo de la mesa, sólo para borrarla un momento más tarde. Aunque el caracter solo vivió un instante, 6 reconoció claramente la palabra. No pudo evitar sentirse abrumado. El adivino le advirtió que no se acercara a la ribera antes que despuntara el alba” (Yu: 116)<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> “並不立即作出回答，他向接生婆要了司機的生辰八字” (Yu: 106)

<sup>88</sup> “她懷疑女兒的生辰八字是否與女婿的有所衝突。這種想法她在心裡已經埋藏很久了，直到這一日她才決定去請教算命先生” “Ella presentía que las fechas de nacimiento entre su hija y su yerno se contraponían. Esta disyuntiva estaba enterrada en lo profundo de su corazón, pero era hasta ahora, que había decidido ir a consultar al adivino” (Yu: 111)

<sup>89</sup> “算命先生再次要 6 證實那兩個人沒有腿以後，便用手在那張佈滿灰塵的桌子上塗出了一個字，隨後立刻擦。雖然這只是一瞬間，但 6 清晰地認出了這個字。他不由大驚失色。算命先生警告他，以後不要在天黑的時候去江邊” (Yu: 116)

En el declive moral de la aldea, resulta muy significativa la carencia de gobernabilidad o la falta absoluta de figuras de poder aparte del adivino. Nunca se menciona un ayuntamiento, una oficina de gobierno, una cárcel o algún órgano legislativo que ejerza, arbitre o que se pronuncie a favor o en contra de los eventos del cuento. Esto sugiere que los conflictos de índole moral y social son solucionados enteramente a través de creencias populares, instituidas como “leyes”. Al ser el único habitante capaz de desentrañar el porvenir de los personajes, el adivino reemplaza la ausencia del estamento jurídico y se sitúa de forma colateral en el lugar más alto de la jerarquía legal. Dicho poder ilimitado se presta para el ejercicio de una serie de actos de corrupción que se desarrollan con impunidad y alevosía ante un vacío total de jurisprudencia. Para brindar un trasfondo de comparación, en el *Señor de las moscas* de William Golding, la aparición de los rescatistas en las últimas líneas, encierra entre corchetes las dos proposiciones de gobierno practicadas por los niños dentro de un marco mayor de ley “adulta” y se esclarece el origen de su yugo autocrático. Este guiño retórico dimensiona la envergadura de las atrocidades cometidas por el grupo de Ralph al conceptualizarla como parte de un sistema cultural que informa la gestación del régimen de darwinismo social creado en la isla. Otra obra que permite establecer una disparidad o yuxtaposición de dos escalafones legales es *1984*. En la novela, Winston, el editor de propaganda y personaje principal de la distopia, deja entrever la opresión que sufre a manos del Ministerio del Amor. Los proles, quienes conforman tres cuartas partes de la población de Oceanía también son conscientes de su represión, aún si por motivos de supervivencia están forzados a aceptarla. En franco contraste a las dos narrativas mencionadas, en “Los asuntos del mundo son como niebla” los personajes nunca presentan la más mínima señal de estar al tanto de su condicionamiento y coacción.

Es precisamente esa falta de consciencia la que amplifica la cualidad distópica en la que se desenvuelven los personajes y la que anima la lectura satírica del relato. Al principio, los aldeanos parecen vivir una existencia sin censura de culto, tiranía militar u opresión cultural que se cierna sobre ellos, pero a medida que avanza la trama, va quedando claro que los habitantes se auto-censuran y se someten unos a otros desplegando costumbres acendradas que funcionan como condicionamientos invisibles. La narrativa parece apuntar que, no hace falta una propaganda ubicua, una maquinaria deshumanizante o un régimen autoritario como en *1984*, o un choque entre salvajismo y civilización como en *El Señor de*

*las moscas*, pues la verdadera opresión germina en los sistemas culturales de los que todos los personajes son partícipes. Así, el texto formula una pregunta retórica que flota en el aire sin ser contestada. ¿Quiénes son producto de una dominación más terrible, aquellos aplastados por políticas despóticas o aquellos que se orprimen entre sí por medio de constructos culturales que ellos mismos ayudaron a reforzar? Con esto en mente, el abuso del aparato psico-predictivo se inserta perfectamente en la idea de distopia costumbrista que maneja el autor. En manos de Yu Hua la narrativa critica el descoyuntamiento del papel curativo de las prácticas adivinatorias; la adivinación pasa de ser un elemento perentorio dentro de la concepción ontológica china, para convertirse en un utensilio que habilita el canal de explotación espiritual y que destruye las conexiones del tejido social. En el siguiente pasaje se puede constatar como el adivino interpreta las coordenadas natales de 7 con miras hacia la legitimación de dicho universo distópico y hacia su obsesión de permanencia:

Inmediatamente, al saber el motivo de su visita, el adivino supo también la causa de la aflicción que afectaba a 7. Aquel le confirió a la esposa, que los destinos de 7 y de su hijo eran mutuamente destructivos (相剋). El shamán encontró en el conflicto de sus horóscopos (生肖) la semilla de su trastorno. Él explicó a la señora que 7 había nacido en el año del borrego (屬羊的), mientras que su hijo había nacido en el año del tigre (屬虎的). Frente a sus ojos sucedía que el borrego entraba en las fauces del tigre, devorándolo (羊入虎口). 7 sufría de calamidades y estaba condenado, pues su alma se encontraba en tránsito hacia el oeste (西去, frase eufemística para referirse al inframundo). [...] El único método para solucionarlo era eliminar a su hijo. A su lado, ella escuchó el sonido de las inhalaciones del marido, haciéndola sentir como si su propia respiración fuese tortuosa y complicada. [...] El pitoniso mostró a la esposa que, si daba el niño a otra persona, no se sentiría tranquila, pero si lo ponía a su cuidado, éste podría criarlo (como suyo). El adivino albergaría y adoptaría al hijo de 7, haciendo crecer dos árboles de una sola semilla (两全其美); 7 recobraría la salud y él ganaría descendencia (膝下) para proporcionarse una vida longeva (延年益壽). El pitoniso sintió la flama de la energía yang rugiendo embravecida como fuego por sus venas (陽火正旺) y estimó que, (debido a su fortaleza presente) a diferencia de 7, no emprendería el mismo viaje hacia el oeste (那條西去的路, es decir; no enfermaría). Él apuntó en dirección a los cinco gallos y exclamó: “Si no se opone, tome uno y llévelo a casa, siempre y cuando el gallo cante diariamente, la enfermedad de 7 mejorará” (Yu: 140-141).

Ostentando características análogas a las *fatas* de la literatura grecolatina, el nigromante trenza el destino del cuento, al disponer de los hilos vitales de los personajes. Como Cloto, el taumaturgo pone en marcha la trama con sus consejos, es decir, teje la anécdota del cuento. Como Láquesis lee el reino de las posibilidades al interpretar las

coordenadas de nacimiento y como Àtropos corta el hilo de la vida de los personajes cuando ya le han brindado el beneficio que buscaba. Al ser el único personaje que entra en contacto con todos los demás el nigromante actúa como maestro de las marionetas, sacando provecho de las áreas grises en las ética daoístas.

#### 4. 往事如煙 / 往事如風: “El pasado se disipa cual bocanada de niebla”

Sopesando las consecuencias que provocan los actos del adivino, el cuento expone una actitud de reprobación hacia las supersticiones del daoísmo religioso, las creencias populares y el folklore rural, tal como se puede apreciar en el siguiente comentario al relato: “este mundo sumido en la cotidianidad apenas y puede esconder sus primordiales y siniestros catalizadores, así como los secretos que acechan a cada esquina de la calle principal. Las acciones y los motivos de los personajes parecen imbuirse e inspirarse en el azar y en los sueños. También son influenciados por supersticiones de antaño, hechicería y por el poder de las estrellas” (Wang, 2002:77). De manera similar a “Los asuntos del mundo son como niebla”, el final de la narrativa hermana *Vieja nube flotante* (蒼老的浮雲) de Can Xue, colapsa en el exterminio del cuerpo como unidad sintiente y en la desarticulación progresiva de las relaciones inter-personales (混亂): “La *novella* concluye en una topografía ininterrumpida de locura, putrefacción y muerte. Al abrumar por completo a su objeto, el *otro* también invoca su propia destrucción. Un mundo regido por antipatía, odio, miedo y horror, pierde su *raison d’être* y no encuentra manera alguna de continuar existiendo” (Rong, 2004: 121). “Los asuntos del mundo son como niebla” es un retrato de angustia y devastación emocional que desciende en una espiral de entropía<sup>90</sup> y tintes anárquicos.

En el contexto narratológico, la entropía puede traducirse como la tendencia del relato a deslizarse hacia el caos y a la disolución de los personajes en la diégesis: A nivel anecdótico la historia se inclina hacia el desdibujamiento del *guanxi* (關係) como categoría de unidad

---

<sup>90</sup> El concepto de entropía, “es de origen griego y significa “rotación”, “transición mútua” o “transformación” [...] es una medida cuantitativa de desorden en un sistema.

colectiva y a la desintegración de la comunidad (會) como núcleo socio-político. Paradójicamente ese descenso en el caos (無序) se vuelve necesario para la existencia de este particular universo narrativo, aún si oscila precariamente entre una aceptación de la transitoriedad universal (短暫/ 無常) y un deseo de conservar la estabilidad. La incesante transfiguración de la narrativa a todos niveles, hace que el cuento sea un sistema dinámico en el que los personajes siempre “se están convirtiendo en otra cosa” tanto física como psicológicamente.

La sensación de entropía está ligada a la ambigüedad y a la irresolución de los significantes en el texto: “La entropía es un tipo de sistema en el cual, el proceso mismo de su evolución, va transformando la forma de medición del sistema. la ambigüedad aparece en el punto de intersección entre la entropía (cambio, desorden) y la preservación” (Razumovskaya, 2010: 232-233). Concretamente, uno de los indicadores de transición de una diégesis ordenada a una caótica, se encuentra en las referencias al clima y a la atmósfera de la aldea. La lluvia, la oscuridad y la niebla que se ciernen sobre los habitantes conllevan una sugerencia de hostilidad, en donde el hombre está a la merced de los fenómenos naturales y a los designios del cielo. Por tanto, cuando la mujer vestida de gris se dirige a la morada del doctor-hechicero se describen las condiciones climáticas que gobiernan la aldea de la siguiente manera: “Ella se sentía pesada de corazón y la sensación emperoraba cuando avanzaba. En la oscuridad melancólica de la mañana, su respiración era tan laboriosa como el goteo que se precipitaba de los techos” (Yu: 111)<sup>91</sup>. Un poco más adelante, en el Capítulo II, sección 3, después de que su chaqueta fuera atropellada por el conductor, la mujer de gris regresa a casa, inconsolable por la predicción de infertilidad. La narrativa enfatiza su soledad por medio de las calles vacías y su ánimo taciturno se refleja en la sensación de incorporeidad que carcome al pueblo: “Las calles estaban casi desiertas de peatones y su corazón estaba yermo. Al entrar por el primer callejón, vió volutas de humo flotando sobre las chimeneas de las casas y sintió que su cuerpo, indistinto y etéreo, flotaba al igual que las hélices de humo. La tempestad había amainado el día anterior, el cielo sombrío la hizo sentir que volvería a

---

<sup>91</sup> “她心裡產生了沉重之感。這種感覺在她行走時似乎加重了。陰沉的兩天使她的呼吸像是屋簷的滴水一樣緩慢” (Yu: 111).

llover en cualquier momento” (Yu: 114)<sup>92</sup>. La intrusión de la niebla y los cuerpos de agua normalmente inducen o van acompañados de languidez emocional y abatimiento físico. Tal es el caso de 6 seguido de los avistamientos de los hombres-sirena. El efecto hipnótico que causa la comunicación con seres de ultratumba, también es compartido por la aparición de niebla. Ésta sume a los personajes en un estupor o catatonia que facilita el intercambio de información entre planos: “No paso mucho tiempo para que 6 se empezara a sentir terriblemente somnoliento. Con parsimonia miró la brillantez del río fluir. Sintió su cuerpo reclinarsse hasta descender profundamente. Después de eso, no supo que fue lo que ocurrió” (Yu: 115)<sup>93</sup>.

Las pagodas y el caserío cooperan en la transmisión de un ambiente opresivo y asfixiante que intensifica el sosiego de los personajes. Los efectos de luz y sombra se suman a la niebla para conformar una arquitectura de aflicción que se filtra hasta alcanzar un nivel de consciencia propio al de los entes actanciales, como en la siguiente cita, en donde 2 huye de la estela de agua en que se ha convertido el conductor: “La casa parecía una sombra gigante y las azoteas refulgen siniestras (陰森), alumbradas por un rayo de luz espantoso (可怖)” (Yu: 125)<sup>94</sup>. En ocasiones el motivo de la niebla se esconde tras símbolos que conllevan decrepitud, como impurezas, despojos de materiales, aserrín o incluso, a través de olores que engullen lugares enteros, como es el caso del hedor a podredumbre que soterra el patio del *siheyuan*:

El polvo que se apilaba en los alerones de la casa había estado suspendido por un largo tiempo. Mirando las partículas de mugre caer desde las vigas del techo, su corazón lentamente engendró una sensación de colapso. [...] Las escenas del pasado en el *siheyuan* se han ido para nunca más regresar. Un silencio de muerte se expandía furtivamente. En la grima que se precipitaba desde el tejado de la casa de la comadrona, él parecía vislumbrar el futuro de la comunidad. Un día no supo de donde emanaba, pero pudo detectar una pestilencia escondida en ese patio. Después de unos días, el olor fétido creció hasta hacerse más obvio. Varios días más tuvieron que pasar antes de que pudiese determinar la dirección de la podredumbre. Venía de las ventanas tapiadas de la morada de la partera (Yu: 141-142).

<sup>92</sup> “那時候街上行人寥寥，她的內心也冷冷清清。在走入第一條街道時，她看到那些低矮的房屋上的煙囪大多飄起了縷縷炊煙，她感到自己的身體有點像煙一樣飄渺。雖然雨從昨天就停了，可陰沉的天色，讓她覺得隨時都會有一場雨再次到來” (Yu: 114).

<sup>93</sup> “不一會他開始感到十分困乏，慢慢地眼前一片全是江水流動時泛出的點點光亮，接著他就感到身體傾斜了，然後似乎倒了下去。接下去他就一無所知” (Yu: 115).

<sup>94</sup> “那幢房屋看去如同一個很大的陰影，屋頂在目光裡流淌著陰森可怖的光線” (Yu: 125).

La niebla, la contraluz y los motivos de incorporeidad que se derivan de éstos, ayudan a comunicar un tono de indeterminación que se trasmina hasta formar una presencia fantasmal que contiene en espacio y complejidad con los personajes de carne y hueso. La conclusión del relato parece abandonar toda posibilidad de conclusión, delegando al lector la tarea de imaginar un desenlace posterior al ocurrido en la narrativa. La naturaleza de los episodios de índole fantástica, coadyuvados por la bruma, contribuyen a cimentar este efecto de irresolución, al tiempo que crean una textura de realismo mágico, donde es difícil discernir el hecho del recuento subjetivo que de él hace el narrador.

La existencia constante de niebla rivaliza cuantitativamente con las apariciones fantasmales y se puede agrupar dentro de siete funciones principales, 1) como un signo meteorológico adverso y desfavorable hacia el quehacer humano. 2) La niebla opera como arpa eólica; siendo un reflejo de la psique turbulenta y de los atisbos de ansia y remordimiento de los personajes. 3) la niebla también se construye como una figura metafórica que alude a la ignorancia humana frente al destino que le depara. En otros casos, 4) la niebla representa ya sea, lo incomprendible de las relaciones humanas, o la verdadera naturaleza del lenguaje; un ser indescifrable y en continua metempsicosis. 5) La presencia de nebulosidad impide leer el firmamento, lo cual insinúa la imposibilidad de descifrar los designios insondables del Cielo. 6) los pasajes en que la bruma juega un papel preponderante sugieren incoherencia, contradicción, lasitud e incluso sirven de analogía de la naturaleza fragmentaria del texto. Y, finalmente, 7) la niebla se puede decodificar como marca de impermanencia budista (人生無常) o *memento mori*; su movimiento fluctuante, su capacidad de ocultar superficies, aunado a su presta disipación, son recordatorios del paso efímero del hombre a través del mundo flotante (浮世). La incertidumbre de la niebla cobra varias formas a lo largo del cuento, a veces como humo, en otras ocasiones como una llovizna incesante, como una mancha de vino, como pilas de ladrillos en el *slum* semiurbano e incluso, como una cacofonía de sonidos que preludia un episodio mágico. Junto con el agua, la niebla es el elemento quintaescencial a través del cual se percibe las anomalías que afectan al mundo fenoménico y la transfiguración incesante del ámbito humano.

De ahí que el nombre del cuento funcione simultáneamente como una paronomasia (un juego de palabras construido con vocablos que tienen significados distintos, pero cuyos valores fonéticos son similares) y una tergiversación deliberada de los proverbios “al pasado se lo lleva la niebla” (往事如煙) o “al pasado se lo lleva el viento” (往事如風). Usando la transliteración de los caracteres o *pinyin*, se puede constatar que “Los eventos pasados se han desvanecido cual bocanada de niebla (wǎng shì rú yān 往事如煙) suena muy similar al título del relato de Yu Hua “Los asuntos del mundo son como niebla” (shì shì rú yān 世事如煙). El *changyu* o proverbio de cuatro caracteres hace eco de las formas poéticas tradicionales chinas. En especial, la línea rimada de cuatro logogramas se relaciona con los versos constitutivos del *pailu* (排律) y *lushi* (律詩) y la forma hiper-concisa del *jueju* (絕句), a su vez pertenecientes al *jintishi* (近體詩) o “poesía nueva”, tan popular en la dinastía Tang. Por medio de la homofonía, la homonimia y el contexto literario, el título del cuento en cuestión (shì shì rú yān 世事如煙) se conecta con otros proverbios o versos de manufactura y significado similar. Tal es el caso de: (浩如煙海) “hào rú yān hǎi / vasto e inescrutable como un mar de niebla”; (渺若煙雲) “miǎo ruò yān yún / tan vago como una nube de humo”; (沒有人煙) “méi yǒu rén yān / deshabitado”; (煙霧飛騰) “yān wù fēi téng / pavoneándose al volar, la neblina se esparce” o “la niebla se hincha, ascendente”; (煙霧朦朧) “yān wù méng lóng / caliginoso”, “dubitativo”, “brumoso”; (過眼雲煙) “guò yǎn wù yān / como una nube pasajera”. Todas las frases se componen a la manera del verso aliterativo de cuatro caracteres y poseen, al igual que el título de este relato, relación semántica con otros dos proverbios: (危如朝露 wēi rú zhāo lù / 朝露暮靄 zhāo lù mù ǎi) “precario cual rocío mañanero” y con (雪泥鴻爪 xuě ní hóng zhǎo) “una garra de ganzo en la nieve, es decir; efímero (瞬息) impermanente (甞) y transitorio (飛轉, 浮雲) como la naturaleza de la vida humana.

Esto demuestra que hasta en el nombre del relato, Yu Hua juega con el repositorio cultural disponible para ejercer una vuelta de tuerca intencional que opera como una transgresión o como una expansión del sentido original. Si la frase subraya la calidad perecedera de la historia y del recuerdo, en el cuento lo que es efímero no es únicamente la reminiscencia histórica, sino el hombre mismo, el plano terrenal con todas sus construcciones identitarias. En todo caso el título y el relato como tal, podrían leerse como un

cuestionamiento nihilista hacia las trampas de la filialidad, el lastre que genera la descendencia y la angustia de permanencia (es decir; todas las preocupaciones de los personajes). El cuento parece pronunciarse por un escepticismo moral y una incapacidad de adjudicar propósito y coherencia a la existencia humana; el hombre y sus posesiones, sus saberes y recuerdos, sus hazañas y humillaciones se disipan como el humo indiferente que arde sobre la pira de los muertos recién casados.

Recapitulando, al inicio del cuento, el narrador se concentra en las acciones de los vivos, al final la proporción se invierte y nos relata el suicidio de 4, la transmutación del ciego en agua, el ahogamiento de la hija de 6, la evisceración del camionero y la decomposición del cuerpo de la partera. A medida que el cuento se acerca al final, el ritmo de las muertes se empieza a acelerar hasta que, en el dénouement el mundo de los vivos desaparece por completo y es suplantado por el de los muertos. La elección de palabras y la temática que predomina en el último capítulo hace pensar al de las parábolas budistas sobre disolución natural. Si en la cultura china, el florecimiento de los árboles de melocotón (桃花), está asociado con la exuberancia de la vida, su facultad de regeneración y erotismo, Yu Hua agrega una vuelta de tuerca a este motivo al sugerir que dichos símbolos tienen un origen necesario en la calidad perecedera del mundo material. El árbol de duraznos florece únicamente con la muerte de la hija de 6 y con los cadáveres de 4 y del invidente. Al invertirse la relación de poder entre el dominio de la vida y el de la muerte, queda implícito de forma satírica que, los vivos tienen la obligación de servir eternamente a los muertos y de obrar incansablemente por la prosperidad de éstos, aún a costa de su propia existencia.

## Conclusiones

En “Los asuntos del mundo son como niebla”, la tenue existencia de los personajes se hace patente por medio de la interpenetración de planos y el devenir trágico de los personajes. El efecto de dicho tratamiento se traduce en una sensación de insustancialidad, como si la narrativa lidiase con meros ecos y sombras en lugar de con aldeanos de carne y hueso. Esa percepción de ingravidez, lograda entre la caracterización minimalista y la descripción de las condiciones climáticas imperantes en el pueblo, presenta a personajes más bien planos e impenetrables que parecen haber partido hacia el inframundo antes del inicio del relato. En efecto, una lectura alternativa del texto bien podría hallar suficientes elementos para sostener la hipótesis de que los personajes están realmente muertos. A pesar de ello y con ánimo de profundizar en el análisis textual, se presupone que los personajes se presentan únicamente como ‘figurativamente muertos’. Entiéndase “muerte” en el contexto del cuento como la negación de deseos puramente individuales para favorecer la continuidad de una tradición profesada sobre valores de colectividad, que asigna una carga inconmesurable a los lazos familiares y jerarquías sociales. De este modo, los personajes se asemejan a espectros desempeñando tareas dirigidas hacia la consecución de ese microuniverso, tratando sin éxito de conservar los vestigios de humanidad que todavía les resta, justo como recuerdan las palabras que el adivino le dirige a la partera: “tu hijo tiene un pie en el plano de la vida, pero su otro pie ya ha atravesado el umbral de la muerte. Jamás podrá traer de regreso el pie que ya ha cruzado el umbral, pero sí podrá evitar que el otro pie se deslize hacia su tumba” (Yu: 67).

El quehacer de los personajes transpira a través del filtro de las costumbres filiales y funerarias y su alcance teleológico está orientado a la subsistencia y protección del ámbito jerárquico, patriarcal y tradicionalista de la aldea. Esta inercia social se hace patente en el caso del camionero que, aun después de muerto, sigue asediando a 2 hasta que se cumpla su directiva vital de desposar a una mujer, sea esta viva o muerta. En el cuento, es notoria la indivisibilidad existente entre el más allá y el plano de los vivos. La cotidianidad transcurre en un estado de tedio prolongado y amargura progresiva. Los muertos del cuento continúan ‘viviendo’ tal como si moraran todavía en el plano de los vivos, o bien, como si los vivos se

desenvolvieran en una miasma parecida a la muerte. Sea cual fuere la interpretación final, el catalizador de la acción es el automatismo de las prácticas rituales despojada de su intención curativa, que les obliga, aun fallecidos, a honrar la reciprocidad de atención protocolaria con sus contrapartes vivas. Las costumbres y tradiciones que observan los personajes constituyen un contrato social tácito, cuyo cumplimiento se erige como la piedra de toque hacia la cual se hallan encaminados todos sus esfuerzos.

“Los asuntos del mundo son como niebla” se puede entender muy bien como la contraparte ficticia de lo que Andrew Kipnis describió en su trabajo etnográfico sobre la aldea de Feng Jia (冯家), Zouping (鄒平縣) en la provincia de Shandong (山東) como “prosperar conjuntamente” (*jitizhifu* 集体致富) en donde las aspiraciones de la colectivo y de sus miembros constitutivos están alineados para lograr el bienestar de dicho núcleo. El cuento contraviene diametralmente esa idea de prosperidad comunal (*jitizhifu* 集体致富) y se vuelve una advertencia velada contra el abuso de las categorías que rigen las relaciones interpersonales (*guanxi* 關係, red de interacciones sociales; *ganqing* 感情, afinidad o apego emocional entre miembros de un clan y 人情 rénqíng, necesidad de reciprocidad protocolaria). En la narrativa de Yu Hua la colectividad insta una dinámica para justificar sus propios objetivos mecanicistas, borrando la voluntad individual en el proceso (1997: 12). De hecho, las categorías “vivo” y “muerto” son deconstruidas con tal profundidad, que dejan de ser importantes en el contexto de la sociedad que se presenta en el cuento, obsesionada por completar ritos de paso (bodas, iniciaciones, exequias funerarias y cambios de estatus social). Sin duda, la presencia de un contrato social está tan arraigada en subconsciente de los personajes, que el fallecimiento y la consiguiente pérdida del cuerpo material no exhime al individuo de completar sus deberes familiares y obligaciones sociales, como bien lo observa L.M. Cohen en “Souls and Salvation: Conflicting Themes in Chinese Popular Religion”, “la actitud del “alto confucianismo” hacia los muertos está focalizada en el impacto que su relación ejerce sobre los vivos, tanto en la posición de seres ejemplares, como a través de rituales que enfatizan que la filialidad no puede ser interrumpida por el deceso físico. La religión dominante de las masas, también insistía en que los vivos continúan interactuando con los muertos en la tumba, por medio de la tableta espiritual y en el

inframundo, desde donde éstos, apuntalaban la estabilidad de la sociedad en la tierra, al habitar un reino sobrenatural similarmente estructurado” (1988:196).

Cuan extraño y removido de la realidad pudiera parecer el mundo fantasmagórico del cuento, es, de hecho, una respuesta que se inserta bien dentro del marco de filialidad confuciana y de creencias religiosas populares. Los numerosos episodios con entes espectrales, en lugar de develar las mecánicas del otro mundo, manifiestan los vínculos jerárquicos y de parentesco que gobiernan las interacciones humanas en la cosmovisión Han. La yuxtaposición entre el reino supramundano de las apariciones (靈/灵界) y aquel de la *physis* o material (塵世/尘寰) que rige los encuentros entre los personajes, puede ser leída como una “angustia de bipartición” externada por los vivos frente al recién deceso del pariente. Esta falta de dicotomía aparente domina por completo la mecánica de representación actancial en el relato. Por último, la *novella* satiriza las conclusiones a las que arriban los personajes, quienes aducen sus enfermedades a ocurrencias astrológicas, o al performance incorrecto del ritual. De igual manera, los malestares existenciales que sufren los lugareños recaen en la interpretación subjetiva de las creencias folklóricas y a la práctica, en ocasiones enigmática, del daoísmo religioso

Varios críticos, entre ellos Li Yan Shen, han notado que un tema pervasivo en la narrativa de Yu Hua es el cuestionamiento de la macro-narrativa nacional de cambio y progreso, producto del antagonismo entre la tradición y los aspectos más inhumanos de la modernidad. “Su escritura, entonces, indica una tensión ascendente entre lo viejo y lo nuevo. Él realiza un acercamiento a los estados de existencia individual en la China contemporánea y despierta un fuerte sentido de desfamiliarización en el lector; las técnicas narrativas que ha adaptado de escritores modernistas en otros países le facilitan la reconstrucción más a fondo de una narrativa con tintes antiguos o locales.” (2011: 11). Efectivamente, la villa y el habitáculo con el patio central conforman un micro-universo auto-contenido en el cual, los lazos consanguíneos y las afinidades afectivas van implotando hasta colapsar en la abstracción de la muerte. La voz narrativa evita sistemáticamente la resolución del conflicto optando por una consumación anti-climática y ambivalente que emula el humo del título. Asimismo, la identidad de los personajes se va diluyendo en esa bruma narrativa hasta desaparecer casi por completo. “Los asuntos del mundo son como niebla” exponen al lector

una problematización de las complejidades ontológicas del entorno chino rural, pues pone de relieve las anfibologías que convenientemente quedan fuera de la episteme confuciana: la insubstancialidad del hombre y de su entorno fenoménico. La existencia fantasmagórica del cuento se acopla bien con el término budista de “polvo rojo” (紅塵) que alude a la calidad efímera e ilusoria del quehacer terrenal. La ingravidez con que actúan los personajes, en contraste con la vorágine de eventos en el mundo narrado, ayuda a imponer una sensación de descoyuntamiento cognitivo. En general, el cuento retrata a una sociedad anquilosada, presa de una serie de trastornos morales que la llevan más allá del punto de redención. En el pueblo se suceden episodios de pederastia, explotación de menores, trata de personas, incesto, violación, misoginia, los cuales terminan por dismantelar la armonía comunitaria. hacia la antipatía mutua y el dismantelamiento de la jerarquización, dos de los agravios más condenables en la idiosincrasia confuciana.

La vaguedad de la prosa (descripciones lacónicas, el uso de un lenguaje simple y una falta relativa de adjedivación) aunado a un estilo minimalista cultivado permiten la existencia simultánea de varias posibilidades interpretativas. Así, resulta factible que la lectura hecha en este ensayo, no cancelé en absoluto una lectura alternativa, en la cual, los personajes se tomen como epítomes del papel social asignado y que, por lo tanto, se pueda prescindir de una intencionalidad subversiva en sus acciones. En otras palabras, en ese análisis por venir, los personajes serían piezas destinadas a la aniquilación, cual agujero negro en las fauces de la muerte. Del adivino se podría esperar que persiguiese hasta el final sus pretensiones daoístas y que, los actos tratados aquí como perversión moral sean únicamente efectos colaterales de su búsqueda de inmortalidad y perfección. De igual forma, podría anticiparse que 7 se deshaga de su hijo para conservar su estatus irrefutable de *pater familias*, o que los personajes femeninos estén supeditados a las leyes de la sociedad falocéntrica para la realización completa y adecuada del ese microcosmos. Sin embargo, este ensayo se ha pronunciado por leer el tono irónico que permea la narrativa como un síntoma del malestar que aqueja a la aldea, y por deducción al ámbito rural contemporáneo imperante en la República Popular.

Dada la tendencia del narrador de abstenerse de presentar juicios y la de valerse de aporías para generar una diégesis polisémica, la interpretación parece decantarse hacia la

existencia de un subtexto satírico que contrapuntea el simple retrato costumbrista del primer plano. El acercamiento crítico que se realizó en este ensayo apuesta por ver en esos intersticios de ambivalencia una entrada hacia el contenido satírico del cuento, de tal manera que la narrativa naturalista se expande en una pieza de ficción polivocal y multitemática. La transgresión del cuento no sólo opera en el estrato temático sino también en el formal, pues trastoca la expectativa de organización textual propia del sub-género de “recuentos de rarezas” o “registros de anormalidades” (*zhiguai xiaoshuo* 志怪小說). Primero, el cuento se desprende de la convención que clama registrar hechos verídicos. En segundo, concluye sin brindar una conclusión satisfactoria, o cuando menos, una posición autorial definida con respecto a los hechos. En tercero, desafía las expectativas de recepción al distanciarse del método didáctico del *zhiguai xiaoshuo*, por medio del cual, el autor transmite un mensaje moralizante al lector, para, en lugar de ello, adoptar una estrategia de desligamiento sardónico, que disfraza la anatema y la recriminación tras la enunciación imperterrita e impersonal de la voz narrativa.

A pesar de que el objetivo de este ensayo no contempla un comentario sobre la situación de los personajes femeninos, el análisis de sus circunstancias ha arrojado algunos puntos de entrada que pueden servir de base para una crítica posterior centrada en las relaciones de poder entre los éstos y sus contrapartes masculinas. Material para ello se encuentra, por mencionar algunos ejemplos, en el episodio donde el cuerpo de la hija de 6, aun muerta, sigue estando bajo la potestad del padre, quien negocia la venta de su cadáver a 2. En otro episodio, la hija de 6 es forzada a contraer nupcias con el conductor sin obtener su consentimiento. El conductor, en su condición de espíritu masculino puede aparecerse a los vivos y demandar ayuda, no así la hija de 6, cuya voz es suprimida, primero por el padre, luego por 2 y finalmente por su esposo en ultratumba. En otra instancia digna de análisis, las aguas tragan el cuerpo de 4 después de ser ultrajada por el adivino, mientras que, los restos de la comadrona se descomponen al haber cumplido su propósito en la tierra: el asistir el parto de la muerta. Asimismo, la mujer de gris pierde el hálito de vida luego de enterarse que su hija es infértil. La esposa de 7, el único personaje femenino que parece escapar de las ataduras del servilismo, es virtualmente un rehén de la enfermedad del esposo y para salvarlo se ve obligada a obsequiar su primogénito al arúspice. Durante la narrativa, se hace patente la cosificación del cuerpo femenino, tratado diversamente como un bien intercambiable o como recipiente seminal. Ante la emergencia de la voz individual se materializa la idea de posesión

fantasmal (附身), que no es otra cosa que la personificación de la misoginia de la aldea, un vehículo que permite concentrar lo divergente en una entidad concreta habitando al sujeto, a la cual se le puede purgar o expiar mediante un exorcismo (驅魔). La iniquidad padecida por los personajes femeninos (el atropellamiento de la mujer de gris, la venta de las hijas, los raptos y las violaciones del adivino) es una constante que construye un cuadro desalentador del futuro de aldea sinítica en general. El devenir de los personajes femeninos en la prosa reunida de Yu Hua podría ser el punto focal de un estudio que se incline por mostrar el discurso de género en la narrativa del autor.

Lo inquietante anormal o el efecto de extrañeza insólita en la diégesis (*unheimlich*; 怪樣) se deriva de la inquietud experimentada por los personajes en su interacción turbia e indeterminada con los ancestros/entidades fantasmales. Si la relación entre parientes agnáticos y difuntos es una de respeto ceremonial más que de empatía o afecto, la narración transgrede ese vínculo sagrado al presentar los conflictos que subyacen en esta cosmovisión de reciprocidad. Yu Hua logra plasmar una sensación de angustia al caracterizar a sus fantasmas como seres que se debaten entre la conservación de una humanidad todavía corpórea y la aceptación del aspecto abstracto protocolario, propio de los ancestros. A diferencia de éstos últimos, los fantasmas del cuento, se inmiscuyen en la cotidianeidad de los vivos, interactúan con ellos de forma onírica y tácti y demandan las mismas atenciones, ofrendas y servicios rituales prestados a los parientes difuntos. Por medio del estado liminal en que transitan los difuntos y los vivos, la narración pone de relieve los paradigmas constitutivos de la filialidad y la uniformidad conceptual sobre el inframundo, al tiempo que cuestiona la coherencia de ese sistema de permuta simbólica. El limbo precedente a la apoteosis del sujeto como ancestro benefactor, que comienza mucho antes de la primera inhumación del cuerpo, sirve a la narración para mostrar las discontinuidades interpretativas sobre las creencias chinas de ultratumba y por extensión, sobre los constructos imaginarios del mundo de los vivos. Con esto en mente, Ban Wang considera que a diferencia de la cuentística de Lu Xun (鲁迅), donde lo aberrante y teratológico están acotados por un *dénouement* más asertivo y evidente, la saturación de incertidumbre en los recuentos de anomalías (*zhiguai xiaoshuo* 志怪小說) de Yu Hua nunca termina por disiparse del todo: “En Lu Xun, el elemento grotesco colinda con el reino del absurdo y el sin-sentido, pero al

final, el significado es rescatado y restituido cuando la crítica social se reafirma en la forma de la ironía y la sátira. [...] Las obras de Yu Hua, por el contrario, se niegan a seguir los pasos de estas estrategias redentoras. Ellas no buscan trascender el paisaje ominoso y pesadillezco del mundo grotesco” (Wang, 2002: 77). El apego, los apetitos concupiscentes y las aversiones descontroladas que sufren los fantasmas, son todos, proyecciones del deseo de trascendencia humano destilados en un mundo espectral que hereda y reproduce las mismas animadversiones y devociones a las que se ven sujetos los vivos. Los recién fallecidos no adquieren el mote de *unheimlich* so por haber cruzado de un plano a otro, si no que, el tratamiento liminal que reciben en el cuento los convierte en protrusiones afectivas de la otredad humana. Tanto vivos como difuntos simbolizan la confusión de las categorías epistemológicas (紊亂, 濁世 caos y/o *hundun* 混沌, desorden) en las que ha descendido el mundo confuciano;. Dicha ruptura descoyunta el orden mandado por el ritual y la esfera de lo social-colectivo estructurada bajo el entendimiento tacito de *ren* (仁) o “humanidad”.

## Bibliografia

Ancuta, K. (2017). "Strange Ghosts: Asian Reconfigurations of the Chinese Ghost Story", p. 260-269, en: Brewster, Scott & Thurtson, Luke (eds.), *The Routledge Handbook to the Ghost Story. Routledge Literature Handbooks*, Abingdon, Oxon: Routledge Taylor & Francis, 488 pp.

Allaire, G. ed. (2013). *The Italian Novel. A Book of Essays*. Garland Medieval Casebooks, Abingdon, Oxon, OX: Routledge Taylor & Francis Group, 256 pp.

Bachner, A. & Rojas, C. (2016). *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Oxon: Oxford University Press, 920 pp.

Berry, M. (2011). *The Chinese Classic Novels: An Annotated Bibliography of Chiefly English-Language Studies, Routledge Revivals*, New York & London: Taylor & Francis Routledge, 324 pp.

Bush, L. (2001). *Asian Horror Encyclopedia: Asian Horror Culture in Literature, Manga, and Folklore*, Lincoln, Nebraska: Writers Club Press, 248 pp.

Cai, Yongchun. (2003). *Dancing Among Lost Paradigms: Postmodernist Discourse in Contemporary Chinese Literature, Doctoral Dissertation*, University of Toronto, 371 pp.

Campany, R. F. (1996). *Strange Writing. Anomaly Accounts in Early Medieval China*. SUNY Series in Chinese Philosophy and Culture, Albany: State University of New York Press, 524 pp.

Can, X. (1991). *Old Floating Cloud. Two Novellas*. Ronald R. Jansen & Zhang, Jian (tr.) Charlotte Innes (foreword), Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 269 pp.

Chandra, L. (1984). "The Origin of Avalokitesvara". *Indologica Taurinenaia. International Association of Sanskrit Studies. XIII (1985-1986)*, p. 187-202. .

Chang, K. S. & Owen, S., eds. (2010). *The Cambridge History of Chinese Literature: From 1375. Volume 2*. Cambridge: UK, Cambridge University Press, 793 pp.

Chang, K. S. (2002). "Archetype and Aesthetics of the Fantastic: The Narrative Form in Chinese Fiction", p.239-254., en Shaffer, E.S., *Comparative Criticism: Volume 24, Fantastic Currencies in Comparative Literature: Gothic to Postmodern, Vol 1-24*, Cambridge University Press, 366 pp.

Choi, M. (2017). *Death Rituals and Politics in Northern Song*, New York, NY: Oxford University Press (OUP), 256 pp.

Cohen, L. M. (1988). "Souls and Salvation: Conflicting Themes in Chinese Popular Religion" p. 180-202, en *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*. Sakakida Rawski, Evelyn & Watson L. James (eds.), Berkeley, University of California Press, 344 pp

Damm, J. & Steen, A. (2008). *Postmodern China, Vol. 34 de Chinese History and Society / Berliner China-Hefte Series 中國社會與歷史 s. Ostasiatisches Seminar der Freie Universitat Berlin, Münster, Deutschland: LIT Verlag, 168 pp.*

David, I. A. (2007). *Hong Mai's Record of the Listener and Its Song Dynasty Context. Suny Series in*

*Chinese Philosophy and Culture*. Albany, NY: State University of New York Press (SUNY), 252 pp.

DeGroot, J. J. M. (1910). *The Religion of the Chinese*, New York: MacMillan, 242 pp.

*Diccionario Revisado de Chino Mandarin del Ministerio de Educacion de Taiwan* [中華民國教育部重編國語辭典修訂本] (2015). Ministerio e Educacion de la Republica de China. <<http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/index.html> y <https://www.moedict.tw/>>

DiLeo, Jeffrey R. (1997). "Charles Peirce's Theory of Proper Names", p.574-594 en Houser, Nathan; Roberts, Don D. & Van Evra, James, (eds.) *Studies in the Logic of Charles Sanders Peirce*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 653 pp.

Emmons, C. (2013). "Ghosts: The Death among Us" p. 87-95, en: Bryant, Clifton D. (ed.), *Handbook of Death and Dying*, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 1088 pp.

Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*, Thousand Oaks: CA, SAGE, 232 pp.

Feng, Y. L. (1983). *History of Chinese Philosophy, Vol. II, The Period of Classical Learning (From the Second Century B.C. to the Twentieth Century A.D.)*, Derk Bodde (tr.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 816 pp.

Fraser, L. (2017). *The Pleasures of Metamorphosis: Japanese and English Fairy Tale Transformations of "The Little Mermaid"*, Detroit: Michigan, Wayne State University Press, 232 pp.

Gao, M. L. (2003). "Post-Utopian Avant-Garde in China" p. 247-284, en: Erjavec, Aleš & Groys, Boris, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: CA, University of California Press, 297 pp.

Guo, Jue, (2012). "Divination", p. 419 – 440, en *The Wiley Blackwell Companion to Chinese Religions, First Edition*, Randall L. Nadeau, (ed.): Chichester, West Sussex, UK, 495 pp.

Gu, M. D. (2007). *Chinese Theories of Fiction, A Non-Western Narrative System*, Albany: SUNY, State University of New York Press, 304 pp.

Hongtao, L., Laughlin, C. A. & Stalling, J., eds. (2016). *By the River: Seven Contemporary Chinese Novellas*, Chinese Literature Today Series, Vol. 6, Norman: University of Oklahoma Press, 352 pp.

Hong, Z. (2007). *A History of Contemporary Chinese Literature*. Brill's Humanities in China Library, *Zhongguo Dangdai Wenxueshi* [中國當代文學史]. Day, M. Michael (tr.), co-publication / Peking University Press [北京大學出版社] & Koninklijke Brill: Beijing & Leiden, 656 pp.

Hoopes, J., ed. (1991). *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, Chapel Hill, Durham, NC: University of North Carolina Press (UNC Press), 294 pp.

Hsieh, D. (2008). *Love and Women in Early Chinese Fiction. Academic Monographs on Chinese Literature*, Sha Tin, New Territories, [香港新界東選區沙田]: Chinese University of Hong Kong Press [中文大學出版社], 331 pp.

Hughes, W., Punter, D. & Smith, A. (2015). *The Encyclopedia of the Gothic Wiley-Blackwell*

*Encyclopedia of Literature*, Chichester, West Sussex, UK: John Wiley & Sons, pp. 912.

Hui, W. & Hutters, T. eds., (2003). *China's New Order: Society, Politics, and Economy in Transition*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 239 pp.

Hutton, E. L. (2016). *Dao Companion to the Philosophy of Xunzi. Dao Companions of Chinese Philosophy Vol.7*, Heidelberg, Baden-Württemberg: DE, Springer Nature, 565 pp.

Idema, W. & Haft, L. (1997). *A Guide to Chinese Literature*. Michigan Monographs in Chinese Studies, Vol. 74, Center for Chinese Studies at The University of Michigan (UM) Ann Arbor, Washtenaw County: University of Michigan Press, 376 pp.

Jiao, L. W. & Stone, B. (2014). 俗语五百条 *500 Common Chinese Proverbs and Colloquial Expressions: An Annotated Frequency Dictionary*, Abingdon, Oxon: Routledge, 448 pp.

Jing-Heng, S. M. & Ross, C. (2014). *Modern Mandarin Chinese Grammar: A Practical Guide (Modern Grammars)*, Abingdon, Oxon, UK: Routledge Taylor & Francis, 430 pp.

Kau-Hom, M. (1979). *The Continuation of Tradition: A Study of "Liaozhai Zhiyi" by Pu Songling (1640-1715) Doctoral Dissertation*. Seattle, WA: University of Washington (UW), 496 pp. Facsimil impreso por (UMI) University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1989.

Keefer, J. R. (2001). *Dynasties of Demons: Cannibalism from Lu Xun to Yu Hua, Doctoral Dissertation*, Vancouver: Department of Asian Studies, University of British Columbia (UBC), 171 pp.

Kinkley, J. C. (2014). *Visions of Dystopia in China's New Historical Novels*, New York: Columbia University Press, 304 pp.

Kipnis, A. (1997). *Producing Guanxi: Sentiment, Self, and Subculture in a North China Village*. China Studies Comparative and International. Durham and London: Duke University press, 226 pp.

Lee, O. F. L. (2004). "Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction", p. 153-172, en: Dale, Corinne H., *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*. SUNY series in Asian Studies Development, Albany, NY: State University of New York Press, 270 pp.

Leibowitz, J. (1974). *Narrative Purpose in the Novella*. De Proprietatibus Litterarum. Vol.2.Series Minor, The Hague, The Netherlands: Mouton, 139 pp.

Li, H. (2011) *Coming of Age in a Time of Trouble: The Bildungsroman of Su Tong and Yu Hua*, Sinica Leidensia. Vol. 102, Leiden: The Netherlands: Koninklijke Brill NV, 227 pp.

Li, T. (2000). "Resistance to Modernity: Reflections of Mainland Chinese Literary Criticism in the 1980's", p. 137- 145, en: Chi, P. Y. & Wang, D. W. D. (eds.) *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 384 pp.

梁德润, 林光, 王曉紅, 孫義楨. (2006). 請選西漢漢西詞典, 北京商務印書館, 2016 年, 728 頁. [Liang, D. R., Lin, G., Wang, X. H. & Sun, Y. Z., (2006). *Diccionario conciso español chino - chino español*, Beijing: Ed. Shangwu Yinshu Guan, 2006, 728 p.]

Lu, L. (2007). *Translation and Nation: Negotiating "China" in the Translations of Lin Shu, Yan Fu*,

and Liang Qichao" *Doctoral Dissertation*, Amherst: University of Massachusetts-Amherst. <<http://scholarworks.umass.edu/dissertations/AAI3275808>>

Lu, H. P. S. (2001). *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*, Stanford, CA: Stanford University Press, 321 pp.

Lu, T. L., ed. (1997). *Gender and Sexuality in Twentieth Century Chinese and Society*, Albany: SUNY, State University of New York Press, 204 pp.

Mironov, N. D. (Abr., 1927). "Buddhist Miscellanea", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. No. 2, Cambridge: Cambridge University Press pp. 241-279

Punter, D., ed. (2015). *A New Companion to the Gothic. Blackwell Companions to Literature and Culture*, Chichester, West Sussex, UK: John Wiley & Sons, pp. 568.

Qian Z. S. 錢鐘書 (2011), *Human Beasts and Ghosts 人獸鬼, Stories and Essays*. Rea, C. G. (ed.), Hu, D. T., Mao, N. K. & Mao, Y. R. (trans.), New York, NY: Weatherhead East Asian Institute, Columbia University Press, 220 pp.

Qing, X. T. & Zhan S. C. (1999). *Nuevo diccionario del daoísmo religioso*, Shanghai: editorial Shanghai Wenyi Chubanshe, 1999, 1093 pp. [卿希泰. (1999). 詹石窗道教文化新典, 上海: 上海文藝出版社, 1093 页]

Pellat, V. (2007). *Numbers and Numeracy in Chinese Culture, Language, and Education: The Social Substratum of the Development of Mathematical Thinking*, Oakland: University of California, Edwin Mellen Press, 123 pp.

Razumovskaya, V. A. (2010). "Information Entropy of Literary Text and its Surmounting in Understanding and Translation": Svobodny, Krasnoyarsk, *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 2 259-267.

Rolston, D. L., ed. (2014). *How to Read the Chinese Novel*. Princeton Legacy Library. Princeton, NJ: Princeton University Press, 554 pp.

Rong, C. (2004). *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 282 pp.

Rohsenow, J. S. (2003). *ABC Dictionary of Chinese Proverbs 漢英諺語詞典*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 239 pp.

Shen, L. (2011). "Modernity and Folklore from the Perspective of Comparative Literature: An Introduction" *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 35 (1-2), 2011, p. 8-13.

Shih, N. (2010). *The Water Margin: Outlaws of the Marsh*, Jackson, J.H. (tr.) & Lowe, E. (prólogo), North Clarendon, Vermont: Tuttle Periplus Editions, 848 pp.

Shuyu, K. (1996). *Journey Within: The Inward Turn of the Contemporary Chinese Novel, Doctoral Dissertation*, Vancouver: University of British Columbia (UBC), 255 pp.

Sing-Chen, L. F. (1997). *“What Confucius Wouldn't Talk About”: The Fantastic Mode of the Chinese Classical Tale*, Doctoral Dissertation, Stanford University, Dept. of Asian Languages, 426 pp.

Smith, A. (1996). *Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 245 pp.

Soon-Ng, A. H. (2008). *Asian Gothic: Essays on Literature, Film and Anime*, Jefferson, North Carolina: McFarland, pp, 252.

Soothill, W. E. & Hodous, L., eds. (1937) *Dictionary of Chinese Buddhist Terms: With Sanskrit and English Equivalents and a Sanskrit-Pali Index*, Dehli & Varanassi, Uttar Pradesh, India: Motilal Banarsidass Publishing, 510 pp.

Stafford, C. (2000). *Separation and Reunion in Modern China*, Cambridge: Cambridge University Press, 202 pp.

Stepaniants, M. (2002). *Introduction to Eastern Thought*, Walnut Creek, CA: Altamira Press, Rowman & Littlefield Publishers, 293 pp.

Strassberg, R. E., ed. (2002). *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways through Mountains and Seas*, Berkeley, CA: University of California Press, 313 pp.

Teichert, E. (1994). *Words About Nothing: Writing the, The Ineffable in Ma Yuan and Italo Calvino*, Doctoral Dissertation, Vancouver: University of British Columbia (UBC), 408 pp.

Van Gulik, H. R. & Li, L., Guo, X. H., tr. (1990). *Estudio sobre la intimidad en la China clásica: Sexo y sociedad en la China antigua*, Shanghai: RPC, ed. Shanghai Renmin Chubanshe, 559 p. [高羅佩, (李零, 郭曉惠, 译) 中國古代房內考: 中國古代的性與社會, 上海: 上海人民出版社, 559 页]

Wang, B. (2002). *Narrative Perspective and Irony in Selected Chinese and American Fiction*, Queenston, Ontario: The Edwin Meller Press, 174 pp.

Wang, K. F. (1991). *Los dictámenes del ensayo de ocho secciones*, Beijing: China Peace Press, 1991, 160 pp. [王凱符. (1991). 八股文概說, 北京: 中國和平出版社, 160 页]

Wang, D. D. W. (2004), *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*, Berkeley: University of California Press, 409 pp.

Wang, T. J. (2012). “Ritual: Meaning and Recognition” p. 89-104, en *Ritual and the Moral Life: Reclaiming the Tradition*. Philosophical Studies in Contemporary Culture Series Vol. 21, Fan, R. P. 范瑞平; Lo, P. C. 荆鬣髮 & Solomon, D. (eds.), Dordrecht: The Netherlands, Springer Media Publishing, 297 pp.

Watson, B., tr. (2003). *Xunzi: Basic Writings*, New York: Columbia University Press, 2003, 160 pp.

Watson, L. J. (1988). “The Structure of Chinese Funerary Rites. Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance” p. 3-19 en *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*. Sakakida R. E. & Watson L. J., eds. Berkeley: University of California Press, 344 pp.

Wedell-Wedellsborg, A. (2005, Ene.). “Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the

Supernatural” *The International Fiction Review*. Vol 32, No. 1 & 2.  
<<https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7797/8854>>

Weller, P. P. (1987). *Unities and Diversities in Chinese Religion*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, 215 pp.

Widmer, E. (2006). *The Beauty and the Book: Women and Fiction in Nineteenth-Century China (Harvard East Asian Monographs)*, Cambridge: Massachusetts, Harvard University Asia Center, 407 pp.

Xie, W. J. (1982) “Of Flesh and Bones: The Management of Death Pollution in Cantonese Society,” en *Death and the Regeneration of Life*, Bloch, M. & Parry, J. eds., Cambridge, UK: Cambridge University Press, 248 pp.

Yang, G. B. (2003, Jul.) “China's *Zhiqing* Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s” *Modern China*, Vol. 29, No. 3, p. 267-296.

Yip P. C. & Rimmington. D. (2016). *A Comprehensive Grammar: Routledge Comprehensive Grammars. 2nd Ed.* Abingdon, Oxon, UK: Routledge, Taylor & Francis, 653 pp.

余華著, (2012). 世事如煙 – 北京: 作家出版社, 2012年9月 (2013, 重印), 151.页 [Yu, H. (2012). *Shi shi ru yan*, “Los asuntos del mundo son como niebla” – Beijing: Zuoja Chubanshe, re-edicion 2013, 151 p.]

Yu, H. 余華. (1996). *The Past and the Punishments: Eight Stories*, Andrew F. Jones (tr.), Honolulu: University of Hawai'i Press, 292 pp.

Yu, K. P., ed. (2015). *On China's Cultural Transformation, Issues in Contemporary Chinese Thought and Culture* 論中國與文化轉型, Prefacio de Dirlik A., Leiden, Netherlands: Koninklijke Brill, 330 pp.

Yuen, F. C. H. (2008). *Remapping the Past: Fictions of History in Deng's China, 1979-1997* Leiden Series in Comparative Historiography, Vol. 3, Leiden, The Netherlands, Koninklijke Brill, 277 pp.

Yunfei, L., Xiong, D., Lu, Q., Li, M. L. & Huang, C. R. (2016). “Named Entity Recognition for Chinese Novels in the Qing-Ming Dynasties”, p. 362-275, en: Dong, M. H., Lin, J. X. & Tang, X. R., eds., *Chinese Lexical Semantics: 17th Workshop, CLSW 2016, Singapore, May 20–22, 2016, Revised Selected Papers. Vol. 10085 de Lecture Notes in Computer Science. Lecture Notes in Artificial Intelligence*, Cham, Der Schweiz: Springer Nature, 772 pp.

Zeitlin T. J. (1993). *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*, Redwood City, CA: Stanford University Press, 332 pp.

Zeng, Hong, (2012). *Semiotics of Exile in Contemporary Chinese Film*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 177 pp.

Zhang, G. L. 张广林 & López, A., eds. (2003). *Nuevo diccionario español - chino* 新西漢詞典, Beijing: Beijing Foreign Studies University (BFSU), Department of Spanish Studies [北京外國語學院西班牙文系], Shangwu Yinshu Chubanshe 商務印書館出版社, 1188 pp.

Zhang, X. D. (1994) "On Some Motifs in the Chinese "Cultural Fever" of the Late 1980s: Social Change, Ideology, and Theory" Duke University Press, *Social Text* No. 39 (summer issue), pp. 129-156

Zhang, X. D. (1997) *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema. Post-contemporary Interventions*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 431 pp.

Zhang X. D., ed. (2002). *Whither China?: Intellectual Politics in Contemporary China*, Durham & London: Duke University Press, 2002, 402 pp.

Zhang, X. D. & Dirlik, A. (2000). *Postmodernism and China*, Durham & London: Duke University Press, 2000, 465 pp.