

**EL COLEGIO DE MÉXICO**

**Centro de estudios de Asia y África**

**“Narraciones ilustradas: el éxito literario de un cuento de Feng  
Menglong”**

**Tesis que presenta**

**Indira Añorve Zapata**

**Para optar al grado de**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA**

**México, D.F., julio de 2001**

## Índice

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introducción</b>   | <b>1</b>   |
| <b>1. Los <i>Sanyan</i></b>                                     | <b>5</b>   |
| <b>2. Los temas de los <i>Sanyan</i> y el método narrativo</b>  | <b>5</b>   |
| <b>3. Las ideas filosóficas</b>                                 | <b>7</b>   |
| <b>I. Traducción</b>  | <b>13</b>  |
| <b>II. Traducciones e historias similares en otras culturas</b> | <b>39</b>  |
| <b>1. Traducciones al francés</b>                               | <b>41</b>  |
| <b>2. Traducciones al inglés</b>                                | <b>45</b>  |
| <b>A). Robert Douglas</b>                                       | <b>46</b>  |
| <b>B) E. Burts Howell</b>                                       | <b>48</b>  |
| <b>3. La traducción al italiano</b>                             | <b>50</b>  |
| <b>4. La adaptación al ruso</b>                                 | <b>52</b>  |
| <b>Obras que fueron creadas con la influencia del cuento</b>    | <b>55</b>  |
| <b>Historias similares en otras culturas</b>                    | <b>66</b>  |
| <b>III. Análisis del cuento</b>                                 | <b>79</b>  |
| <b>1. Las fuentes</b>   | <b>79</b>  |
| <b>2. El prólogo</b>  | <b>82</b>  |
| <b>3. Personajes, parodia, sátira e intertextualidad</b>        | <b>85</b>  |
| <b>3.1 Intertextualidad y parodia</b>                           | <b>85</b>  |
| <b>3.2 Los personajes</b>                                       | <b>98</b>  |
| <b><i>3.2.1 Parodia al filósofo daoísta</i></b>                 | <b>98</b>  |
| <b><i>3.2.2 Sátira de la mujer</i></b>                          | <b>100</b> |
| <b>4. Las ideas filosóficas</b>                                 | <b>108</b> |
| <b>4.1 Los elementos daoístas</b>                               | <b>108</b> |
| <b>4.2 Las ideas confucianas</b>                                | <b>110</b> |
| <b>4.3 Los elementos budistas</b>                               | <b>113</b> |
| <b>Conclusiones</b>   | <b>114</b> |
| <b>Bibliografía</b>   | <b>120</b> |
| <b>Apéndice (texto en chino)</b>                                |            |

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene el doble propósito de ofrecer la traducción del cuento “De cómo Zhuangzi al tocar en un recipiente a modo de tambor logra el gran Dao”, obra de Feng Menglong, compilador, editor y escritor chino que vivió a finales de la dinastía Ming, y hacer una revisión y un análisis de algunas traducciones del mismo, anexando un comentario de ellas, así como también seguir la difusión de este cuento en diferentes tradiciones literarias europeas.

El cuento despertó interés en la Europa del siglo XVIII y en este marco d'Entrecolles lo tradujo al francés<sup>1</sup>, con los títulos “Tchoang tse, après les bisarres obseques de la femme, s'adonne entierement à la chere Philosophie., & devient célébré dans la Secte de Tao” editada por Du Halde en *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la China et de la tartarie chinoise* (1736) y “La matrone Du pays de Soung”, editada por Abel Rémusat en *Contes Chinois* (1827). También fue traducido al inglés, al alemán, al italiano y al ruso, además de una reelaboración al español. Razón por la cual creo que realizar una investigación de las diferentes traducciones sea de utilidad para mostrar cómo esta obra se difundió en diferentes países europeos.

He realizado también un breve análisis de aquellos elementos que se mantienen y aquellos que desaparecen en algunas historias escritas

---

<sup>1</sup> Y apareció en la edición hecha por Jean Baptiste Du Halde en 1736 y la edición de Abel Rémusat de 1827.

posteriormente para las cuales se utilizó alguna traducción de este cuento. Una de ellas es la obra de Voltaire "Zadig, ou la destinée. Historie orientale" aparecida en *Romans et contes*. Existe también un cuento reelaborado por la autora española Emilia Pardo Bazán "Agravante", que fue escrito a partir de la traducción de d'Entrecolles. Otra de las narraciones que parece haber recibido la influencia de la historia china es una leyenda inglesa "The Knight and the Lady", cuyas semejanzas y diferencias con otras historias similares en diferentes culturas, señalo más adelante.

El estudio de los aspectos narratológico, filosófico, así como el de otros elementos literarios tienen como fin lograr una mejor comprensión del relato. Como en toda obra narrativa de ficción aquí también hay diversos temas que retratan aspectos sociales, filosóficos y morales, mismos que se señalarán posteriormente.

Para el análisis del cuento usaré algunos conceptos de semiótica, cuya aplicación será en la medida en que expliquen y permitan un análisis más completo del cuento.

El método que emplearé consistirá en la descripción y el análisis del texto, partiendo de la premisa de Todorov de que "todo texto se deja descomponer en unidades mínimas"<sup>2</sup> y la de Benveniste de que "el procedimiento de análisis tiende a delimitar los elementos a través de las relaciones que unen todos los elementos del relato"<sup>3</sup>.

Para describir la estructura del texto que me ocupa fue necesario segmentarlo: de acuerdo con un criterio retórico, a partir de niveles de

---

<sup>2</sup> Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, p.19.

análisis, identificando las figuras retóricas como la parodia y la sátira en algunos personajes y la intertextualidad de ciertos pasajes y, por la otra, de acuerdo con un criterio cultural e ideológico, identificando la jerarquía y las oposiciones de los datos axiológicos expresados a través de los códigos lingüístico y retórico<sup>4</sup>.

He intentado describir los distintos tipos de paralelismo entre los cuentos estudiados, así como las correlaciones paradigmáticas dentro del sistema tradicional de las convenciones literarias y del conjunto de valores políticos, sociales, filosóficos y estéticos que se interrelacionan y manifiestan su significación a través del lenguaje verbal.

En resumen, de la propuesta semiológica para el análisis del discurso literario he tomado de Roland Barthes la idea de que

...un discurso poético (un poema, un relato) constituye un espacio en el que se produce una nutrida red de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. En él se aplican e interrelacionan un código lingüístico, un código retórico y un código ideológico que se manifiesta (a través de los dos códigos anteriores) con sus valores culturales que corresponden a un determinado contexto. El método consiste en dar cuenta de cómo se suman los sentidos, cómo se integran dentro del último nivel, porque la descripción de la obra apunta no sólo a descubrir las unidades, su función y su interrelación sino también el sentido que resulta de todo ello. Un trabajo de identificación e integración se requiere para que los elementos sean asumidos por el lector en el sistema que es la obra, y también más allá de ella, en el mundo que comprende otras obras literarias y otros sistemas de significación (otras semióticas) distinto del de la obra literaria, como pueden ser los sociales, los económicos, los ideológicos, etc., ya que la narración sólo puede recibir su sentido del mundo que la utiliza.<sup>5</sup>

Así pues, he intentado mostrar los distintos sentidos del texto en diferentes niveles -retórico, lingüístico e ideológico-, cómo se

---

<sup>3</sup> *Id.*, p.19.

<sup>4</sup> *Id.*, p.19. La segmentación de acuerdo con un criterio cultural e ideológico examina cómo se manejan las ideas religiosas y las fuentes; qué significación tiene el prólogo, las

interrelacionan éstos entre sí y, finalmente, cómo se integran en un último sentido. Para incluir esta obra en un sistema más amplio la he analizado dentro del contexto de sus traducciones y también de obras literarias que emplean el mismo motivo en otras culturas, lo cual la hace ir más allá de un sistema de significación que no es puramente literario ya que, como señala Barthes, así recibe su sentido.

Como resultado del análisis de las traducciones señalaré de qué forma esta obra ha sido asimilada en Occidente, cómo se introducen en la traducción las ideas prevalecientes de una época y una cultura específicas; y, al mismo tiempo, cómo los elementos presentes en una sociedad determinan que eso suceda.

Este relato alcanzó gran difusión dentro de China misma y es la fuente de una obra dramática, que data de finales de la dinastía Ming. A partir de entonces se convirtió en una pieza clásica, cuyo episodio más representado ha sido el de "Abanicando la tumba". A lo largo de la historia, la obra teatral fue recreada en varias ocasiones por lo que existen diferentes versiones de ella. Aquí no desarrollaré este tema porque queda fuera del propósito del presente trabajo: sólo quiero subrayar que como obra de teatro, el episodio señalado es una pieza de intermedio y no ha cesado de representarse hasta nuestros días.

---

traducciones y el paralelismo que hay entre el cuento chino y narraciones similares en otras culturas.

<sup>5</sup> Helena Beristáin. *Op.Cit.*, p.20.

## 1. Los *Sanyan*

El cuento traducido forma parte de la segunda colección de la recopilación conocida generalmente como los *Sanyan*, una de las obras principales de Feng Menglong. Ésta consta de tres colecciones: *Yushi mingyan* (喻世明言 Palabras comprensivas para advertir al mundo 1620), *Jingshi tongyan* (警世明言 Palabras comprensivas para reconvenir al mundo 1624) y *Xingshi hengyan* (醒世恆言 Últimas palabras para despertar al mundo, 1627). Cada colección contiene cuarenta cuentos, los cuales son re-elaboraciones de *Huaben* (話本) de las dinastías Song, Yuan y principios de Ming.

## 2. Los temas y el método narrativo de los *Sanyan*

A pesar de que los cuentos de los *Sanyan* 三言 no desarrollan un tema en particular, es posible notar que el autor rechazó historias con una visión del mundo que ya no era convincente para su época, es decir, aquellas caracterizadas por la casualidad, el destino y el poder, esto es, las que enfatizaran apariciones milagrosas de fantasmas, encuentros con dioses o un estilo de vida heroico y prefirió las narraciones que pudieran confirmar una visión del mundo acorde con la prevaleciente en las narraciones a finales de la dinastía Ming, donde los males se castigan y el bien se recompensa<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Wilt Idema. "Chinese Vernacular Fiction; the formative period", p.44.

Los temas de esta colección son variados; en general, siguen el ideal moral dictado por el confucianismo y tienen una fuerte influencia del budismo, porque en todos los cuentos está presente una especie de “justicia divina” o “retribución del karma”.

Los críticos chinos han planteado una división de los temas de la colección. Ning Zongyi 寧宗一 señala:

Los temas de los ciento veinte cuentos de los *Sanyan* son amplios, tocan cada aspecto de la sociedad de la época, reflejan cada aspecto de la vida, particularmente la vida urbana, misma que retrata de manera detallada y colorida. En esta descripción hay obras que narran el amor entre jóvenes, historias que exponen los crímenes perpetrados por los terratenientes y los funcionarios, narraciones que describen casos judiciales, algunas tratan acerca de la fuerza del cariño entre amigos, otras abordan las habilidades literarias y artísticas de los literatos distinguidos, unas más tratan sobre espíritus, inmortales y apariciones sobrenaturales y aún las hay que retratan las dificultades de las minorías étnicas.<sup>7</sup>

El método narrativo de las colecciones de los *Sanyan* también ha merecido la atención de diferentes estudiosos occidentales como Patrick Hanan, Wilt Idema, J. Lyman Bishop, Timothy Wong y otros críticos, quienes han caracterizado su método como realista. A pesar de ello, existen diferencias sustanciales en sus apreciaciones.

Los críticos citados caracterizan la técnica de este escritor y afirman que Feng adoptó el modo narrativo de los contadores de cuentos porque le da a la narración un carácter de espontaneidad; el hecho de que sitúe

---

<sup>7</sup> En su ensayo “《三言》的價值” *Sanyan de jiazhi*, p.239. Por otra parte, el crítico que hace una clasificación similar es 聶石樵 Nie Shiqiao, “《Yushi mingyan》《Xingshi hengyan》《Jingshi tongyan》”, en *zhongguo wenxueshi ganyao* 中國文學史綱要, tomo 4, p. 58-71. Bai Weiguo 白維國 y Zhu Shizi 朱世滋 (ed). 古代小說百科大詞典 *Gudai xiaoshuo baike da cidian*, p.622-624, ellos comentan

在《三言》的思想內容一節中，作者指出：曲折動人的故事情節，豐富生動的人物形象，現實注意的創作方法是《三言》的藝術特色之所在”。

temporalmente la historia, que haga un gran uso del diálogo y otros elementos le imprimen un carácter realista a sus textos.

### 3. Las ideas filosóficas

Las ideas filosóficas prevalecientes a finales de la dinastía Ming de Wang Yangming 王陽明 (1472-1529) y Li Zhi 李贄 (1527-1602) son importantes para comprender los cuentos desarrollados por Feng Menglong, ya que estos filósofos ejercieron una gran influencia sobre él.

En la biografía que Feng escribe acerca del filósofo, señala que Wang desdeñaba la literatura y se oponía a pertenecer a círculos literarios. De manera similar, el propio Feng “tenía una opinión pobre de la literatura como bellas letras, para él el significado o la esencia eran más importantes que el virtuosismo literario”<sup>8</sup>.

Patrick Hanan declara que la mayoría de las ideas de Feng pueden relacionarse con esta oposición a la búsqueda de virtuosismo de la que habla Wang Yangming: su énfasis en la dicción llana, su creencia en la expresión directa de la emoción como un gran valor en las formas líricas, su preocupación por el poder afectivo como un valor en la ficción y el drama y aun fuera de esta misma preocupación, su compromiso con la lengua vernácula, lo confirman.<sup>9</sup>

El reflejo de la filosofía de Wang Yangming en la obra creativa de Feng no es casual, ya que éste último era admirador del filósofo, hecho que

---

<sup>8</sup> Patrick Hanan, “Feng’s Life and Ideas”, p.75.

<sup>9</sup> Patrick Hanan, *Ibidem.*, p.76.

constatamos no sólo en la influencia que se traduce en sus ideas literarias, sino también en la pequeña biografía que escribe acerca de la vida de Wang, la cual se encuentra en sus *Selecciones hechas al azar de las tres religiones* (*Sanjiao ounian* 三教偶拈). En el prólogo de esta obra Feng afirma: "Por casualidad leí los registros de Wang Yangming, los cuales me sorprendieron, y por ello consideré que en asuntos de letras y preparación militar<sup>10</sup>, era el primero entre los personajes confucianos. En mis días libres escribí una pequeña biografía para que todos los estudiosos confucianos se convencieran de que su erudición debe alcanzar la de Wang Yangming si desean que sea de utilidad"<sup>11</sup>.

Otro de los elementos importantes de la filosofía de Wang Yangming presente en la obra de Feng es el énfasis puesto en el individuo, dentro del cual se encuentran las semillas del conocimiento y de las emociones. Con respecto a esto, C.T. Hsia señala que para los filósofos de la época la naturaleza esencial es transmoral en su perfección y la cultivación es un asunto de auto-expresión, más que de juicios morales; al mismo tiempo, acepta la visión del individuo como parte de un ambiente social que dicta imperativos morales.<sup>12</sup> Esa dualidad la encontramos en los *Sanyan* porque Feng ha "simpatizado con las necesidades y demandas del individuo, con

---

<sup>10</sup> Los aspectos, civil y militar eran en los que debían sobresalir los funcionarios confucianos. Sin embargo también hubo dinastías como la Song donde se privilegiaba la destreza civil, denigrándose la militar, mientras que en la dinastía Ming, Wang Yangming ponía énfasis en la aplicación práctica del conocimiento, de ahí que el sea un hombre de letras importante, pero también un militar renombrado.

<sup>11</sup> Prefacio a *Sanjiao ounian* 《三教偶拈》: Shanghai guji chubanshe, p. 7 y 8. "偶閱王文成公年譜竊嘆謂文事武備，儒家第一流人物、假日演爲小傳使天下之學儒者。

知學問必如文成，方爲有用”。

<sup>12</sup> Theodore de Bary. "Introducción" a *Self and Society in Ming Thought*, p.21-22.

una oposición latente. casi anárquica al orden social”<sup>13</sup>. Es así como existe una dicotomía de sentimientos que se puede discernir en la mayor parte de los cuentos. Se estima al yo y a la sociedad desde una lealtad dual, existe una promesa equilibrada para cubrir ideales de auto-realización y la ratificación de modelos conducta virtuosa y felicidad terrena, interpretados con referencia particular a la teoría del karma<sup>14</sup>.

Otro de los filósofos que influyeron en la obra de Feng y nos dan pautas para entender su obra es Li Zhi, quien insistía en el valor de la espontaneidad y veía la verdad en la autenticidad de la expresión de las emociones humanas libre de convenciones.

Feng, seguidor de las ideas de Li Zhi, también daba importancia a las “artes auténticas”. Como escritor dramático, Feng pertenecía a la escuela de Wu 吳, caracterizada por la “naturalidad” y “los aspectos reales” (*bense* 本色), por encima del refinamiento literario. De aquí su interés en recopilar cuentos de dinastías anteriores que fueran del gusto del público, porque a través de su carácter realista respondían a este ideal de naturalidad.

Li Zhi es uno de los primeros escritores que incursionaron en la creación de una teoría y una estética para el análisis de la narrativa china. Hizo además comentarios e introdujo puntuación al 水滸傳 *Shui huzhuan*.

También creía que el acontecer cotidiano, como el cubrir las necesidades del vestido y la comida, era una razón fundamental, razón por

---

<sup>13</sup> C.T. Hsia. *The Classic Chinese Novel*, p.307

<sup>14</sup> *Id.*, p.307

la que se necesita hacer uso de "palabras de fácil comprensión que sean de uso cotidiano de la gente".

Según Ye Lang, autor del artículo "Los precursores de la prosa clásica: Li Zhi, Ye Zhou y Feng Menglong", Li Zhi consideraba que lo más auténtico era que el pueblo mismo discutiera su vida cotidiana y que tales discusiones debían incorporarse en sus escritos<sup>15</sup>.

En cuanto a la propuesta estética más importante de este filósofo es su concepto de "expresión de la inocencia infantil" 童心說 *tongxinshuo*, lo cual es equivalente a "sentir algo de manera sincera" 真心 o (tener) el corazón puro como el de un bebé recién nacido 赤子之心. Todo eso, según Li Zhi se pierde si se estudian los seis clásicos confucianos porque, así, se convierte uno en una persona falsa, sus palabras se convierten en palabras falsas, sus actos en actos falsos y sus escritos también se convierten en escritos falsos<sup>16</sup>.

Indudablemente las ideas propuestas por Li Zhi están presentes en la concepción de lo que debe ser la literatura en lengua vernácula y hay diversas obras en las que Feng cita a Li Zhi con respecto a este tema<sup>17</sup>.

Otro teórico y editor de ficción es Ye Zhou, crítico literario y precursor en la estética de la narrativa, quien editó obras como el 三國演義 *Sanguo*

---

<sup>15</sup>Ibidem.p.24. "穿衣吃飯即是人倫物理，除卻穿衣吃飯無倫矣。世間種種皆衣與飯類耳。故學衣與飯，而世間種種自然在其中；非衣飯之外，更有所謂種種色與百姓不相同者也。" Así pues Ye Lang afirma "老百姓，穿衣吃飯，的日常的物質生活 就是最基本 自然 法則和 社會法則。所以他主張，好察，百姓日用之邇信。就是要面向老百姓的日常生活。他認為老百姓談論自己的日常生活親鈞蠶櫛模 鈹形兜模 最能吸引人的。"

<sup>16</sup>Id.在美學上，李贄主要觀點是，童心說。所謂，童心，，就是，真心，或，赤子之心。隻 他認為一個人學了《語》《孟》等儒家經典，，童心，就喪失了，人就成了，假人，，言就成丁，假言，，事就成了，假事，，文也就成了，假文，。"

yanyi, 水湖傳 *Shui huzhuan*, 四書評 *Sishuping* y 儒而謾錄 *Ruer manlu* y al mismo tiempo desarrolló una teoría de la estética narrativa.

De acuerdo en el mismo Ye Liang, Feng pertenece a esta línea de teóricos de la narrativa, aunque él fue más allá porque aplicó tales teorías en los cuentos que re-escribió, y sus planteamientos acerca de la estética de la ficción son más claros en cuanto a su propósito práctico. Feng consideraba que “la ficción debe tener utilidad social, es decir, debe hacer que el pueblo se conmuevan y para lograrlo la ficción debe ser popular, debe adecuarse a las exigencias estéticas de la gente<sup>18</sup>”. Feng criticaba la literatura en lengua clásica y afirmaba que en la sociedad los letrados son minoría, mientras que la gente del pueblo es mayoría; por lo tanto, la literatura no puede adecuarse solamente a las exigencias estéticas de la minoría letrada, sino que debe satisfacer los requerimientos estéticos de la mayoría y por ende la ficción debe ser popular<sup>19</sup>.

El hecho de que Feng haya tomado de manera consciente el modelo narrativo de los contadores de cuentos para crear la impresión de espontaneidad auténtica, libre de convenciones responde a los requerimientos que plantean los filósofos citados. Porque los mismos cuentos escritos en Yuan, Song y principios de Ming, que sirven de fuente a Feng, no siempre adoptan la forma narrativa a modo de los contadores de

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.23.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 41. “小說的社會作用就在于他對老百姓能起一種勸誡的作用，教它的作用 . . . . . 小說要發揮它的這種社會作用，就必須使廣大群眾受感動。

而爲了感動廣大，小說就必須通俗，必須適應群眾的審美需要，審美趣味和文化水平”。

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.42. “大抵唐人選言，如與文心，宋人通俗，諧于里耳。天下之文心少而里而多，則小說之資于通俗者多，試令說話人當場描寫，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞 . . . . . 不通俗而”。

historias, aunque la técnica aparece, sólo que en menor grado. En los cuentos de Feng y de sus discípulos se hace uso del mismo método de los narradores de cuentos a fin de lograr el efecto buscado<sup>20</sup>.

Los elementos arriba desarrollados son una descripción general de los cuentos de los *Sanyan*, colección en la que se encuentra nuestra historia y son una introducción a la traducción de la misma.

---

<sup>20</sup> Idema, *Op.cit.*, p.33-37.

## De cómo Zhuangzi al tocar en un tazón a modo de tambor logra el gran Dao<sup>21</sup>

Las riquezas y los honores son una dicha pasajera<sup>22</sup> del amanecer<sup>23</sup>, lograr nombre y fama es de naturaleza mudable como una nube que flota. En la actualidad las relaciones fraternales<sup>24</sup> resultan ser algo ilusorio, puesto que la afección y el amor se transforman en resentimiento y odio.

No se debe permitir que un collarín de oro aprisione nuestro cuello ni se debe aprobar que un candado de jade someta nuestro cuerpo. Purifica el corazón, despójate de los deseos, elimina tu apego a lo terrenal y obtendrás la felicidad en el cumplimiento de tus obligaciones.

Esta poesía *ci* de tonada "La luna del Río Occidental" (Xijiangyue 西江月) es una obra para advertir al mundo. Si las personas quieren apartarse de acciones y sentimientos erróneos podrán alcanzar un estado de libertad<sup>25</sup>. Los lazos naturales entre padre e hijo y el hecho de que los hermanos sean como las manos y los pies<sup>26</sup> son uniones similares a la rama de un árbol que no se separa al torcerla. Las tres religiones (confucianismo, budismo y daoísmo), a pesar de ser muy diferentes entre sí, tienen como propósito regular la piedad filial y la sumisión ante los hermanos mayores, aunque no han podido lograrlo.

---

<sup>21</sup> La edición que utilicé para la traducción es *Jinshi tongyan* (shang), Xianggang: zhonghua ju, 1980.

<sup>22</sup> En el original sueño de primavera 春夢, que significa dicha efímera.

<sup>23</sup> Para los chinos de la antigüedad, la noche se dividía en cinco partes. La quinta anticipaba el amanecer.

<sup>24</sup> 骨肉：兄弟相戚骨肉相親. Los hermanos mayores y menores tienen mutuos lazos de consanguinidad, como la carne y los huesos que se encuentran tan próximos (*Cihai cidian*, p.2030)

<sup>25</sup> 逍遙自在 Xiaoyao cizai: 無拘無束·自由自在. Este chengyu significa ir a cualquier lugar según su deseo. Tener libertad, sentirse a gusto.

<sup>26</sup> O sea, que se ayudan mutuamente.

Con relación al tema de engendrar hijos y procrear descendientes este es un asunto de la próxima generación, bastante acabado y completo.

El proverbio dice bien cuando afirma:

Nuestros descendientes serán felices al tener sus propios hijos y nietos.  
Razón por la que no debemos ser tratados por ellos como animales.

Cuando se trata del tema del esposo y la esposa, se dice que “se ata a la elegida por la cintura con un cordón rojo<sup>27</sup>” y “con cintas rojas se atan los pies de los que están destinados el uno para el otro”. Unir a dos personas en una relación es como pegar piel con carne cortada: podrán separarse o unirse<sup>28</sup>. El proverbio también dice bien cuando asevera que:

Esposo y esposa son como pájaros de una misma floresta:  
una vez llegada el alba, cada uno va por caminos diferentes.

En la actualidad los sentimientos entre padres e hijos son ruines y mezquinos; esta misma mezquindad ha llegado a ser común entre hermanos mayores y menores. El sentimiento que experimentamos hacia nuestros hijos y nietos no puede compararse al que existe entre marido y mujer, pues el amor de alcoba es lo que entorpece a los hombres y solamente escuchan palabras de almohada. ¿Cuántos hombres confundidos por sus mujeres realizan actos no filiales y trasgreden el orden de precedencia? La generación actual no es para nada una generación sensata.

---

<sup>27</sup> 紅纏腰 En la dinastía Tang, Zhangjia Zhen tenía cinco hijas y quería que Guo Yuancheng fuera su yerno; Zangjia dispuso que cada una sostuviera un hilo de seda rojo desde su aposento y así Guo podría elegir, jalando uno de los hilos, a su esposa. Esta historia llegó a representar los designios del destino en donde los amantes se juntan. (Nota de la edición hecha en Hong Kong por Zhonhua shuju 香港：中華書局，pp. 22)

<sup>28</sup> Es una relación artificial, un tanto accidental, que puede existir o no, a diferencia de la relación natural (天明 Tianming). La relación natural la da el Cielo (Tian) y es consanguínea, de ahí que se llame gurou (骨肉) al amor entre hermanos o entre padre s e hijos, porque es una relación de carne y hueso.

Contar hoy la historia de Zhuang Sheng, que tocaba una vasija a modo de tambor, no es para obstaculizar una relación armoniosa entre esposos, sino tan sólo para que las personas que así lo deseen puedan discriminar entre lo prudente y lo insensato, y para que distingan con claridad lo que es correcto de lo que no lo es.

Si cometes una equivocación, debes abandonar esos pensamientos erróneos. Gradualmente debes purificar las Seis raíces<sup>29</sup>, estudiar el Dao y nutrir la vida: de ahí obtendrás gran utilidad. Cuando los hombres de la antigüedad veían a los sembradores transplantar los retoños de arroz, cantaban poemas de cuatro caracteres que tenían un gran significado. Uno de ellos dice:

Con la mano se toman los brotes y se plantan en los campos de arroz.

Al inclinar la cabeza se nota que en el agua se refleja el Cielo.

Las seis raíces puras son plantas de arroz que se apuntan hacia el Dao.<sup>30</sup>

Retroceder unos pasos, originalmente, significa dirigirse hacia adelante.

Se dice que, a finales de la dinastía Zhou, había un ilustre hombre de mérito de apellido Zhuang y de nombre Zhou, cuyo nombre de cortesía era Zixiu; originario del estado de Song y nativo del distrito de Meng. Sirvió como representante del ministerio de estado<sup>31</sup> en Qiyuan. Su maestro era

---

<sup>29</sup> Concepto budista. Las seis raíces de la percepción y los sentidos: la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto y la inteligencia.

<sup>30</sup> El texto dice fang weidao 方爲稻, que se traduce como "plantas de arroz que seguirán creciendo", pero debido a que dao 稻 tiene un sonido idéntico al de dao 道, se toma el significado de 方爲道. Así pues, el verso se traduce: "son plantas de arroz que se apuntan hacia el Dao". "Retroceder unos pasos originalmente significa dirigirse hacia adelante" se explica porque en el daoísmo si las plantas de arroz apuntan hacia el Dao y se pide ir hacia atrás para purificar las seis raíces, retroceder para ir hacia el Dao es encaminarse al ideal daoísta.

<sup>31</sup> 吏 Li. Este funcionario era una especie de agente local, uno de los nueve tipos de agentes unificadores que, como representantes del ministerio de Estado, supervisaban

un gran sabio, el fundador de la doctrina daoísta, de nombre Er, de apellido Li y cuyo nombre de cortesía era Bo Yang. Este personaje nació con el cabello cano por lo que todos lo llamaban Laozi<sup>32</sup>.

Zhuang Sheng dormía con frecuencia durante el día. En una ocasión soñó que era una mariposa y revoloteaba feliz: aleteaba entre los árboles, las flores y el pasto del jardín. ¿Cómo explicar adecuadamente el sueño? Cuando despertó, se dio cuenta que sus antebrazos se agitaban como un par de alas, por lo que experimentó una sensación extraña. No volvió a tener este sueño. Un día en que Zhuang Sheng recibía las enseñanzas de Laozi, le contó su sueño al maestro, mientras este le hablaba del *Libro de los cambios*. Laozi era un gran sabio y comprendía mucho sobre las tres vidas de la reencarnación (presente, pasado y futuro), y le reveló a Zhuang Sheng su estado de existencia anterior, cuando Zhuang Sheng se encontraba en el *Hundun* 混沌<sup>33</sup>, se separó del caos y nació como una mariposa blanca. En el Cielo primero emergió el agua y después nació la madera, así floreció la madera y brotaron las flores. La mariposa blanca recolectaba el espíritu de las cien flores. Asimilaba la exuberancia del sol y la luna, obtenía su qi 氣<sup>34</sup>; crecía y vivía sin morir, mientras sus alas semejabán las llantas de un coche. Después, Zhuang Sheng paseaba en Yaochi 瑤池<sup>35</sup> y ahí, tomaba los pistilos en secreto rodeando las flores de

---

grupos geográficos o estados feudales, mientras aparentemente vivían y administraban pequeñas villas o pueblos. (Hucker. *A Dictionary of Official Titles in imperial China*, p.302.)

<sup>32</sup> Literalmente significa anciano maestro.

<sup>33</sup> El caos original.

<sup>34</sup> La fuerza o sopro vital.

<sup>35</sup> Nombre de un estanque en el país de los inmortales.

durazno. El ave Fénix de la madre 王母 Wangmu que protegía las flores le dio un picotazo y lo mató. Su espíritu, sin dispersarse, llegó a la vida, nació en el mundo y se transformó en Zhuang Zhou.

Debido a que su capacidad natural<sup>36</sup> no era terrenal y a que en su naturaleza espiritual tenía firmemente los principios del Dao, su maestro Laozi le enseñaba el Qingjin 清浸 y el Wuwei 無爲. Laozi le relevó algunos de los puntos trastocados de su vida anterior, como si acabara de despertar de un sueño.

A partir del momento en que observó cómo sus antebrazos cobraban vida en el viento, tuvo la idea de ser una mariposa que revoloteaba. Consideró como asuntos que se terminan los acontecimientos del mundo, como la prosperidad y la adversidad, y juzgó esos eventos como nubes que flotan, como agua que corre, como una gasa que no puede asirse. Laozi al darse cuenta de que Zhuang Sheng era muy obstinado, tomó el misterio del *Daodejing* con sus cinco mil caracteres, lo puso en un estuche y después se lo obsequió. Zhuang Sheng logró dominar la técnica de dividir el cuerpo y ocultar la forma<sup>37</sup> y consiguió que su espíritu se transformara repitiendo texto de memoria y practicando el ascetismo. Tras abandonar el puesto de

---

<sup>36</sup> Literalmente 根器 (genqi), término budista que Edward Soothil define como "capacidad natural de cualquier órgano o ser" (*A Dictionary of Chinese Buddhist terms*, p.326). Las fuentes chinas lo definen como "La raíz de las plantas puede dar origen a las ramas, el tronco, las flores, las hojas; el qi le da aspecto a los seres y las cosas. De esa manera es debido al qi que todo lo que existe tiene un aspecto, que puede ser grande o pequeño, y, aunque existe una gran cantidad de seres y cosas, no son iguales. En cuanto a los que se ejercitan en la práctica del Dao, su capacidad puede ser alta o baja, simplemente es así. La razón para que la gente exprese que la raíz y el qi sean una metáfora de los que estudian el Dao es porque ellos poseen el genqi." (*Zhongwen da cidian*, vol. 17, p. 163).

<sup>37</sup>La primera 分身 (fenshen) 身同時兼顧機方面。( Cf. *Cihai*, p.274) significa dividir el cuerpo, lo cual implica la posibilidad de que una persona pueda transformarse en más de

representante en el ministerio de estado en Qiyuan, Zhuang Sheng se alejó de Laozi y viajó investigando acerca del Dao.

A pesar de que su escuela tenía enseñanzas de purificación, él no deseaba ocultar sus relaciones maritales. Había tenido tres esposas: la primera contrajo una enfermedad grave y murió muy joven; la segunda tuvo un error que la obligó a retirarse; de la tercera esposa hablaré enseguida. Su apellido es Tian, una mujer de la familia de los Tian de Qi, que consideraron a Zhuang Sheng como hombre de calidad para que la tomara como esposa. Comparada con las dos concubinas anteriores, la joven Tian era más bella: su piel era como la nieve, era modesta y dócil como una diosa. A pesar de que Zhuang Sheng no era sensual<sup>38</sup>, él y su esposa se respetaban mutuamente y con ella se sentía como pez en el agua.

Cuando llegaron rumores sobre la sabiduría de Zhuang Sheng a oídos del rey Wei de Chu, éste envió a un emisario imperial con cien piezas de oro de 20 onzas, finas piezas de tela con miles de metros de largo, un carruaje honorífico y equipos de cuatro caballos: por medio de regalos lo invitó a servir como primer ministro. Con un suspiro Zhuang Sheng dijo: "A los bueyes sacrificiales les cubren el cuerpo con adornos y brocados, se les alimenta con retoños y semillas, pero es mejor ver un buey entrenado para arar que trabaja con grandes esfuerzos, dificultades y sufrimientos, y que se vanagloria de ello. Así, en el lugar en donde se celebran los sacrificios, en el lugar de la celebración de los sacrificios, éste desearía ser un buey

---

una al mismo tiempo (謂一身分兼數事也 *Zhongwen da cidian*, vol.4, p.239). La segunda es 隱形隱沒身形也 *yinxing*, ocultarse o volverse invisible. (*Zhongwen da cidian*, vol.36, p.5)

entrenado para arar, pero ya no puede lograrlo". Así pues, no tomó el puesto.<sup>39</sup>

Ayudó a su esposa para regresar a Song y después se ocultaron en la Montaña de Nanhua en la provincia de Cao. Un día que Zhuang Sheng vagaba por la falda de la montaña, vio una hilera de tumbas abandonadas y suspiró diciendo: "No existe distinción entre las personas ancianas y las personas jóvenes, entre los sabios y los estúpidos: todos son iguales porque todos regresan a la tierra<sup>40</sup>. Cuando los hombres regresan a la tumba, ¿cómo pueden volver a ser personas?"

Volvió a emitir un suspiro. Caminó unos pasos. Repentinamente vio una tumba reciente que aún estaba fresca. Una mujer con menos de un año de viuda, vestida completamente de blanco<sup>41</sup>, estaba sentada a la orilla de la tumba y agitaba sin cesar su abanico de seda hacia el túmulo. Zhuang Sheng se sorprendió y le preguntó: "Señora, ¿quién es el muerto que está en la tumba? ¿Por qué la está abanicando? Debe tener una razón". La mujer sin siquiera levantarse continuó abanicando la tumba como antes.

Aunque su voz fuera como el trinar de las oropéndolas y las golondrinas, dijo algunas frases sin sentido que:

Al escucharlas harían reír a miles de personas,  
al expresarlas harían aumentar la pena.

---

<sup>38</sup> 不是好色之徒。Esta frase puede significar también que no se dejaba llevar por la belleza exterior.

<sup>39</sup> La narración de la vida de Zhuangzi se encuentra en el *Shiji* de Sima Qian, Zhuang 23. En el párrafo tercero de la sección de biografías, además de la suya, se encuentran las biografías de Laozi, Shen Buhai y Han Feizi.

<sup>40</sup> En el sentido de que regresan al túmulo donde son enterrados, esto es, se convierten otra vez en tierra, se transforman y ya no son personas.

<sup>41</sup> Color del luto.

Esta mujer contestó: "En la tumba está el tonto esposo de esta mujer<sup>42</sup>, desafortunadamente murió; esa es la razón de que su cuerpo esté aquí. Cuando vivía, él y su esposa se amaban; una vez muerto, ella no puede continuar dándole amor. Le había pedido a su esposa, como última voluntad, que, si quería volver a casarse, esperara a que terminaran los ritos relacionados con la muerte y hasta que su tumba se secase: sólo entonces podía casarse otra vez. La esposa piensa que sacudiendo fuertemente el túmulo logrará que se seque, por esta razón lo ventila con el abanico"<sup>43</sup>.

Zhuang Sheng, aguantándose la risa, pensó: "¡Qué mujer tan impaciente! Menos mal que dice que cuando él vivía se amaban mutuamente. De no haber sido así, entonces ¿qué habría sucedido?"

Después la interpeló: "Señora, quiere que esta tumba fresca se seque demasiado rápido. Lo cierto es que usted, con la muñeca cansada ya, abanica sin fuerzas. ¿No quiere que le eche una mano?" En ese momento la dama se levantó, hizo una reverencia y exclamó profundamente: "¡Muchas gracias señor!" Tomó el abanico blanco con ambas manos, cesó de moverlo y se lo dio a Zhuang Sheng. Él comenzó a caminar recitando algunas fórmulas daoístas y abanicó hacia la parte superior de la tumba incesantemente: la humedad había desaparecido, la tumba se había secado. La mujer, viendo tal prodigio, le dio las gracias con

---

<sup>42</sup> Cuando las mujeres se referían a sí mismas lo hacían dándose el adjetivo de concubina (qie 妾).

<sup>43</sup> La mujer habla de sí misma en tercera persona.

una amplia sonrisa: "Cuando se tienen dificultades, los señores hacen uso de la fuerza".

Con sus delicadas manos la mujer tocó el cabello de sus sienes, sacó uno de los alfileres de plata que tenía en un costado y tomó el abanico blanco para obsequiarlos a Zhuangzi, como forma de expresar su agradecimiento. Zhuang Sheng no aceptó el alfiler, pero sí el abanico blanco. La señora muy contenta se fue. Zhuang Sheng dentro de sí se encontraba inquieto y ansioso. Regresó a casa; se sentó en su refugio. Viendo el abanico blanco al tiempo que se lamentaba profirió cuatro frases:

Si quienes son esposos y no se comprenden  
y están siempre juntos ¿cuándo descansarán?  
Apenas saben que has muerto y se muestran sin sentimientos ni rectitud.  
De haber sabido que sería así, no me habría enamorado nuevamente.

La joven Tian se encontraba a sus espaldas cuando escuchó a Zhuangzi hablando así, lamentándose y suspirando. Se colocó frente a él para preguntarle cuál era la razón de sus lamentos. Obviamente, Zhuang Sheng era un letrado que poseía el Dao, por eso, entre ellos, Tian se dirigía a él llamándolo señor.

"Señor, ¿qué le sucede para suspirar de tal forma? ¿De dónde obtuvo este abanico blanco?" Zhuang Sheng le narró los detalles del incidente de la señora que abanicaba la tumba. "El objeto con que ventilaba la tumba era el abanico. Como la ayudé, me lo regaló". Cuando la joven Tian terminó de escuchar, se volvió hacia el cielo y, dirigiéndose a la señora del abanico exclamó con rabia e indignación: "Hay miles y miles de no

virtuosos". También le dijo a Zhuang Sheng: "Como esta mujer insensible hay pocas en el mundo".

Zhuang Sheng nuevamente dijo una estrofa de cuatro versos:

Frente a los vivos, todas las personas expresan palabras de afecto profundo.

Después de que has muerto desean abanicar tu tumba:

Al pintar un dragón, al pintar un tigre, es difícil pintar sus huesos;

cuando uno conoce a las personas sólo conoce su exterior, no las conoce  
profundamente.

Cuando la señora Tian escuchó estas palabras se mostró furiosa y enojada como antes y le dijo: "La rabia destruye a los que queremos, el enojo destruye los buenos modales". Las palabras de irritación de la dama Tian no atendían las buenas maneras y, dirigiéndose a Zhuang Sheng, le escupió en la cara y le habló de esta forma: "A pesar de que el género humano es uniforme, los sabios y los tontos no son iguales. ¿Cómo es posible que tú hables de este asunto tan a la ligera? En el mundo, las esposas que profesan el Dao son vistas como un ejemplo. Aunque no sigues el camino de un hombre malo, tu actitud compromete a buenas personas. ¿A poco no te asustas del daño que haces?"

Zhuang Sheng le respondió: "No quiero hablar en vano. Si desafortunadamente yo, Zhuang Zhou, me muero, tú vas a actuar como en la edad de las flores cuando parecen jade. ¿A poco vas a sufrir tres o cinco años guardando luto?" La señora Tian aseveró: "Así como un leal hombre de estado no sirve a dos señores, una mujer íntegra no tiene dos maridos. Dónde se ha visto que una esposa de buena familia tome el té de dos

casas<sup>44</sup> y duerma en la cama de dos casas diferentes. Pero si la desgracia me toca a mí, ni hablar de tres o cinco años de luto, aunque fuera toda una vida. nunca me sucedería eso. En el sueño también hay tres partes de la voluntad". Zhuang Sheng sólo exclamó: "Es difícil decirlo, es difícil decirlo".

La joven Tian a modo de regaño dijo: "Las mujeres que tienen voluntad son vencedoras como los hombres. Hombres así, sin benevolencia ni rectitud como tú, cuando una esposa muere, buscan otra: cuando una se va, llega otra. Solamente hablar de lo que son los demás, es un conocimiento ordinario que cualquiera puede hacer. Nosotras las mujeres instruidas en el Dao una silla de montar y un caballo, tanto que estamos bien paradas con pies y cabeza firme. ¿Cómo podré atreverme a comentarle esto a los demás, si con ello provocaríamos que las siguientes generaciones, avergonzadas, rieran? ¡Si tu no mueres hoy, con ese comportamiento matas injustamente a las personas!" Zhuang Sheng tenía el abanico en la mano, ella se lo arrebató y lo hizo añicos. Zhuang Sheng dijo: "¡No debes enojarte, solamente deseo que esta pureza sea así de buena!" Y no habló más.

Pasados algunos días, Zhuang Sheng enfermó repentinamente. Día tras día empeoraba. Tian, en la cabecera de la cama, lloraba y se lamentaba. Zhuang Sheng le dijo: "Ya que me he enfermado de esta forma, la despedida será tarde o temprano. Es una pena que en los días anteriores

---

<sup>44</sup> En la antigüedad se sembraban plantas de té, que si se trasplantaban, no se desarrollaban, por esto, cuando una joven se comprometía para casarse se tomaba té en la ceremonia, a la que se llamaba compromiso del té. De ahí que tomar el té de dos casas signifique casarse dos veces. (Nota de los editores, p.22)

hayas roto el abanico, hubiera sido bueno que lo conservaras para abanicar la tumba”.

Tian exclamó: “¡Señor, descanse, tranquilícese! Su esposa es instruida y conoce los ritos de principio a fin, jura no tener una segunda intención. Señor, si no tiene fe, su esposa desea morir frente a usted, puede ver en lo profundo de mi corazón”.

Zhuang Sheng contestó: “Es suficiente ver a mi esposa con tan alta voluntad. Yo, Zhuang, habiendo visto cumplidos mis deseos, cerraré los ojos”. Y así, exhaló el último suspiro. La joven señora Tian acarició el cadáver y soltó un fuerte llanto. Los vecinos le ayudaron a cortar la tela para forrar la cubierta exterior del ataúd; le ayudaron a vestir el cadáver y a meterlo en el féretro.

Vestida toda de seda blanca Tian, estaba realmente triste y melancólica durante el día, y por las noches lloraba y gemía de dolor. Cada pensamiento era para Zhuangzi, de amor y afecto como cuando vivía. Fuera de sí, comía acostada como si estuviera ebria: se había abandonado por completo.

Tanto en las faldas como en la parte superior de la montaña, los aldeanos sabían que Zhuangzi era un letrado ermitaño que rehuía la fama; aún así vinieron a dar sus condolencias, a fin de cuentas este no era un lugar bullicioso como lo era la ciudad, en donde toda la gente hubiera acudido.

El séptimo día, repentinamente, llegó un joven letrado de primer rango. Tenía el rostro rosado y los labios rojos como caoba, era elegante

sin par: el número uno en distinción. Vestía un traje morado, un gorro oscuro, un cinturón bordado y unos zapatos escarlata. Traía consigo un sirviente.

Este joven declaraba ser descendiente del rey del estado de Chu. Unos años antes, había acordado reunirse con el señor Zhuangzi Xiu, por lo que deseaba hacer reverencia frente a su puerta. Hoy había venido especialmente a visitarlo. Al saber que Zhuang Sheng había muerto, exclamó: "¡Que pena!" Rápidamente se quitó la ropa de color, llamó a su sirviente para que trajera el equipaje y sacara la ropa de luto; después se vistió. Fue hacia el ataúd frente al que hizo cuatro reverencias y dijo: "Señor Zhuang, su discípulo, que no tuvo la dicha de verlo para servirle y aprender de usted, desea guardar cien días de luto y de todo corazón le ofrece sus mejores y más puros sentimientos". Terminó de hablar, nuevamente hizo cuatro reverencias; sus lágrimas fluyeron como un torrente, después se levantó. Pidió ver a la señora Tian. Ella, al principio, se rehusó. El joven nieto del rey dijo: "en las costumbres de la antigüedad los amigos cercanos entraban a la casa y las esposas y concubinas no los evitaban, no debe ser distinto cuando se trata de este joven que tenía un compromiso de maestro - discípulo con el señor Zhuang".

La dama Tian fue hacia la sala de los ritos funerarios y habló con el joven descendiente del rey de Chu sobre cosas triviales<sup>45</sup>. La señora Tian, al ver el talento del noble joven, se conmovió y lo amó tiernamente. Sólo odiaba que no hubiera motivos para acercársele.

El joven dijo: "Señor a pesar de que murió, para su discípulo es difícil olvidarlo y dejar de admirarlo. Deseo que se me permita tomar prestada una habitación en su honorable casa, residir temporalmente en ella por cien días; en primer lugar para guardarle luto al maestro muerto y, en segundo lugar, para tomar prestados los escritos que usted dejó, para verlos y cumplir su última voluntad". La señora Tian contestó: "No hay obstáculos para que los viejos amigos puedan permanecer por mucho tiempo en casa".

En ese momento preparó comida. Después de que terminaron de comer, Tian tomó los escritos de Zhuangzi como el *Nanhua zhengjing* y el *Laozi Daodejing* de cinco mil caracteres; así mismo le reveló otras obras y se las ofreció al joven noble. Muy atentamente, el descendiente del rey le dio las gracias. En el estudio acomodó la tablilla del difunto.

El descendiente de la familia imperial se hospedó en una de las habitaciones para las visitas, que estaba del lado izquierdo. La joven Tian cada día lloraba fingidamente frente al féretro para poder pasar por las habitaciones de las visitas y así platicar con el joven.

Día con día sus sentimientos crecían, intercambiaban miradas y no podían seguir ocultando sus sentimientos. El joven descendiente del rey de Chu sólo los manifestaba ligeramente, mientras que ella había llegado al límite<sup>45</sup>. A ella le gustaba que la montaña fuera profunda, oculta y retirada, así podía hacer cosas inapropiadas y no había gente que pudiera difundirlo;

---

<sup>45</sup> 敘了寒溫。Literalmente hablar sobre el frío y el calor, hablar del tiempo, de cosas triviales.

<sup>46</sup> El original dice "él solamente había llegado a cinco, mientras que ella había llegado a diez". 楚王孫只有五分，那田氏到有十分。

odiaba que el luto fuera reciente y no había pasado mucho tiempo, además era ella la que perseguía al joven: era difícil expresarlo.

Resistió otros días, menos de medio mes: esta joven señora, corazón de mono y sentimientos de caballo, no podía estar en paz<sup>47</sup>. Gentilmente llamó al viejo sirviente para que entrara a la casa y lo invitó a tomar un fino licor, con buen trato y buenas palabras lo conquistó. Tranquilamente le preguntó: “¿Tu señor está comprometido?” El viejo sirviente respondió: “Aún no lo está”. La joven señora volvió a preguntar de esta forma: “¿Qué tipo de persona desea encontrar tu señor para comprometerse?” El viejo sirviente ya borracho contestó: “Mi señor me comentó que si él consiguiera una joven guapa y distinguida como usted, estaría satisfecho”. La mujer exclamó: “¡De verdad dijo eso! ¿No será que me estás mintiendo?” El viejo servidor expresó: “Soy un viejo que ya tiene muchos años, ¿para qué te voy a decir mentiras?” La mujer le pidió: “Te ruego, honorable señor, sirvas de mediador y le comuniques lo que pienso. Si no lo rechaza, tu servidora está dispuesta a obedecer y servir a tu señor”. El viejo sirviente dijo: “Mi señor antes le había comentado a este anciano, que era una unión predestinada, sólo la impide la relación maestro- alumno que tenía con tu esposo, por lo que teme provocar murmuraciones”. La joven mujer respondió: “Tu señor y mi esposo originalmente tenían una cita

---

<sup>47</sup> 心猴意馬。Xin hou yi ma. Frase daoísta. Es una metáfora de una persona que tiene pensamientos extraviados, en desorden, confundidos, que no está estable. (Cihai, 1979, p.1591) Dentro de la tradición china, el mono es un animal que personifica la astucia, la alevosía para realizar las acciones. La figura del mono está relacionada con dos tradiciones: una, que pone énfasis en este personaje como demonio, o espíritu malo en las obras de teatro y otra que lo retrata como un mono capaz de llevar a cabo tareas religiosas. La figura del mono, que tiene antecedentes en la literatura popular y se

que no se cumplió, no llegaron a tener una relación maestro- alumno ni de superior- inferior<sup>48</sup>, por lo que no puede considerarse una relación de esa naturaleza. Además, la montaña está alejada, casi no hay casas; los vecinos son escasos ¿quién va a murmurar? Tú, anciano varón debes superar las complicaciones y te invitaré a comer y a beber un buen vino". El viejo sirviente dio su aprobación. Cuando estaba a punto de irse, la mujer nuevamente le llamó a gritos para que regresara y le recomendó: "Si da su consentimiento, no importa si es tarde o es temprano, puedes venir a la habitación, regresar en ese instante; estaré exclusivamente esperándote". Después de que el viejo se fue, ella se quedó ansiosa y esperanzada.

Al lado de la sala de los ritos funerarios preparó y acomodó todo. Sólo odiaba no poder disponer de una cuerda roja para atarla al pie de ese joven bien parecido y eminente arrastrarlo hasta donde ella estaba. Así llegó la noche, la joven Tian ya esperaba impaciente. Cuando oscureció, Tian caminó y se introdujo en la sala de los ritos funerarios para escuchar lo que sucedía en la habitación de las visitas. Repentinamente se produjo un sonido en el sitio donde estaba el féretro. Asustada, la joven mujer dio un salto; lo único que se le ocurrió fue que el muerto se había movido. Muy preocupada, se dirigió hacia su habitación y encendió una lámpara; en realidad, había sido el viejo sirviente que estaba borracho y acostado muy

---

caracteriza por su inteligencia, astucia y destreza en trucos de magia, es la que influyó en las obras de teatro y a la que se refiere esta frase.

<sup>48</sup> El texto dice 北面 beimian, lo cual significa literalmente con el rostro mirando hacia el norte (hacia el emperador u otra persona de rango superior, que estaba sentado mirando hacia el sur). La posición que las personas ocupaban en un espacio indicaba su jerarquía. La posición privilegiada era estar sentado en el norte viendo hacia el sur. En ocasiones se rompía la regla porque la persona con rango más alto cedía su lugar a un invitado para honrarlo. (Ying'shi Yü. "The Seating Order at the Hung Men Banquet").

rígido debajo de la mesa del ataúd. La joven mujer no se atrevió a reprenderlo y tampoco a gritarle, así que regresó a su habitación.

Pasó la noche parándose y acostándose sin poder dormir. Al día siguiente, el viejo sirviente iba y venía, pero no para hablar con ella. Sin enfadarse, la joven mujer lo llamó a su habitación para preguntarle acerca de los asuntos que ya habían tratado antes. El viejo sirviente dijo: "No se puede, no se puede". La señora preguntó: "¿Por qué no se puede? ¿Le explicaste claramente la conversación que tuvimos anoche?". El viejo sirviente contestó: "Este viejo le dijo todo. Mi señor tiene razón en lo que piensa; él dice que en cuanto al aspecto de la señora no es necesario hacer comentarios y que tampoco se discute si no se inclina por hacerle deferencia al maestro. Pero hay tres asuntos que no son apropiados y no es bueno dar respuesta a la joven dama". La señora inquirió: "¿Cuáles son esos tres asuntos?". El viejo sirviente respondió: "Mi señor dice que en la sala hay un objeto de mal agüero y aunque quiera officiar un rito de buen agüero con la señora, ¿cómo podría soportarlo? Además no se ve bien. Segunda cuestión, el señor Zhuang y la señora eran una pareja que se amaba; él era un gran sabio que poseía la virtud del Dao; el talento de mi señor no llega ni a la diez milésima parte del suyo, así que teme ser considerado como alguien torpe por la señora. La tercera es que el equipaje de viaje aún no ha llegado, por lo que mi señor ha venido con las manos vacías y no tiene dinero para los regalos de boda y el banquete, no tiene de qué disponer. Es por estas tres cuestiones que no se puede".

La joven dama alegó: "Ninguno de estos obstáculos puede considerarse como tal. Los objetos de mal agüero no son importantes: detrás de la casa hay una habitación vacía, podemos llamar a algunos labradores para que se lleven el ataúd y listo. Ésta es una cuestión. En cuanto al segundo asunto, mi primer esposo, ¿en dónde fue un famoso sabio que tenía la virtud del Dao? Al principio no podía gobernar su casa y, ya casado, las personas lo seguían considerando una persona de poca virtud. El rey Wei de Chu admiraba su falsa reputación: para invitarlo a servir como primer ministro le dio regalos, pero él sabía que su talento no era superior, por eso huyó a este lugar. El mes pasado, mi esposo estaba caminando solo por la falda de la montaña y se encontró con una señora viuda que abanicaba una tumba, esperaba que la tierra del túmulo se secara para volver a casarse. El torpe de mi esposo se puso a galantear con ella y le ayudó a abanicar el túmulo, tomó el abanico como regalo y lo trajo cuando regresó a casa. Fui yo quien lo rompió. Unos días antes de morir, reñimos por el suceso, entonces, ¿qué amor? En cambio, tu joven señor se interesó desde siempre en el estudio, sus méritos no se pueden medir. Él es un aristócrata, su servidora pertenece al linaje de los Tian, nuestra posición social es semejante<sup>49</sup>. Hasta el momento, es una unión predestinada, aprobada por el Cielo [Tian]. El tercer obstáculo es el dinero para los regalos de boda y el banquete, pero su servidora es la anfitriona. Es más ¿quién quiere regalos? El banquete también es un asunto menor. Su servidora tiene ahorradas 20 onzas de oro blanco, que obsequia a tu

---

<sup>49</sup>門地相當 mendi xiangdang es una metáfora de las puertas (dobles) que están al mismo

señor para que se haga un traje nuevo. Ve nuevamente a darle las noticias de regreso. Si tienes éxito, desde ahora lo acordamos, esta noche es propicia para la boda". El viejo sirviente recibió las 20 monedas de plata y regresó con el descendiente del rey de Chu. El joven obedeció conforme a los deseos de ella.

El sirviente fue nuevamente a donde la joven señora. La mujer, en el colmo de la dicha, se quitó la ropa de luto para seducirlo: se polveó la cara nuevamente, se pintó los labios de rojo y vistió un traje nuevo de colores frescos. Llamó al sirviente y le dijo que buscara a algunos labradores de la región para que se llevaran el ataúd de Zhuang Sheng a la parte posterior, en donde estaba la habitación desocupada. Barrieron el patio, prepararon el banquete para la boda.

Hay una poesía que da testimonio de este acontecimiento:

La viuda está particularmente elegante.

El descendiente del rey de Chu quiere disfrutar con ella.

Una silla de montar y un caballo, ¿quién murmurará?

Esta noche piensa tomar al honorable esposo para atraerlo.

Es de noche, la mujer adorna la casa con aromas, el patio tiene velas y lámparas brillantes. El nieto del rey de Chu con cintas multicolores y túnica larga, la joven Tian de chaqueta bordada y falda de colores, ambos de pie bajo las lámparas rojas. Una pareja de hombre y mujer como el jade pulido y alhajas de oro, cuya belleza no puede expresarse. Después de intercambiar las reverencias, de mil amores y diez mil deseos, se introducen en la cámara nupcial tomados de la mano. Sostienen la copa nupcial,

---

nivel del piso, significa que la posición de las familias es igualmente ilustre.

solamente desean quitarse la ropa para acostarse en la cama. Repentinamente, el nieto del rey de Chu frunció las cejas, no podía dar un paso, cuando intentó subir a la cama se cayó al suelo: con ambas manos se apretó el pecho, solamente decía "Me duele el corazón, no soporto el dolor". La joven Tian amaba al joven príncipe y no se preocupaba por el pudor del nuevo matrimonio; se acercó y lo abrazó, le dio masaje y le preguntó qué tenía.

El nieto del rey de Chu tenía un dolor tan fuerte que no podía hablar, la saliva y la espuma que vomitaba el príncipe aniquilaron los deseos. El sirviente turbado hizo una pila de tierra.

La joven Tian le preguntó: "En días anteriores, el joven ¿había tenido estos síntomas?" El sirviente dijo: "Ya había tenido esta enfermedad en ocasiones anteriores. Le da cada uno o dos años. No hay medicina que pueda curarlo. Sólo existe una forma para que la enfermedad ceda". Preocupada, la joven Tian preguntó: "¿Cuál es la forma en que lo curan?" El sirviente dijo: "Un médico le recetó un remedio muy raro. Se calienta con alcohol el encéfalo de un hombre recién muerto y se le da a tomar. Así su dolor cede. Normalmente, cuando le da este dolor, en la sala del palacio se presenta un memorial ante el rey de Chu para darle muerte a un presidiario. Se le ata, después se le mata obteniendo su cerebro. ¿Cómo vamos a conseguir uno aquí en la montaña? ¡Aquí se terminó su vida!" La joven Tian dijo: "El cerebro de un hombre vivo no se podrá conseguir. Pero, ¿no sabes si el de un muerto puede usarse?". El sirviente afirmó: "El médico dijo que si la persona no tenía más de cuarenta días de muerta, su cerebro aún no se

había secado. por lo tanto podía utilizarse". Tian afirmó: "Mi esposo tiene poco más de veinte días de muerto, ¿no se podrá cortar el ataúd y luego sacarlo?". El sirviente contestó: "No creo que la señora se atreva". La dama Tian aseveró: "Yo y el príncipe somos marido y mujer, la esposa debe hacer cualquier cosa para servir al marido. ¿Por qué tendría que titubear si los huesos de mi esposo muerto se han podrido?". Y pidió al sirviente que se fuera.

Postrada con el rostro en tierra para servir a su señor, dijo que ella misma cortaría las tablas del ataúd con un hacha. Con la mano derecha levantó el hacha, con la izquierda sostenía una lámpara, fue hacia la parte trasera donde estaba la habitación abandonada, apoyó la lámpara en la tapa del ataúd para poder ver bien. Con ambas manos tomó el hacha y con fuerza la hendió en la tapa del ataúd. ¿Cómo podría la esposa cortar la tapa del ataúd con su fuerza diminuta? Había una razón, Zhuang Zhou era un hombre inteligente y no se mostraría en forma desvergonzada. El ataúd tenía tres pulgadas de grueso, finalmente el hacha cortó la tabla. Con otro hachazo, la tapa del ataúd se partió y se abrió. Ella solamente vio a Zhuang Sheng, que emitía un suspiro desde el ataúd; empujó la tapa ya partida, enderezó el cuerpo y se sentó.

La joven Tian, a pesar de que era inhumana, finalmente era una mujer; se sintió tan amenazada que dio un salto: las piernas le temblaban y sentía escalofríos, el corazón le palpitaba desordenadamente, sin que ella se diera cuenta, la cabeza del hacha se cayó al suelo. Zhuang Sheng la

llamó: "Mujer dame la mano para que me levante". La mujer no pudo más que ayudarlo, le dio la mano a Zhuang Sheng y éste salió del ataúd.

Zhuang Sheng la llevaba de la mano, la joven señora lo siguió y juntos entraron a la recámara. La mujer sabía que en la recámara estaban el nieto del rey de Chu y su esclavo, por lo que empezó a tener escalofríos. Daba un paso y retrocedía dos. Cuando llegaron a la habitación era como si fuera tiempo de primavera, todo estaba puesto en orden de forma brillante y resplandeciente, todo estaba solitario.

A amo y esclavo no se les veía por ninguna parte. A la mujer, que estaba ansiosa y preocupada en su interior, el enojo ya se le había bajado; con palabras de elogio y con bellas frases para reivindicarse le dijo a Zhuang Sheng: "Cuando murió, su servidora pensaba en usted día y noche. Por eso, cuando apenas escuché que provenían ruidos del ataúd, pensé que era su espíritu<sup>50</sup> que, así como contaban los hombres de la antigüedad, había regresado. Cuando regresé a ver, era usted que había resucitado por lo que utilicé esta hacha para abrir el féretro. Gracias al Cielo y gracias a la Tierra. ¡Ciertamente resucitó! En realidad su servidora es muy afortunada".

Zhuang Sheng dijo: "Muchísimas gracias, mujer con propósito sincero. Solamente quiero hablarte de un asunto. Mujer, debías vestir el traje de luto, no ha pasado mucho tiempo, ¿cómo es que usas chaqueta

---

<sup>50</sup> El espíritu a que hace referencia Tian es el hun 魂, la parte del hombre que asciende al Cielo. En la tradición china existían tres tipos de espíritus: el celestial, el natural y los manes. Los espíritus naturales eran los de la tierra y los granos, las montañas y los ríos, denominados shen 神; los espíritus de los muertos humanos (gui 鬼) se concebían en dos aspectos: el espíritu inteligente (hun), que en el momento de la muerte salía flotando a la atmósfera para convertirse en el objeto de la devoción ancestral por parte de sus descendientes, y el espíritu terrenal o animal (po 魄) que descendía a la tumba para,

bordada y falda de colores?" La joven mujer le explicó de esta forma: "Al destapar el ataúd vi con felicidad [lo que sucedía] y no me atreví a usar ropa de mal agüero, porque le podía molestar, por eso hice una excepción y vestí de bordados y colores para que fuera un buen augurio". Zhuang Sheng dijo: "¡Está bien! Pero aún hay otra cosa, el ataúd no estaba en la sala principal, lo dejaste abandonado en el cuarto de atrás ¡A poco también es de buen augurio!" La mujer no tuvo palabras para contestar.

Zhuang Sheng vio las copas y los platillos acomodados, pero ya no preguntó la razón de ello y le pidió que trajera vino caliente para tomar. Zhuang Sheng comenzó a tomar como un buen bebedor, llenaba copas y copas. Esta mujer no atendía a los problemas presentes, los sentimientos del pasado le venían a la mente: otra vez se comportaba como si fueran esposo y esposa. Preocupada, acercó la vasija de vino; con mimos y fingiendo que nada había sucedido, con palabras dulces y frases bellas quería engañar a Zhuang Sheng, para que se acostaran juntos en la cama. Zhuang Sheng tomó vino hasta emborracharse, tomó papel y pincel y escribió una estrofa de cuatro versos:

Antes, a pesar de que tu amada haya sido una persona de mérito.  
Ahora que tú me amas, yo no te amo;  
si nuevamente nos tratamos como esposo y esposa  
temo que tú, con una gran hacha, abras la tapa del ataúd donde repose.

A la mujer. al ver el poema de cuatro versos. toda la cara se le llenó de vergüenza y no se atrevió a decir ni una palabra. Zhuangzi nuevamente escribió cuatro versos:

¿Qué afecto pueden tenerse esposo y esposa en cien noches  
si cuando ven a un hombre joven se olvidan del anterior?  
La tapa de mi ataúd se topa con un hacha:  
¿para qué esperar a que abanicando se seque la tumba?

Zhuang Sheng también dijo: "Antes te enseñaré para que veas a dos hombres". Zhuang Sheng apuntó con la mano hacia afuera, la mujer volteó la cabeza, divisó al descendiente del rey de Chu y a su sirviente que venían a paso lento. La mujer se llevó un gran susto. Nuevamente se volteó y no vio a Zhuang Sheng; cuando de nuevo volvió la cabeza, el noble joven amo y su esclavo habían desaparecido. ¿Dónde estaban el descendiente del rey de Chu y su sirviente, si todo esto no era más que una técnica de Zhuang Sheng para dividir el cuerpo y ocultar la forma?<sup>51</sup>

El espíritu de la mujer estaba desconcertado y confuso, sentía que había perdido el color. Se soltó el cinturón bordado de la cintura; ansiosa y preocupada, se estranguló con él. ¡Ay qué desgracia! Esta sí fue una verdadera muerte. Zhuang Sheng al ver que Tian estaba muerta, la descolgó, quitó la tapa rota del ataúd y la metió en él. Tomó un tazón de porcelana como instrumento musical y, a modo de tambor, hizo una melodía. Se apoyó contra el ataúd y compuso una canción. La canción dice:

La Naturaleza no tiene sentimientos  
nos creó a mí y a ella por igual.

Yo no fui un esposo para ella

ella no fue una esposa para mi.

Por casualidad, nos encontramos  
vivimos juntos en una morada.

La hora de muerte ya ha llegado a su término.  
hay unión y hay separación.

Los sentimientos de los hombres sin virtud  
Pasan de la vida a la muerte.

Los verdaderos sentimientos se manifestaron:  
¡cómo no morir!

Ella, cuando vivía, eligió qué tomar y qué dejar;  
al morir regresará al vacío.

Ella, como ofrenda de muerte,  
me dio una gran hacha.

Yo como ofrenda a ella, que ha muerto,  
le dedico una canción.

Cuando el sonido del hacha comienza, resucito.  
¡Con la tonada de esta canción ella puede sentirlo!

¡Oh! ¡Ah! hago pedazos el tazón y ya no sigo tocando.  
¿Ella quién es, yo quién soy?

**Zhuang Sheng cesó de cantar, gimió y nuevamente recitó una poesía:**

Tú moriste, yo ciertamente te sepultaré.  
Cuando yo morí, tu ciertamente te casaste.  
Si mi muerte hubiera sido verdadera  
todo habría resultado ser algo ridículo.

Zhuang Sheng soltó una carcajada, agarró el tazón de porcelana y lo hizo añicos. Tomó fuego y desde el jardín comenzó a prender el lugar, quemó toda la casa, hasta el ataúd se convirtió en cenizas. Solamente se salvaron

---

<sup>51</sup> Véase nota 37, p. 18.

del fuego el *Daodejing* y el *Nanhuajing*. Algunas personas llegaron para investigar qué pasaba desde las montañas cercanas y esta historia se ha difundido hasta hoy. Zhuang Sheng vagó por todas partes y hasta su muerte no volvió a tomar esposa. Se dice que se encontró con Laozi en el Paso de Hansu (Hansuguang), ambos se fueron, desaparecieron, alcanzaron el Gran Dao y se convirtieron en Inmortales daoístas. La poesía dice:

Wu Qi<sup>52</sup> mató a su esposa. ¡Qué ignorante era!

Xun Ling<sup>53</sup> se sumió en la tristeza por la muerte de su esposa. así pueden ridiculizarlo.

Por favor sigan el ejemplo de Zhuang Sheng, que tocaba un tazón a modo de tambor

y vagaba sin fin, él era mi maestro.

---

<sup>52</sup> Famoso general y estratega del periodo de los Reinos combatientes, él se encontraba en el estado de Lu, cuando Qin atacó el estado; en el de Lu pensaban asignarle un puesto y convertirlo en un Gran general, pero debido a que su esposa era una mujer de Qi, él no se sentía tranquilo, por lo que Wu Qi mató a su esposa para obtener ese puesto. (Nota de los editores)

<sup>53</sup> Xun Ling también vivió en el período de los Reinos combatientes, eligió a la hija de Cao Gong para tomarla por esposa, una vez casados, pero ella murió poco después; el sufrimiento de este hombre era tan grande que, poco después, él también murió. Este hecho se utiliza para aludir históricamente a que alguien "llora la muerte de una persona querida". (Nota de los editores)

## Traducciones del cuento e historias similares en otras culturas

La historia que narra el cuento anterior tuvo una amplia difusión, pues forma parte de una de las colecciones de cuentos más populares de la dinastía Ming; esta misma historia gozó de gran difusión como obra dramática. La fortuna literaria de la obra en Europa fue tan amplia que existen traducciones al inglés, francés, alemán, ruso, italiano; también hay algunas narraciones europeas que la retomaron dándole un nuevo giro.

En este capítulo se comentarán algunas de las traducciones para señalar cómo la cultura, la época y otros elementos determinan la recepción de un texto dependiendo de diferentes circunstancias. Asimismo, se incorporó una breve comparación entre narraciones de diferentes culturas que tratan el mismo tópico que el cuento analizado. En cuanto a las traducciones, el material no es exhaustivo, ya que es difícil de localizar en virtud de que algunas traducciones datan de los siglos XVIII y XIX. De la misma forma, las historias que abordan este tema en otras culturas son muy variadas y aquí sólo han sido incorporadas algunas.

El tema de la esposa que intenta casarse nuevamente o busca un nuevo compañero tan pronto como el esposo muere es común a muchas culturas, también lo es el del esposo desconfiado que finge estar muerto para probar a su esposa. El cuento ha suscitado tanto interés y se ha traducido a tantas lenguas, en distintas épocas, porque los temas que trata

son universales.<sup>54</sup> En el presente análisis, se considerarán sólo los siguientes trabajos: una traducción hecha al francés, una reedición de la misma con cambios mínimos, dos traducciones al inglés (entre las varias que existen), una al italiano, una adaptación rusa y una re-elaboración al español. Existen, además, algunas al alemán que no se considerarán, otras más al inglés y al francés que, por la dificultad para encontrar tal material, no figurarán. De la traducción francesa del cuento existen reelaboraciones posteriores en obras de teatro, pero tampoco se incluirán en el presente trabajo.

Aunque parezca fortuito que dentro de la vasta literatura china uno de los cuentos elegidos para ser traducido a diversas lenguas europeas haya sido el aquí estudiado, se sabe que "la traducción así como los re-escritos nunca son inocentes. Siempre hay un contexto en el cual la traducción toma lugar, siempre una historia desde la cual un texto emerge y

---

<sup>54</sup> En el cuento se manejan estos dos motivos: el de la viuda hipócrita y el del esposo desconfiado que pone a prueba a la esposa, ambos son recurrentes en cuentos folklóricos de diferentes culturas. Stith Thompson en su *Motif Index of Folk Literature* señala que hay diferentes narraciones como la "Matrone of Epheso", una novela italiana, un mito irlandés (la viuda infiel), la leyenda de la viuda hipócrita, la de la reina que se casa con el asesino de su prometido, la viuda infiel que se compromete nuevamente en el funeral de su esposo, en los que se desarrolla el mismo motivo. Por otra parte en la obra dirigida por Ma. Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España, vol. I*, se afirma: "Los numerosos estudiosos que se han ocupado de este relato distinguen en él dos tipos, según el marido esté realmente muerto o simplemente finja estarlo" (p.101). El primer modelo, cree Lacarra, es de origen chino, del cual creó Petronio *El Satiricón* y del que se derivan diversas versiones europeas; el otro sería el de la tradición esópica y sus recreaciones medievales. En la literatura española se han recogido diversas versiones más allá de la Edad Media, y cita algunas obras; además, señala que este motivo sigue vivo en la tradición folklórica árabe. Mientras que Aurelio Espinosa, (*Cuentos populares españoles*, vol. II, p.356-367) los clasifica bajo "la esposa falsa" y la bibliografía que proporciona incluye versiones españolas peninsulares, españolas de América, portuguesas, catalanas, italianas, francesas, latinas, alemanas, holandesas, inglesas, escocesas, inglesas de América, una turca, una árabe, una judía, de la India y de China.

a la cual el texto es transportado”<sup>55</sup>. Las traducciones están hechas para responder a las exigencias de una cultura y de varios grupos dentro de ella. en este caso, la traducción responde a la necesidad de la Francia del siglo XVIII por conocer las culturas orientales, principalmente entre los grupos ilustrados, que tenían interés por conocer diferentes formas de vida y de cultura, como la china. En los demás países como Alemania, Inglaterra y Rusia, se responde también a una necesidad similar.

Los hombres ilustrados de la época mitificaron la cultura china, conocida a través de las traducciones y descripciones de los misioneros. Los filósofos franceses creyeron encontrar en ella un modelo de gobierno idóneo, una moral natural ajena a dogmatismos religiosos, a principios devotos e irracionales. De ahí su interés por las obras que mostraran esos principios, que, desde su punto de vista, ayudarían a la implementación de un despotismo ilustrado y necesario en Europa.

### 1. Traducciones al francés

La primera traducción del cuento de Zhuang Sheng se hizo en Francia durante el siglo XVIII por Pere d'Entrecolles, editada por Jean Baptiste Du Halde en 1735 y reeditada por Abel-Rémusat en 1827. Posteriormente, Richard Brookes la tradujo al inglés para *The General History of China*, traducción que fue publicada en Londres 1841. A partir de las obras citadas se elaboraron traducciones posteriores; otras se realizaron directamente del chino. La traducción de d'Entrecolles es importante no sólo por ser la

---

<sup>55</sup> André Lefevre y Susan Bassnett. "Introduction. Proust's Grandmother and Thousand and

primera, sino además porque diversos autores la utilizaron a su vez como base para traducir el cuento a otros idiomas. La obra se publicó bajo el nombre "Tchoang tse, après les bisarres obseques de la femme, s'adonne entierement à la chère Philosophie & devient célèbre dans la Secte de Tao", en la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartaire chinoise* de Du Halde en 1735<sup>56</sup>.

En cuanto a la traducción del cuento, d'Entrecolles realizó una traducción completa, es decir tanto de la introducción, como de cada uno de los poemas: es una traducción que, en general, sigue el texto original, pero que en muchos casos hace una interpretación libre de ciertos pasajes<sup>57</sup>. También introduce aclaraciones y notas al pie de página para explicar características particulares de la cultura china o de algún personaje. Por ejemplo, precisa a qué provincia de la división política actual pertenece el poblado del que era originario Zhuangzi; destaca que el *Yijing* es uno de los libros clásicos y añade otras explicaciones similares.

---

One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies", p.11

<sup>56</sup> La recopilación en donde fue incluido el cuento es uno de los trabajos más importantes del s. XVIII sobre China, que, por lo demás sirvió de fuente para los estudiosos de la época. Esta obra contiene trabajos de geografía, historia, cronología, política y descripciones físicas de China, Asia Central y Corea. Son varios los estudiosos y filósofos europeos que se apoyaron en esta obra, entre ellos destacan los enciclopedista franceses: Rousseau, Hume y Goldsmith, quienes carecían de otras fuentes de información acerca de los países orientales. La obra de Du Halde fue, pues, una fuente esencial en la creación de una imagen de China y, en general, de los países orientales en Europa. El autor de la obra mencionada se apoyó en documentos y materiales de la presencia y la investigación de los jesuitas en tales países, ya que él nunca los visitó (Véase Adolf Reichwien. *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in Eighteen-Century Europe*).

<sup>57</sup> Se hará referencia a este cuento aludiendo a las ediciones de Du Halde y Rémusat, hay pequeñas diferencias entre ambas, por ejemplo la puntuación, la ortografía, la romanización de algunas palabras es diferente, se incluyen explicaciones en la edición de Rémusat que no existen en la Du Halde; en general las diferencias son menores.

Además, hay aclaraciones incorporadas en el texto que no están señaladas como nota del traductor:

Ella encuentra al viejo empleado extendido sobre la tabla colocada frente al ataúd para quemar incienso y colocar ofrendas a ciertas horas<sup>58</sup>.

Como puede verse, se da esta explicación porque un lector no familiarizado con la liturgia funeraria china no entendería si sólo se mencionara "la tabla colocada frente al ataúd"; Rémusat considera necesario aclarar: "para quemar incienso y colocar ofrendas a ciertas horas".

D'Entrecolles introduce también algunos conceptos que no figuran en el texto original:

En lo que respecta al marido y a la mujer, están unidos de manera muy estrecha por lazos infinitamente respetables, pero al final el divorcio o la muerte con frecuencia rompen esta unión<sup>59</sup>.

Con esto, d'Entrecolles da un sentido diferente al del texto chino, porque en este se alude a los lazos que unen a los esposos: "finalmente unir a dos personas en una relación es como piel pegada y carne cortada, que podrá tanto separarse como unirse"<sup>60</sup>. Para el narrador, la relación en la pareja se contrapone a la familiar, de consanguinidad, que ve como un vínculo natural; por eso, debe ser más fuerte que la relación matrimonial. En la versión original no se alude a la muerte ni al divorcio, variantes espurias que introduce d'Entrecolles. Es probable que el traductor haga uso de

---

<sup>58</sup> Abel Rémusat, *Op.cit.*, p.177.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.147.

<sup>60</sup> p.21. Las citas del cuento original están tomadas de la traducción presentada en este trabajo. En adelante los números de página irán señalados entre paréntesis.

conceptos más familiares para sus lectores, pues la idea de artificialidad en la pareja, tal como se plantea en el cuento, es un concepto ajeno para los lectores franceses de la época. Otro de los pasajes muestra el espíritu ilustrado la traducción:

Zhuangzi sorprendido por su inteligencia, renunció a la carga que poseía. Se alejó de Laozi y decidió viajar con la esperanza de adquirir bellos conocimientos y hacer espléndidos descubrimientos<sup>61</sup>.

El original chino dice que Zhuangzi viajó para investigar sobre el Dao y no se menciona la adquisición de cualquier tipo de conocimientos, tampoco se menciona ningún descubrimiento. Esto responde a la efervescencia cultural que existía en Francia durante ese período, así como al ideal del hombre ilustrado de la época, que buscaba adquirir conocimientos y hacer descubrimientos científicos a través de la observación de la naturaleza. Así pues, la traducción de este jesuita francés es bastante completa: en general, sigue el original. Como inclusiones suyas sólo se encuentran algunas explicaciones, señaladas por medio de notas o que en algunos casos se incorporan al texto; las partes en las que el traductor introduce algunos conceptos y reemplaza los chinos son pequeñas excepciones<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*. p. 154.

<sup>62</sup> A pesar de que únicamente se señala esta traducción, existen muchas más al francés, como la adaptación de Judith Gautier, "L'e ventail de deuil, conte chinois", *Figaro*. enero 31 de 1891. Cabe señalar que, aunque Lyman Bishop (*The Colloquial Short Story in China*) da esta referencia, no es exacta, ni la fuente ni el cuento aparecieron en el ejemplar consultado. Están también la traducción de F. Chabas, *La Veuve, conte chinois* (basado en la versión inglesa de Samuel Birch), la de Chalon-sur-Saone, editora L Landa, s/f, 32 pp. y

## 2. Las traducciones al inglés.

Las traducciones inglesas del cuento son más de seis; las primeras fueron hechas del francés, utilizando principalmente la traducción de d'Entrecolles. Así pues, ésta fue traducida al inglés por Richard Brookes para *The General History of China* (publicada en Londres en 1841); al mismo tiempo, es la fuente de una versión inglesa incompleta hecha por Thomas Percy (en su libro titulado *The Matrons*). Según Riftin, también procede de ella la adaptación al inglés de Oliver Goldsmith, en su libro *The Citizen of the World or Letters from a Chinese Philosopher*, que apareció traducido más tarde en una revista rusa titulada *Monthly Essays and Proceedings on Learned matters* en 1763<sup>63</sup>.

La Ilustración influyó notablemente en las obras citadas, sin embargo, a pesar de que estas obras enaltecían y sobrestimaban algunos aspectos de la cultura china del momento, hubo también quienes mantuvieron una postura crítica frente a la sociedad china, sin dejar de idealizar su sistema social, como sucedió en el caso de Goldsmith. La aparición de la obra de Oliver Goldsmith y algunas otras se inserta dentro de un clima de interés hacia la sociedad china característico de esta época.

Existen otras traducciones como la de Robert Douglas, de finales del siglo XIX, o la de E. Burts Howell, que apareció bajo el nombre "The Inconstancy of Madam Chuang". Los trabajos de Samuel Birch, *The Chinese Widow*, T.K. C'hu "The Story of Chuang Tzu" y H.C. Sir "Chow-an-

---

la de E.L.J.Legrand. *La Matrone du pays de Soung- Les Deux jumelles (contes chinois)*, Paris: A. Lahure, 1884, p.1-39.

<sup>63</sup> Boris Riftin, "Chinese Literature in Rusia in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries", p.392-393.

se; or the Widower Turned Philosopher” no se incluyen en este análisis por carecer del material.<sup>64</sup>

### *La traducción de Robert K. Douglas*

La versión de Douglas que aparece bajo el título “A Fickle Widow” es una adaptación incompleta del chino, a la que le falta el prólogo del autor, los episodios que narran la existencia de Zhuangzi en una vida anterior y los poemas. El cuento es una adaptación, no una traducción al texto<sup>65</sup>. El traductor hace una pequeña introducción a su adaptación: da alguna información de Zhuangzi y señala que, en el tiempo en que Aristóteles y Platón elaboraban sus sistemas filosóficos, en China los filósofos daoístas se dedicaban al estudio del misticismo; Zhuangzi se contaba entre estos filósofos, que “dedicaban varios intentos para dominar los poderes de la Naturaleza con el uso de la piedra filosofal” y era uno de los buscadores más notables de la inmortalidad<sup>66</sup>. Con la introducción, el traductor presenta al personaje como uno de los filósofos daoístas más importantes y, claro, no sólo como alguien que se dedica al estudio del misticismo, sino además a las prácticas de la alquimia y la búsqueda de la inmortalidad.

---

<sup>64</sup> La traducción de Robert Douglas aparece bajo el título “A Fickle Widow. Adapted from the Chinese”, en *Chinese Stories*; la de Howell “The Inconstancy of Madam Chuang” en *Chin ku chi kuan* y fue reimpressa en la obra de George Gao. *Chinese Wit and Humor*. p. 209-225; Samuel Birch la publicó en *The Phoenix*, con el título “The Chinese Widow” y en *Asiatic Journal* bajo “The Impatient Widow, a Chinese Tale”, ser. III, 1848, p. 607-618; la de T.K. Chu que se publicó en *Stories from China*, Londres: Kegan, Paul, Trench, Trubner and Co. , 1937, p. 17-30 y H.C. Sir “Chow-an-se; or the Widow Turned Philosopher. A Chinese Novel”, en *China*, vol. II, p.93-100.

<sup>65</sup> Robert K. Douglas. “A Fickle Widow. Adapted from the Chinese”.

<sup>66</sup> Robert K. Douglas. *Chinese Stories*, p.249.

A pesar de que muchos estudiosos hacen una clara división entre el personaje que escribió el *Zhuangzi* y aquel dedicado a prácticas de alquimia, estableciendo una diferencia tajante entre el daoísmo religioso y el filosófico, es claro que dentro de la visión popular estas diferencias no existen, porque confunden ambas figuras y la imagen de Zhuangzi resulta la del filósofo-inmortal. De este modo, el traductor, al hablar de Zhuangzi como poseedor de ambas facetas, atiende a la imagen popular del filósofo, que incorpora, al mismo tiempo, las referencias "históricas" que existen del personaje creador del libro que lleva su nombre: el filósofo renombrado que plantea una doctrina y el personaje que practica el daoísmo religioso, capaz de realizar prácticas mágicas. Esta es la imagen ambivalente de Zhuangzi que se maneja en el cuento. Además de señalar que existen semejanzas entre este cuento y el "Zadig" de Voltaire, Douglas mismo menciona la posibilidad de que haya inspirado al autor de "The Knight and the lady"<sup>67</sup>.

Posteriormente, el cuento da inicio con una introducción en la que se sintetizan las ideas más importantes que aparecen en la primera parte, para darnos una imagen global de lo que en ella sucede; inmediatamente después introduce la escena "Abanicando la tumba".

La característica más importante de esta adaptación es que la intención de Douglas es hacer la historia más amena y darle un aire de jocosidad a la narración<sup>68</sup>. La historia china tiene un propósito moral muy

---

<sup>67</sup> Una de las narraciones de *Ingoldsby Legends*.

<sup>68</sup> Hay partes que en el cuento chino no están narradas de tal forma y Douglas incorpora estos elementos para darle un carácter jocosos: "So saying, she looked up into Chwang's face with so frank and engaging a glance that the philosopher at once decided to enlist himself in her service"(Op.cit, p. 250) o "the philosopher took the fan, but, possibly having the fear of Lady Tian before his eyes, he declined the pin" (Op.cit., p.251)

claro y bastante marcado, pero en la adaptación de Douglas se da la impresión de que la historia no tiene una intención moralizadora como finalidad principal, sino más bien, en primer plano, la de divertir.

### *La traducción de E. Burts Howell*

La traducción de Burts Howell se titula "The Inconstancy of Madam Chuang"<sup>69</sup>, que, como la traducción anterior, está incompleta: no tiene el inicio o prólogo y es una versión condensada, en la que no aparecen todos los poemas. El traductor hace una pequeña introducción donde señala:

En esta historia, Chuang-tze es supuestamente el mismo hombre [que posee una] visión filosófica y esencialmente humorística de la vida [...]. Es interesante notar la forma en la cual los cuentos acerca de Chuang-tze son utilizados aquí como un trampolín para un audaz vuelo imaginativo, obviamente que se inclinan del lado de algunos que odian a las mujeres<sup>70</sup>.

Howell divide la narración en cinco partes. En la primera reproduce los datos del filósofo, da las referencias del lugar de su nacimiento, nombre de cortesía y demás información, hasta su retiro en la Montaña de Nanhua. La segunda parte abarca la escena que recibe el nombre de "Abanicando la tumba" en las obras de teatro. La siguiente, narra la enfermedad de Zhuangzi, su muerte y los preparativos funerarios. La cuarta, describe la llegada del joven letrado hasta el momento en que se lleva a cabo la ceremonia de la boda; y la última va desde el momento en que pretenden consumir la unión hasta el final de la historia. Tal división no existe en la

---

<sup>69</sup> Apareció publicada en George Kao. *Chinese Wit and Humor*, p. 204-225.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p.209. El traductor considera que algunos pasajes del *Zhuangzi* son esencialmente humorísticos, mismos que aborda en el libro donde aparece esta traducción.

historia original, más bien, la introdujo el traductor para resaltar las partes más importantes de la narración.

Otro de los pasajes donde hay diferencias con el texto original es en el que leemos:

Zhuangzi no era meramente un buscador de placer y su comportamiento hacia su esposa estaba caracterizado por el más alto respeto, él disfrutaba tanto del círculo social (de ella) como un pez obtiene satisfacción al ser devuelto al agua <sup>71</sup>.

Según la traducción de Howell, Zhuangzi gozaba en el círculo social de su esposa, pero el texto original señala que al lado de ella "se sentía como pez en el agua", es decir que se sentía muy bien al lado de ella y no en el círculo social al que ella pertenecía.

Otro de los errores que pueden verse en la traducción de Howell es que utiliza el término Shi que significa joven, señorita, como si fuera el nombre de la esposa de Zhuangzi, en vez de traducirlo como la joven Tian, la llama Tian Shi, como si estos dos caracteres juntos fueran un nombre propio.

La traducción que hace del último poema, a pesar de que sigue las ideas del original, es una interpretación libre:

Pero pensemos en la canción de Zhuangzi acerca de su esposa errada,  
por lo que yo, lo tomaré a él como modelo para mi vida.

Mientras la traducción un poco más apegada al original diría

Por favor sigan el ejemplo de Zhuang Sheng, que tocaba un tazón a  
modo de tambor  
y vagaba sin limitación, él era mi maestro. (38)

---

<sup>71</sup> *Id.*, p.211.

### 3. La traducción al italiano

Una de las mejores traducciones del cuento aquí analizado es una versión condensada en italiano. La razón de que haya sido acortada se debe a que forma parte de una antología de la literatura china de las dinastías Ming y Qing, que, al igual que otras traducciones, fue resumida; así pues, carece del prólogo y únicamente reproduce las partes que el compilador consideró importantes.

A manera de introducción, el autor de la antología explica que la obra forma parte de una colección en la que Feng Menglong recopiló obras existentes y las rescribió. Este trabajo de recopilación era parte del movimiento literario contra el academicismo y de la imitación ciega de la antigüedad. Con el advenimiento de la dinastía Qing hubo una reacción en contra de las novelas de Feng, porque era una literatura escrita en estilo popular y algunas tenían argumentos escabrosos.

El traductor y compilador de la antología no deja de señalar que la narración es una de las más famosas y que presenta singular parecido con *La Matrona d'Efeso* de Petronio; además de que tiene como argumento un episodio legendario de la vida del famoso filósofo daoísta Zhuangzi, en la que se le describe como una especie de inmortal capaz de realizar milagros<sup>72</sup>. A pesar de que el estudioso italiano no traduce el texto completo (su traducción comienza con el episodio de "Abanicando la tumba"), narra las acciones más importantes de cada escena, donde notamos una reconstrucción fiel y apegada al original.

---

<sup>72</sup> Giuliano Bertuccioli. *La letteratura cinese*, p.270.

Para hacer una versión corta del texto, el traductor inserta en los párrafos traducidos directamente del cuento original, otros en los que condensa las acciones de varias escenas y narra de forma comprimida lo sucedido, de ahí que en el texto se intercale la traducción directa del original con las partes en las que el traductor hizo un trabajo de condensación, lo que se muestra de forma gráfica con la diferencia en el tamaño de los caracteres.

Es necesario señalar una frase, porque no aparece en el original, y es aquella en la cual, después de que el joven príncipe se presenta en casa del filósofo y pide hospedaje, "Madama T'ien concede subito il permesso; ma la presenza del bel giovane risveglia in lei la sua natura lussuriosa"<sup>73</sup>. De acuerdo con la narración de Feng, en principio la señora Tian se negó a recibir al joven, cuando aceptó hospedarlo, se enamoró de él en un período no tan corto. El proceso de enamoramiento se va profundizando y, después, el narrador hace afirmaciones similares a las del traductor italiano con respecto a la naturaleza de la joven viuda. La afirmación del traductor es el resultado de la historia condensada.

El traductor, al recurrir al método de condensar la historia, obviamente ha tenido que eliminar algunas partes del cuento, como la antes citada, donde se da todo el proceso de profundización del amor de la dama Tian hacia el joven letrado, hasta el momento en que se preparan para realizar la unión y de ahí que el traductor haga tal afirmación.

---

<sup>73</sup> Id., p. 273.

## 5. La adaptación rusa

A pesar de no disponer de la adaptación, haré algunos comentarios acerca de la literatura china en Rusia<sup>74</sup> con base en el ensayo de Boris Riftin, en donde, además de la transcripción, comenta el cuento ampliamente y las circunstancias en las que fue traducido. Según el ensayo de Riftin, los primeros contactos de los lectores rusos con la literatura china se dieron a través de la ficción. El primer trabajo publicado fue una traducción hecha del inglés *The Citizen of the World or Letter from a Chinese Philosopher*, escrito por Oliver Goldsmith, que se publicó en Rusia en diciembre 1763, en una serie de ensayos mensuales (*Monthly Essays and Proceedings on Learned Matters*). Sin embargo, este trabajo no fue publicado en su totalidad y una de las partes editadas fue precisamente la historia de Zhuangzi<sup>75</sup>.

Riftin señala que es muy posible que Goldsmith tomara como modelo la traducción francesa, en los volúmenes de Du Halde o en la traducción publicada en Londres en 1741, para redactar de su adaptación, pero señala que es muy extraño que sitúe la historia en Kao-li (Corea) y que la esposa de Zhuangzi se llame Hansi.

---

<sup>74</sup> "Chinese Literature in Russia in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries".

<sup>75</sup> El señalado libro de Goldsmith tenía el propósito de criticar y satirizar algunas costumbres inglesas, al mismo tiempo que mostraba su admiración por el sistema social chino, ya que quien expresaba las opiniones era un ficticio filósofo chino. Las cartas de Goldsmith fueron publicadas entre 1760 y 1761 en el periódico inglés *The Public Ledger* y, en forma de libro al siguiente año.

Goldsmith dedica la carta número 18 a la discusión de las diferentes actitudes de los maridos hacia sus mujeres en diferentes países, en la que traduce el cuento chino. En la traducción rusa no aparece el trabajo completo de este ensayista y poeta inglés, pero sí la historia que nos ocupa.

La traducción rusa narra que en el reino de Kao-li vivía una pareja, formada por el esposo de nombre Huang (originalmente Goldsmith escribió Choan, pero fue erróneamente transliterado al ruso) y su esposa Hansi, que vivían felizmente. Un día, Zhuangzi ve a una bella mujer abanicando una tumba; sorprendido, le pregunta por qué lo hace. Ella contesta que ha enviudado recientemente y que, en el lecho de muerte, su esposo le ordenó que esperara hasta que su tumba se secara antes de volver a casarse. Tenía dos días abanicando el túmulo y no lograba secarlo. Él lleva a la mujer a su casa y le cuenta la historia a su esposa; no obstante el mal tiempo, esta última, muy celosa, echa a la mujer de la casa. En ese momento llega de visita uno de los discípulos de Zhuangzi; al filósofo le da un colapso y muere. La esposa queda confundida y atormentada, pero después de algunas horas llega a un acuerdo con el discípulo de su esposo y se casan tres días después. Precisamente cuando acomodan el cadáver de Zhuangzi en el féretro, el discípulo enferma; una vez que la mujer sabe que sólo puede curarlo con el corazón de un hombre recientemente fallecido, toma un hacha para romper la tapa del féretro, ésta se abre y su esposo vuelve a la vida. Al verla, Zhuangzi no logra entender porqué su esposa no viste luto. Finalmente, ella se suicida avergonzada; su cuerpo es puesto en el féretro vacío y él se casa con la mujer que abanicaba la tumba. En la traducción rusa también se señalan algunos detalles como que el día de la boda la joven Hansi "usa en su nariz una joya de inmenso valor y hay

algunas referencias a besos entre la pareja que no parecen haber sido escritas por un autor chino”<sup>76</sup>.

Vemos que hay varias diferencias notables con el original, lo cual resulta muy extraño si pensamos que la traducción del ruso se hizo a partir del texto de Goldsmith, que a su vez se basó en la traducción de Du Halde; no obstante, cada uno de los autores pudo haberse permitido introducir cambios y el resultado fue que la historia terminó siendo diferente al cuento chino.

---

<sup>76</sup> Boris Riftin, *Op.cit.*, p.396.

## OBRAS QUE PUDIERON HABER SIDO CREADAS CON LA INFLUENCIA DEL CUENTO

### CHINO

#### *La incorporación al "Zadig", de Voltaire*

El *Zadig* de Voltaire (Francois Marie Arouet, 1694-1778), obra subtitulada "Histoire orientale", es una de las obras más importantes de la Ilustración. En este período los filósofos franceses se interesaron por tener un mayor conocimiento de las culturas orientales, entre ellas la china; los pensadores franceses la veían como una civilización muy diferente a la suya, en donde el sistema de gobierno era más sofisticado, porque tenía el propósito de servir al pueblo y satisfacer sus necesidades, cualidades de las que, desde su punto de vista, adolecía la monarquía francesa<sup>77</sup>. A pesar de que los filósofos sólo obtenían conocimientos de esta civilización a través los estudios y las traducciones realizadas por los misioneros jesuitas de la época, tenían la certeza de que la forma de gobierno y los principios morales chinos eran un ejemplo positivo que debía seguirse.

Voltaire fue uno de los filósofos más importantes dentro del movimiento liberador de la Ilustración; al igual que los demás pensadores con espíritu ilustrado, Voltaire confiaba que la educación iluminaría la razón, así, la humanidad se encaminaría en una senda de progreso.

Dentro de este contexto histórico fue escrita la obra "Zadig". Voltaire señala que su obra es la traducción de un manuscrito árabe incompleto,

---

<sup>77</sup> El hecho de que el "Mandato divino" que poseía el emperador pudiera ser derogado si éste no satisfacía las necesidades del pueblo y que tuvieran, además, derecho de destronarlo si no obraba de acuerdo con tal Mandato, era a los ojos de los filósofos franceses, una gran virtud del sistema chino, que el sistema francés debía adoptar. Al mismo tiempo, admiraban que los letrados encargados de manejar los asuntos de

que tuvo completar. Cabe señalar que el autor galo escribió su obra para satirizar las costumbres europeas y mostrar un escenario con sus ideas filosóficas. Para lograr tal propósito Voltaire tomó varios cuentos que reelaboró e introdujo con cambios importantes, uno de ellos es el que aquí analizamos.

El personaje principal, que le da nombre a la obra, es el ideal del hombre ilustrado: joven rico, que sabe moderar las pasiones, “no trataba de aparentar nada, no deseaba tener siempre la razón y sabía respetar las debilidades de los hombres, [...], no se jactaba de despreciar a las mujeres ni de subyugarlas. Era generoso [...]” Era un hombre sabio que tenía un amplio conocimiento de los principios físicos de la naturaleza, de hecho superior al de los demás sabios<sup>78</sup>.

El protagonista es un dechado de virtudes y cualidades: tiene un espíritu justo y moderado, un corazón sincero y noble; además posee grandes riquezas, tiene amigos, salud y una agradable figura. Sin embargo, una vez que decide casarse con una joven, “el mejor partido de Babilonia”, no logra realizar su sueño.

Otro joven, Orcan, sobrino de un ministro, también desea casarse con Semire -prometida de Zadig-, por lo cual, en una ocasión en que la pareja paseaba, algunos de los guardaespaldas de Orcan intentan raptarla. Zadig la defiende y el resultado es que pierde el ojo izquierdo debido a la herida de una flecha. Una vez recuperado, Zadig decide visitarla, pero en el

---

gobierno fueran personas eruditas, con vastos conocimientos en filosofía, literatura, pintura, música y otras ramas.

camino se entera de que ella, habiendo declarado tener una aversión insoportable hacia los tuertos, acababa de casarse con Orcan, esa misma noche.

El dolor lleva a Zadig al borde de la tumba; sin embargo "la razón se impone a la aflicción" y logra consolarse. Después de sufrir tal experiencia con una joven de la corte, decide casarse con una joven pueblerina: Azora.

El primer mes lo pasó en "la dulzura de la más tierna unión". Un día, regresa su esposa indignada y furiosa, por una joven vecina que, a los dos días de haber enviudado, había levantado una tumba a su esposo, junto al riachuelo que bordea la pradera. Esta joven prometió a los dioses en su dolor que permanecería junto a la tumba de su esposo mientras el agua del riachuelo que bordea la pradera no dejara de fluir. A lo que Zadig comenta: "Muy bien, una mujer de alta estima que amaba realmente a su marido". Azora, contrariada, responde que lo que la joven intentaba hacer era cambiar de rumbo el riachuelo, de tal modo ella "se extendió en inventivas tan largas, reproches tan duros contra la joven viuda, que tanto dejo de virtud no le gustó a Zadig"<sup>79</sup>.

Ante tal situación, Zadig decide probar a su esposa y pide ayuda a su mejor amigo Cador, "que era uno de esos jóvenes a quien su mujer encontraba más méritos que a otros". Así pues, lo puso al corriente de sus planes y le prometió un regalo para obtener su ayuda.

---

<sup>78</sup> Voltaire. "Zadig ou la destinée. Histoire orientale", en *Romans et contes*, p.57. Las citas que hago de esta obra pertenecen a la edición de Frederic Deloffre y Jacques van Den Heuvel, Paris: Gallimard, 1979.

<sup>79</sup> El primer capítulo de la historia de Zadig (titulado "Le borgne", *Ibidem*, p.57-59) describe las características del personaje y el resultado de su relación con Semire; el segundo ("La

De tal forma, en una ocasión en que ella regresó después de estar por unos días en el campo, las empleadas le dan la noticia de que su esposo ha muerto súbitamente, por lo que no han podido avisarle; en un principio, ella llora inconsolablemente junto a su tumba y jura morir. Por la noche, Cadór pide permiso para hablar con ella y lloran juntos. Al día siguiente lloran menos y comen juntos. Cadór le confiesa que su amigo le había heredado la mayor parte de sus bienes, pero le ofrece compartir su fortuna con ella, con lo que la joven viuda “lloró, se enojó, se enaltecíó”. En la cena se hablaron con más confianza y ella hizo elogios del difunto, pero confesó defectos de los que Cadór estaba exento. Mientras cenaban, Cadór se quejó de un dolor violento, por lo que ella trajo todas sus esencias para tratar de curar su dolor, sin resultado. Al preguntarle a Cadór cómo podía ayudarlo, éste respondió que sólo existía un remedio para aliviarlo, que era aplicarle en el costado la nariz de un hombre que hubiera muerto en la víspera. Aunque a ella le pareció una cura muy extraña, aun así resolvió cortársela a su difunto esposo, pues no creía que cuando su esposo pasara “del mundo del ayer al mundo del mañana [...] el ángel Asrael le quitara el pase porque su nariz fuera menos larga en su segunda vida que en la primera”. Tomó el cuchillo, fue a la tumba del esposo y cuando se proponía cortarle la nariz, él se levantó y le dijo: “Señora, no grite usted tanto contra la joven viuda, el proyecto de cortarme la nariz no es menor que aquel de cambiar el curso del riachuelo”.

---

nez”, *Ibidem*, p.60-61) es donde se narra su relación con Azora y es el que tiene similitudes con la historia china.

La recreación de Voltaire recoge del cuento chino el motivo de la indignación de la esposa, al ver a una joven viuda esforzándose por desaparecer el obstáculo que le impide volver a casarse lo antes posible; tal hecho es el que hace sospechar al esposo en ambos cuentos, el que lo lleva a desconfiar de ella y, como consecuencia, a poner a prueba su virtud. En el cuento chino, el personaje se transforma para realizarle esta prueba a la esposa; en el cuento francés el esposo pide ayuda a un amigo. En ambos, el esposo es el que tiene la razón, desde el punto de vista del narrador.

El cuento francés, a diferencia de su modelo chino, no maneja la idea de que todas las mujeres son iguales; el hecho de que el personaje principal pase por una gran cantidad de experiencias poco agradables con diferentes mujeres no hace al autor mostrarlas como seres en quienes no se puede confiar. Las aventuras de Zadig son numerosas y, aunque la mayoría de sus experiencias son desafortunadas, al final encuentra una mujer con tantas virtudes y méritos como él, por lo que es digna y merecedora de su amor.

### *La recreación del cuento en España*

Las diversas traducciones del cuento mencionado realizadas en los diferentes países de Europa adquirieron características propias dependiendo de las circunstancias y los propósitos del adaptador o del traductor.

En España encontramos una serie de narraciones que desarrollan el mismo motivo, pero tal parece que su fuente no es el cuento chino, más bien tienen características de narraciones de la cultura oral<sup>80</sup>. El único cuento español que, puede afirmarse con certeza, fue escrito a partir del oriental es "Agravante", de Emilia Pardo Bazán (1851-1921). La misma autora admite que tomó su historia de "los auténticos y conocidísimos *Cuentos chinos*, que recogieron los misioneros y coleccionó Abel de Rémusat en lengua francesa"<sup>81</sup>.

Además de la reelaboración de este cuento, Emilia Pardo Bazán reescribió otros más, hizo reelaboraciones personales de cuentos populares de diversa procedencia, en particular del folklore de Galicia<sup>82</sup>.

El motivo de la esposa que intenta casarse nuevamente o busca un nuevo compañero tan pronto como el esposo muere es común a muchas culturas, también lo es el del hombre desconfiado que finge estar muerto para probar a su mujer, es probable que ésta sea la razón por la cual el cuento suscitó el interés Emilia Pardo Bazán.

La misma escritora para defenderse de la acusación de plagio, por haber recreado el cuento sin señalar debidamente la fuente, aseveró: "esa historieta es conocida en todas las literaturas bajo el título de La matrona de

---

<sup>80</sup> Véase Aurelio Espinosa. *Cuentos populares españoles. Recogidos de la tradición oral española* II, p. 355.

<sup>81</sup> Como respuesta a una crítica en la que se insinúa el plagio, Emilia Pardo Bazán da una explicación acerca de la fuente de su cuento: "yo la declaraba (la procedencia) en el cuento mismo, diciendo expresamente que lo había encontrado en las propias hojas de papel de arroz donde se conservaba la historia de la dama del abanico blanco, igualmente publicada (...) bajo la firma del distinguido escritor Anatole France (Emilia Pardo Bazán. *Cuentos completos I*, p. 157)

<sup>82</sup> Juan Paredes Núñez en su prólogo a los *Cuentos completos* de Pardo Bazán hace un breve comentario acerca de los cuentos populares de la autora.

Efeso, y que igualmente se encuentra en la India, en la China, en la antigüedad clásica y en la inmensa mayoría de los modernos cuentistas, que dramática y sentenciosa entre los chinos, ha tomado en otras naciones, (...), sesgo festivo y burlón<sup>83</sup>.

El propósito de la autora, al igual que la del escritor chino, es presentar una historia moral a sus lectores, razón por la que adaptó la narración china, la acortó y la hizo más amena para el público español de finales del siglo XIX. Sabemos que los lectores de Pardo Bazán pertenecían a la clase media, a la pequeña burguesía y a la gran burguesía, claramente, la sátira moral tenía un mensaje que comunicarles.

En este, al igual que otros cuentos de doña Emilia que giran sobre un eje moral, se trasgreden ciertas normas éticas, y se describen las consecuencias de tales actos<sup>84</sup>. Vemos que aquí se están trasgrediendo las normas morales de la sociedad, la joven Pan-Siao, esposa del filósofo, se muestra intolerante e hipócrita ante las debilidades de la viuda del abanico, aunque una vez que su esposo finja estar muerto para probarla, ella actuará de la misma manera.

En el cuento chino la joven esposa del filósofo se suicida: se ahorca con su cinturón, para no enfrentar la vergüenza pública; mientras que Pan-Siao morirá a manos del esposo, quien se venga de ella cuando la mujer pretende abrir el ataúd para quitarle los sesos: él “cogió el hacha, sujetó a

---

<sup>83</sup> Pardo Bazán. *Op.cit.*, p. 157.

<sup>84</sup> Rolf Eberenz. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, p.90

Pan-Siao por el complicado moño, y contra el tronco del sauce le partió la sien<sup>85</sup>.

Claramente este final se adapta a las ideas de Pardo Bazán, de esta forma el final es un poco más efectivo para cierto tipo de público –de folletín, por ejemplo- y está acorde con la búsqueda naturalista de escenas donde se muestra a la sociedad con todas sus lacras.

En los cuentos de la escritora donde se trata el tema de la infidelidad, las mujeres en su mayoría, son las que la cometen; son personajes arquetípicos de estas narraciones.

Otra de las razones por las que Pardo Bazán eligió el cuento chino es porque, al igual que algunas de sus narraciones, tiene como pauta argumental hacer “aparecer al protagonista en una situación límite y mostrar en ella su carácter verdadero o una faceta desconocida de su personalidad”. Ante tal prueba el personaje puede fallar o salir airoso de ella. En la mayoría de sus relatos donde hay una ruptura de los principios morales de la época, la falta se castiga. El castigo puede consistir en la venganza del ultrajado y en una serie de relatos, la infidelidad se paga con la muerte<sup>86</sup>. En “Agravante”, el personaje trasgresor de las normas morales tendrá que pagar a esa infidelidad con su vida. Cabe anotar que, en general, la escritora tiene una propensión hacia las historias desgraciadas y a veces trágicas, una razón más para la elección del cuento<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> *ibidem.*, p.157.

<sup>86</sup> *ibidem.*, p.90.

<sup>87</sup> Las ideas desarrolladas en este párrafo siguen a Rolf Eberenz en la obra citada, p. 90-91.

A pesar de que muchos de los elementos de la obra original se mantienen, Pardo Bazán echa mano de variados elementos para transformar la narración china. Uno de ellos es la forma en que efectúa su aproximación al núcleo del relato, y lo hace:

a través de un discurso de contenido más o menos abstracto y generalizador. Unas afirmaciones de tipo universal, un lugar común, permiten anunciar el asunto que luego se va a narrar. Estas balizas temáticas sobre determinan hasta cierto punto la significación del cuento, ya que delimitan rigurosamente las posibles lecturas del texto. Tal fijación del sentido se produce a menudo entre las figuras del marco, con lo que el autor disimula la manipulación del lector<sup>88</sup>.

Pardo Bazán, desde el principio, marca las pautas para ser leída con cierta direccionalidad. Con su contraparte china sucede algo parecido, como señalé antes, el texto chino tiene un prólogo en donde Feng Menglong expresa un propósito moral muy claro que se constata en la afirmación del autor, cuando afirma que la historia de Zhuangzi

no es para obstaculizar que esposo y esposa tengan una relación armoniosa, sino para que las personas que deseen puedan discriminar entre lo prudente y lo insensato y entre lo correcto y lo que no lo es (p.15).

En ambos casos hay una finalidad didáctica claramente expresada, Feng Menglong le hace recomendaciones a los lectores para que reaccionen y no lleguen a situaciones similares a la del joven filósofo y la dama del abanico:

Una vez que cometes una equivocación, debes abandonar esos pensamientos erróneos. Gradualmente debes purificar las Seis raíces, estudiar el Dao y nutrir la vida, de ahí obtendrás gran utilidad (p.15)

Pardo Bazán, con ese final da una moraleja y la crítica ante ese tipo de conducta la expresa claramente al inicio del texto:

Ya conocéis la historia de aquella dama del abanico ... que, no pudiendo contraer segundas nupcias hasta ver seca y dura la fresca

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*, p.59.

tierra que cubría la fosa del primer esposo, se pasaba los días abanicándola para que se secara más presto. La conducta de tan inconstante viuda arranca severas censuras a personas rígidas (...) pero se conserva el relato de otra más terrible, demostración de que el santo Fo –a quien los indios llaman el Buda o Saquiamuni– aún reprueba con mayor energía a los hipócritas.

Dando a entender que el castigo de la mujer es el resultado de sus acciones.

Doña Emilia, al igual que Voltaire no está interesada en la historia china por lo que de esa cultura pueda comunicar a los lectores españoles, sólo se sirve del motivo que maneja el cuento para mostrar una trama que se adecúe a su poética naturalista.

Puede decirse que China es el trasfondo en el que se desarrollan ideas morales, sin conceder importancia a este mundo en sí. La autora sólo deja ver un ambiente chino a través de pocos elementos en la narración:

Ya conocéis la historia de aquella dama del abanico, aquella viudita del Celeste imperio que, no pudiendo contraer segundas nupcias...", o cuando dice: "...en las misma páginas de papel de arroz donde con tinta china escribió un letrado la aventura del abanico..."

Y así, habla de Buda, con su nombre en chino Fo; del *Yi Jing*, uno de los libros clásicos de la antigüedad; del *Libro de la razón suprema o Dao dejing*, la joven Pan-Siao llama a su nuevo esposo "mi sándalo perfumado", la fosa del difunto estaba en el jardín "donde un sauce enano y recortadito sombreaba la fosa", y el filósofo la sujetó "por el complicado moño".

Vemos que la autora solamente quiere sugerir un ambiente que evoque ese país oriental para desarrollar una narración en la que se mantienen los elementos principales de su fuente, pero que tiene cambios significativos para acercarla al cuento de corte naturalista, porque la escritora se adhiere a esa escuela.

En cuanto a los personajes, la escritora les cambia los nombres y los reduce a una caracterización elemental, por ejemplo el filósofo se llama Li-Kuang, la esposa Pan Siao, el discípulo Ta-Hio y el título del libro en el que el filósofo era especialista es el *Libro de la razón suprema* (es decir *El Daodejing*). A pesar de que en ambos el personaje protagónico es un filósofo, en el texto fuente es un sabio, pretendido autor de uno de los textos más importantes del daoísmo: Zhuangzi. En la recreación española el personaje es un filósofo cualquiera, no se hace alusión a su importancia ni al lugar que ocupa dentro de la tradición china.

Además, Pardo Bazán adopta algunos elementos de naturalismo francés como "la pretendida documentación sobre la realidad viva, el interés por los problemas sociales, la evocación del 'drama oscuro', de sucesos aparentemente banales y la presentación tremendista de los mismos"<sup>89</sup>. Es por ello que la temática del cuento chino atrajo a Emilia Pardo Bazán, ese deseo por presentar temas que parecieran reales a los lectores, como es el caso del cuento, que trata sobre la infidelidad.

Los elementos que la autora española resalta de su fuente son la hipocresía, el fingimiento y la intolerancia de la joven esposa del filósofo; motivo por el cual, desde el momento en que introduce a este personaje femenino, lo hace con una descripción moral del mismo:

la esposa del filósofo, al verle tan complaciente se irguió vibrando lo mismo que una víbora, y a pesar de que su marido le hacía de señas de que se reportase, hartó de vituperios a la abanicadora, poniéndola como solo dicen dueñas irritadas y picadas del aguijón de la virtuosa envidia<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Rolf Eberenz. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, p.20

<sup>90</sup> Pardo Bazán. *Cuentos completos I*, p.155.

Esta versión enfatiza la hipocresía de la mujer. Cito las palabras que el filósofo dirige a su esposa después de darse cuenta de que ésta intenta sacarle los sesos a su cadáver: "No castigo tu inconstancia que sólo a mí me ofende, sino tu fingimiento, tu hipocresía, que ofenden a toda la Humanidad"<sup>91</sup> .

## HISTORIAS SIMILARES EN OTRAS CULTURAS

La literatura popular recurre mucho a los temas de la viuda infiel y el esposo desconfiado que la prueba. Ambos motivos están presentes en nuestro cuento y es necesario comentar algunas de las narraciones que los abordan en otras culturas. El relato de la "Matrona de Efeso" es uno de los más conocidos y uno de los que más han dado pie a creaciones posteriores. La obra en la que aparece data del s. I a. C. del Imperio romano; aún así, existen versiones anteriores a ella y muchas posteriores, que se escribieron bajo su influencia: es la más conocida y popular de las narraciones que abordan el tema de la viuda infiel.

En el cuento encontramos, al mismo tiempo, el motivo del hombre que desconfía de la lealtad y castidad de su esposa y que decide probarla. El mismo motivo ha sido desarrollado en las leyendas irlandesas que retratan la figura del marido celoso, que se finge muerto para ver si su mujer le es fiel o no. El desarrollo de este tema puede rastrearse en la

---

<sup>91</sup> *Ibidem.* , p. 157.

literatura popular de varios países, por ejemplo en España. El cuento "La esposa falsa" es una muestra de ello, que también se incluye en esta sección. "La novela del Curioso Impertinente", interpolada en el *Quijote*, aunque tiene gran cantidad de detalles y es una versión más elaborada, maneja el mismo motivo<sup>92</sup>.

### *La Matrona efesina*, novela italiana

Este cuento es una historia italiana de Petronio Árbiter (Petronius Arbiter); tal parece que es más antiguo que muchas de las leyendas y narraciones con el mismo tema e incluso, que el cuento chino analizado<sup>93</sup>. La obra ha inspirado una gran cantidad de recreaciones, que a su vez, dieron pie a creaciones posteriores<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Juan Bautista Avalu-Arce en su edición del *Quijote* (vol. II, p.397) señala "Las fuentes de esta novela intercalada, en parte, derivan de Ariosto. *Orlando Furioso*, canto XLIII; y, en parte, constituyen una perversion del tradicional cuento de los dos amigos, que Cervantes ya había usado en *La Galatea*."

<sup>93</sup> A pesar de que algunos estudiosos del cuento popular español consideren que este relato de Petronio es de origen oriental, particularmente chino (Aurelio Espinosa, *Cuentos populares españoles*, vol. II, p.356-367 y Ma. Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España vol. I Edad Media*, p.101), por mi parte creo que la obra china es posterior, o al menos, lo es el cuento chino del que se realizaron las traducciones de las que habla Espinosa datan del s. XVII y todas las versiones conocidas en Europa del cuento son una traducción de la obra de Feng, misma que he traducido.

<sup>94</sup> La historia italiana es la fuente de una fábula de La Fontaine titulada también *La Matrone d'Ephèse*. a partir de la fábula anterior se escribieron algunas obras de teatro:

1. A.H. de La Motte. *La Matrone d'Ephèse*, comédie en 1 acte et en prose. Th.-Fr., 23 sept. 1702, Paris, 1702.
2. L. Fuzelier, *La Matrone d'Ephèse*, comédie en 2 actes et en prose et vaudevilles. Foire St-Germain, 1714 [Parfaict, Spect.,II, 305].
3. C.H. Watelet, *Les Veuves ou la Matrone d'Ephèse*. Comédie en 3 actes et en vers libres. Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet, Paris, 1784.
4. L.P.P. Le Gay, *La Matrone d'Ephèse*, comédie en 1 acte et en vers libres et arriette. Es souvenirs at autres opuscules poetiques, Caen, 1788.
5. J.B. radet, *La Matrone d'Ephèse*, comédie en 1 acte et en vaudevilles. Th.du Vaudeville, 14 de oct., 1792, Paris.

El recuento de las obras de teatro creadas a partir de algunos cuentos y fábulas al francés fue realizado por Clarence D. Brenner. "Dramatizations of French short stories in the eighteenth century".

Además, esta obra "pronto se integró en los ejemplarios, pues los predicadores vieron un claro ejemplo de misoginia", por lo que alcanzó gran difusión de esa forma (*Cuento y novela corta en España*, vol. 1, p.101). Mientras que Aurelio Espinosa cita una serie de obras que conservan la forma petroniana fundamental y señala: "Hay versiones

Diversos estudiosos han señalado la similitud entre nuestro cuento y el episodio de Petronio: son dos relatos que pertenecen a culturas diferentes, pero que tienen un paralelismo digno de tomarse en cuenta. La naturaleza de esta obra es distinta a la colección en la que aparece el cuento chino, obviamente el propósito también lo es. *El satiricón*, narración en la que se interpola "La matrona de Efeso" muestra las costumbres degradadas de la Roma cesárea, vemos actuar a los personajes y sucederse las acciones: el narrador no emite juicios morales. La obra no tiene un propósito didáctico, por el contrario: "En todo el libro reina una discreta ironía, un escepticismo frío y de buen tono, que envuelve la indiferencia moral..." A tal grado que Menéndez Pelayo afirma que es una novela "de malas y horribles costumbres"<sup>95</sup>.

Pareciera contradictorio el hecho de que una narración como la "Matrona de Efeso", con tintes de sátira moral, haya sido interpolada en *El satiricón*, obra escrita por simple amor al arte, sin propósitos morales; sin embargo, lo que explica esta contradicción aparente es que el episodio se

---

medievales que llevan detalles diferentes que parecen haberse olvidado en la versión de Petronio y en la que de ésta derivan, que se enlazan con versiones más antiguas que la de Petronio y que se parecen mucho a las versiones chinas" (*Op.cit.*, p.359). Existe una gran cantidad de obras que comparten este motivo, por lo cual muchas veces resulta difícil saber cuál es su fuente, pues además de la presente, seguramente hubo versiones paralelas que tienen algunas diferencias.

Tal parece que, a partir de esta obra, se desarrolló una serie de cuentos en España que poseen este motivo (como el caso del que recoge Aurelio M. Espinosa "93.La esposa falsa" en *Cuentos populares españoles* o el recopilado en *Cuento y novela corta en España*, vol. 1, pp. 102-103). Tal situación se dio en otros países de Europa también, sólo que en algunos la narración tiene características muy peculiares que parecieran ser parte de la tradición local, como en el caso del relato irlandés.

El escritor español, Ramón Pérez de Ayala retoma este relato en su novela *La pata de la raposa*, donde hace una comparación entre uno de los personajes femeninos Pía Octavia Ciorretti y la matrona de Efeso, ya que existe una similitud en la circunstancia de ambos personajes.

<sup>95</sup> *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, tomo XLIV, p.254.

introdujo después de un capítulo en el que uno de los personajes recita un discurso acerca del paso del tiempo y de la pérdida de la juventud:

Nacemos ya condenados a envejecer y cada día nos aproximamos a la muerte: los días más bellos de la vida son los primeros en desaparecer. Ayer, más hermoso que Febo, conquistabas a las mujeres... hoy se mofan de tu fealdad. A la rosa deshojada por el ábrego, le quedan pocos momentos de vida, y a ti, ... parece que te amenaza la Parca<sup>96</sup>.

El personaje emite su discurso en un momento de reconciliación, con el fin de divertir a los demás, lo que quería -comenta otro personaje- era "acrecentar nuestra alegría con sus chanzas, diciendo mil chanzas sobre la ligereza de la mujer"<sup>97</sup> por lo que relató este episodio. Es más bien, un discurso que le da sentido a todo el episodio de la matrona, así, las palabras que la criada de la matrona utiliza para reprenderla, encajan perfectamente:

-¿De qué te servirá dejarte morir de hambre, enterrarte viva, devolver a la eternidad un alma que aún puede disfrutar de la vida? ¿Qué gran favor le haces al difunto con eso? Vuelve a la existencia; desengáñate de un error demasiado extendido en nuestro sexo; goza mientras puedas la luz del sol. Este cadáver basta para que comprendas cuán grato es el vivir<sup>98</sup>.

En ambos discursos, los personajes recurren al *carpe diem*, el tema de la brevedad y caducidad de la vida, la necesidad de aprovecharla para el placer, este tema se desarrolló ampliamente en la lírica grecolatina y en la de otras culturas. Esto es, pues, parte de toda una filosofía, de una forma de ver la vida. En este contexto, el cuento adquiere un significado especial: no tiene un fin moralista, alienta a disfrutar la vida, a gozar el momento. Los personajes que hacen uso de este recurso presentan una idea muy familiar dentro de la literatura occidental, particularmente en la lírica: la brevedad de

---

<sup>96</sup> Petronio. *El satiricón.*, p. 167.

<sup>97</sup> Petronio. *Op.cit.*, p.167.

la vida. Esta idea es contraria a los principios morales que se plasman en el cuento chino.

Otra de las diferencias con el cuento chino es que, muerto el esposo, la matrona da grandes muestras de amor conyugal y castidad, pero una vez que sucumbe ante la tentación de comer y beber, después de varios días de ayuno: "después de haberse rendido a las solicitudes del estómago, rindióse la viuda a las del corazón" y acepta un nuevo amor<sup>99</sup>. En la historia china, el marido finge morir para probar a su esposa y lo hace con toda la intención de ponerla en evidencia, porque tiene la certeza de que su comportamiento será contrario al que ella afirma que tendrá: con ello la sátira es más encarnizada.

Llama la atención cómo, a la viuda italiana, le interesa seguir haciendo creer a los demás que continua llorando a su esposo, cuando realmente está dentro de la cripta con su amante. A la viuda china, una vez que ha decidido casarse con el joven, no le interesa mucho lo que puedan pensar los demás. Claramente, el autor del cuento chino caracteriza al personaje mostrando sus defectos para que la sátira sea más efectiva: no es gratuito que el papel activo en esta relación lo desarrolle ella.

En el cuento italiano, el soldado, amante de la viuda, es el encargado de custodiar los cuerpos de un grupo de ladrones que, ahorcados bajo orden del gobernador, permanecían colgados como ejemplo para el pueblo, sin que sus familiares pudieran sepultarlos. Después de iniciar sus relaciones con la Matrona de Efeso, el joven descuida los cuerpos de los

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p.170.

ladrones; uno de ellos desaparece (la familia se lo lleva para darle sepultura), por lo que el joven decide suicidarse, pues no ha cumplido con su trabajo y recibirá un castigo por ello. Al saber la noticia, la viuda considera que: "Más vale crucificar al muerto que dejar perecer al vivo"<sup>100</sup>, es decir, colgar a su esposo muerto y ponerlo en el lugar del ahorcado que había desaparecido en vez de permitir que el soldado llegase al suicidio. Al final, el soldado y la viuda deciden sustituir al ahorcado con el cadáver del esposo y huir. Uno de los personajes que oye el suceso señala: "Si se hubiera hecho justicia, debió llevarse otra vez el muerto a la tumba y crucificarse a la viuda"<sup>101</sup>. A pesar de que el cuento satiriza la conducta de la viuda, porque no es la más apropiada desde el punto de vista de los patrones sociales, no tiene un final trágico como su contraparte china.

Frente al cuento chino, el relato italiano tiene un final en el que la viuda logra su objetivo, es decir, se vuelve amante del soldado y huye con él, independientemente de que su proceder sea reprobable o no. En la historia china existe una especie de "retribución del karma" en la que, al final, el mal es castigado y el bien recompensado, es decir, se señala cuál es el precio por llevar a cabo acciones que atentan contra la moral social imperante: la viuda no sólo no puede consumir el matrimonio con el letrado, sino que además se ve obligada a suicidarse. Por su parte, el cuento italiano no plantea tal conflicto, sólo satiriza la conducta de la viuda, no tanto porque ha traicionado al esposo muerto al aceptar al soldado como

---

<sup>99</sup> *Id.*, p.171.

<sup>100</sup> *Id.*, p.172.

<sup>101</sup> Petronio. *Op.cit.*, p.172.

amante sino, más bien, porque llega al grado de sustituir a uno de los ladrones ahorcados con el cuerpo del esposo muerto. Lo que se reprueba de ella no es tanto la infidelidad o la hipocresía, sino "la ligereza de la mujer, su facilidad para enardecerse y su rapidez para olvidar a los amantes" <sup>102</sup>.

Como ya se mencionó, el punto de vista del narrador no es el mismo que el de los personajes que critican a la viuda, razón por la que el episodio de la viuda, visto en el contexto de la obra como unidad completa, plantea lo contrario que la narración china.

#### *The Shadow of the Glen*, obra basada en un mito irlandés

Esta obra del escritor irlandés J.M. Synge narra la tragedia de una joven condenada a la soledad acompañada por su esposo de edad avanzada, de mal carácter, frío, avaro y falto de imaginación; la pareja vive en unas montañas alejadas. El esposo cree que ella lo traiciona con un joven vecino, por lo que decide fingirse muerto para ver su reacción. Repentinamente, llega un joven vagabundo a pedir posada. La esposa aprovecha que el recién llegado está en casa para dejarlo con el cadáver y así poder pedirle ayuda a un vecino. Apenas abandona la casa, el supuesto esposo muerto se levanta y le pide al vagabundo que no se vaya, que le alcance una copa de whisky y que escuche sus razones para fingirse muerto.<sup>103</sup> Poco después la esposa, Nora, llega con el vecino Michael y reflexionan sobre lo que hay que hacer en tal circunstancia. El joven le

---

<sup>102</sup> *Id.*, p. 168.

propone matrimonio, ella lo rechaza; de pronto, el esposo se levanta y el vecino intenta huir, pero Dan (el pretendido muerto) se lo impide. Después de discutir lo sucedido, echa de la casa a su esposa. Al final, la esposa no tiene más alternativa que abandonar el lugar; el vagabundo la invita a que se vaya con él y salen juntos.

A pesar de que esta obra tiene como fuente un cuento tradicional irlandés, el final fue modificado por el autor. Existen cuatro leyendas muy similares que recopiló la Comisión irlandesa de folklore, en las que la intención es mostrar la figura del marido y sus métodos para sorprender a su esposa con algún amante. La narración de Synge incorpora un nuevo personaje, el vagabundo: ahora, la intención de su historia es otra, al igual que el final. La narración tradicional irlandesa tiene como motivo principal retratar al marido celoso; sin embargo Synge va más allá porque la adaptó a sus propósitos: criticar la institución irlandesa del matrimonio sin amor, en el que las mujeres jóvenes se casan con hombres mayores que ellas porque no tienen más alternativas<sup>104</sup>.

Por otra parte, al introducir tales cambios, Synge le dio un giro total a la obra: la leyenda original es realista, mientras que el autor, al terminar el relato con la nueva pareja, le da un carácter romántico. Así, el énfasis del drama de Synge no cae sobre los amantes adúlteros, como sucede en la leyenda, sino en la joven que se siente desdichada por estar casada con un

---

<sup>103</sup> John Millington Synge. "The Shadow of the Glen".

<sup>104</sup> D. Greene y Edward Stephens comentan que uno de los problemas de las áreas rurales de Irlanda es que la gran mayoría de los hombres se casa una vez que la juventud los ha abandonado. De esta forma uno puede explicarse el porqué muchas mujeres, como la protagonista de esta historia, aceptan casarse con alguien mayor, a pesar de que no se

hombre mayor, que no la comprende; finalmente ella logra liberarse de las ataduras. Single transforma la farsa del esposo para apuntar un problema de la Irlanda rural, pues no quiere dar lecciones morales a sus lectores. Los hombres de edad avanzada, por lo general, tienen una visión materialista de la vida y no reparan en las aflicciones de sus esposas, pues creen que, al darles lo indispensable para saciar sus necesidades materiales, cumplen por completo con todas sus obligaciones. El autor, a través del personaje femenino que se libera y escapa con el vagabundo, sugiere una representación de la vida imaginativa, porque inspira romance y toma distancia de la frustración de la vida<sup>105</sup>.

Por otro lado, la historia irlandesa original tiene el propósito de mostrar a la esposa infiel y al amante, sorprendidos y castigados por el esposo al final de la historia. Este cuento tradicional irlandés tiene un objetivo similar al de la narración china: dar una enseñanza moral claramente expresada. Los relatos retratan un problema que, en de ambas sociedades, es de importancia fundamental; de ahí que la narración china se siga representando hasta nuestros días y que en la tradición irlandesa existan, al menos, cuatro versiones diferentes de relatos similares.

Synge, gran conocedor de su tradición, tomó un cuento folklórico que le sirvió para crear una historia y las razones del comportamiento de las mujeres que se casan con hombres mayores; estas conductas responden a ciertos patrones sociales arraigados dentro de la misma tradición. Así pues,

---

sienta satisfecha de vivir con él. (En su comentario a "The Shadow of the Glen", en *J.M. Synge*, p.153)

su obra dramática no es una crítica de las mujeres, más bien, es una explicación a este tipo de comportamiento: tienen motivos para actuar de esa manera, pues son víctimas del sistema y su conducta es una respuesta a ciertos patrones sociales que no les dan mayores alternativas.

### *La esposa falsa, cuento popular español*

Dentro de la recopilación que hace Aurelio Ma. Espinosa en su libro *Cuentos populares españoles*, figura esta narración que es muy parecida a la irlandesa. De trama muy sencilla, este relato parece pertenecer a la tradición oral española: un matrimonio en el que la esposa se precia de querer mucho al marido y no se cansa de repetirlo. El esposo decide probarla y le propone a uno de sus criados avise a su mujer que ha muerto, para ver cómo reacciona, mientras él escucha detrás de la puerta. El sirviente sigue sus instrucciones y trata de explicarle a la señora cómo ha muerto su marido. La esposa no se interesa en conocer los detalles e invita a cenar al sirviente, que aprovecha el momento para proponerle matrimonio; ella acepta gustosa. Luego de que el sirviente le propuso contraer matrimonio dentro de tres meses, ella le pide no esperar y le sugiere que se casen al día siguiente o esa misma noche; él acepta casarse al siguiente día. Al poco rato, la mujer sale de su habitación para pedirle que, ya que se van a casar, duerma con ella esa misma noche. En

---

<sup>105</sup> Comentarios tomados de David H. Green. "The Shadow of the Glen and the Widow of Ephesus", p.234.

marido de donde estaba escondido y le propinó tal paliza que la mujer cae enferma por varios días.

*"The Knight and the Lady, A Domestic Legend of the Reign of Queen Anne"*

Tal parece que esta leyenda inglesa se escribió inspirándose en la historia mencionada o, al menos, eso opina Robert Douglas en su traducción del cuento chino. No obstante, existe la posibilidad de que se trate de una leyenda propiamente inglesa que refleja una realidad similar a la irlandesa (posteriormente comentaré esto con mayor profundidad) y que se inserta dentro los usos y costumbres propios de esa sociedad. Fue recopilada en una obra que contiene leyendas satíricas de diferentes regiones de Inglaterra, en las que se pretende dar al lector una lección: al igual que las demás, tiene una moraleja al final<sup>106</sup>.

Esta leyenda narra la historia de un matrimonio entre una "esbelta y delicada" joven y un caballero mucho mayor que ella; al principio, aunque la pareja parecía estar muy unida y amarse profundamente, se señala que "él caminaba a su lado como su padre". No obstante, ella nunca "dejaría de faltarle al respeto a su esposo", por el contrario, tenía siempre un aire optimista: cada día proponía recetas de exquisita comida, destilaba alguna bebida, se ocupaba de alguna tarea especial en la cocina y bordaba o tejía. Pero, examinando atentamente, siempre aparece al lado de un primo suyo, joven muy inteligente y capaz. El viejo esposo salió y no volvió. Viendo que

---

<sup>106</sup> Richard Harris Barham. *The Ingoldsby legends or Mirth and Marvels*.

él no regresaba a la hora de cenar y a pesar de saber que tal ausencia iba contra su costumbre, Lady Jane se dispuso a cenar sin pensar en la tardanza de su esposo, ni preocuparse por buscarlo tan pronto como notó su ausencia. Así pasaron los días en compañía de su primo, el Capitán Mc Bride. Ella esperaba noticias de su esposo hasta que, finalmente el jardinero lo encontró en un pequeño lago cercano: al saberlo, ella lloró y se lamentó desconsolada. Cuando lo encontraron, las anguilas se habían comido la mitad del cadáver. Una vez sepultado el esposo, ella pensó en cambiar de apellido. Al final de la narración, el autor da la moraleja en la que se dirige a los lectores, advirtiéndole, por una parte, a los caballeros de edad madura que tengan mucho cuidado al elegir esposa y, por otra, a las damas casadas, a las que les recomienda que se comporten adecuadamente, que se preocupen por su esposo si éste desaparece y que no esperen hasta que ya no puede hacerse nada.

La leyenda está escrita con un lenguaje sencillo y jocoso. El narrador utiliza recursos humorísticos para comparar la belleza de la joven frente a las actitudes del esposo, persona madura, con gran gusto por la entomología; mientras que ella prefiere disfrutar de pláticas sociales.

En general, la leyenda hace un uso muy fino de la sátira, muy parecido a la narración china: se satiriza a la mujer y se le convierte en el blanco de la crítica, porque su comportamiento no es el apropiado.

Si se compara con la historia china, la narración inglesa deja ver claramente que en esta sociedad la mujer tiene mayores libertades, pues la dama inglesa, a pesar de estar casada con un hombre mayor, pasa gran

parte del tiempo con un primo joven y no le importa mucho lo que pueda sucederle al esposo. Así pues, el narrador está más preocupado por alertar a los esposos de que tengan cuidado al elegir esposa. Al final, no es el personaje femenino quien recibe el castigo, como sucede en el cuento chino, sino el esposo quien muere por su falta de cuidado. Mientras que el cuento chino, con sus comentarios morales, reprueba fuertemente el comportamiento de la mujer, la sátira encarnizada tiene como blanco principal a los dos personajes femeninos, principalmente a la esposa del filósofo. En la leyenda inglesa, la advertencia es clara: los hombres al elegir esposa deben considerar diversos aspectos. Claro que también se le advierte a las mujeres que no descuiden totalmente a sus esposos. A pesar de los comentarios de Robert Douglas acerca de la similitud entre la obra inglesa y la china, resulta difícil que el cuento chino haya dado pie a la creación de la leyenda inglesa; el parecido es el resultado de una preocupación común y no de una influencia.

### III. ANÁLISIS DEL CUENTO

#### 1. Las fuentes

Patrick Hanan considera al cuento "De cómo Zhuangzi al tocar un recipiente a modo de tambor logra el gran Dao" creación de Feng o de sus amigos, puesto que en su análisis de las fuentes de las tres colecciones de los *Sanyan* señala que, a pesar de que la mayoría de las narraciones pueden remontarse a una fuente o versión anterior, existen algunas como éste cuento de las que no hay atribuciones suficientes, ni siquiera tentativas. Esto lo lleva a afirmar que, al igual que lo que sucede con otras narraciones, nunca será posible tener certeza sobre su origen. Hay algunas que tienen elementos para fecharlas con cierta seguridad, mientras que en otras es imposible.

Así, Hanan piensa que un pequeño número de los ciento veinte cuentos de los *Sanyan* es nuevo, es decir, que no se remontan a una versión anterior y que son obra de Feng y sus colegas. No obstante, tampoco hay evidencias suficientes para confirmarlo categóricamente, en *The Chinese Short Story*, Hanan sólo se atreve a afirmar: "pareciera que la mayoría de ellas [las historias nuevas] fueran de Feng y sus asociados"; sin embargo, "estas historias ni siquiera han provisto bases para la especulación."<sup>107</sup> Acerca de nuestro cuento, identificado como *Tong yan*<sup>2</sup>, señala que en el prólogo trata de *San jiao*, o Las Tres doctrinas, discurso por el que Feng sentía un gusto especial, pues también se encuentra en

otros cuentos y en su *Sanjiao ounian*; pero Hanan reconoce que estos elementos no son suficientes para adjudicárselo a Feng. Sin embargo, la nota de amargura acerca de las acciones de sus contemporáneos que está en el prólogo es, ciertamente, característica de Feng<sup>106</sup>.

Existen otras perspectivas en cuanto a las versiones anteriores y las fuentes de los cuentos que forman las colecciones mencionadas, sin que existan estudios detallados en los que se considere cada cuento de manera individualizada. Wilt Idema y Timothy Wong, por su parte, aseveran que todos los cuentos son recreaciones y tienen una versión original que fue re-escrita o embellecida por Feng o sus asociados. Por ello, creen que no puede afirmarse que existan historias nuevas en las colecciones de los *Sanyan*; para estos investigadores, el hecho de que no existan indicios de fuentes o versiones anteriores no quiere decir que no tengan un antecedente oral o escrito. A pesar de que estos dos críticos tienen bases para respaldar sus afirmaciones, es importante hacer notar que los narradores, al transformar los cuentos existentes, al re-escribirlos, hicieron cambios importantes, y les imprimieron una visión diferente: claro que las historias que narran no son nuevas, pero sí la perspectiva con la que se cuentan.

Ya sea que Hanan tenga o no razón cuando adjudica el término “nuevo” al cuento, puede aseverarse que, aunque la historia no fuese nueva, sí lo es la preocupación por las costumbres y el sincretismo de la época, la idea de retribución que se plasma en él, la gran cantidad de

---

<sup>107</sup> *The Chinese Short Story*, p.85.

términos budistas y daoístas, y la moral confuciana que se mezclan en él: en general, el mundo que retrata puede considerarse como de finales de la dinastía Ming. Las fuentes claras del cuento, como el episodio en el que Zhuangzi sueña que es una mariposa y el de la muerte de su esposa, están tomadas del libro de *Zhuangzi*, sólo que han sido modificadas para adecuarse a las necesidades expresivas del narrador.

Ciertos pasajes que arrojan datos acerca de la vida de Zhuangzi (como su nombre, apellido, nombre de cortesía, su lugar de nacimiento, su trabajo como funcionario en Qiyuan, su aprendizaje como discípulo de Laozi, su rechazo a servir como funcionario del Rey Wei de Chu), están tomados del *Shiji* (史記). Esto se debe a que el libro registra supuestos datos acerca de Zhuangzi como personaje histórico real, aunque el autor señala claramente que no existe la certeza de que tal personaje haya existido.

Así pues, el autor del cuento hace uso de fuentes clásicas para desarrollar su narración: se interesa en retomar la figura de Zhuangzi porque es un personaje popular daoísta dentro de la tradición china. El autor celebra a Zhuangzi como un ser legendario, con poderes sobrehumanos propios de su condición de sabio, que se supone había alcanzado la inmortalidad: su conquista de la muerte, al igual que sucede con otros daoístas legendarios de los *Sanyan*, se debe, desde el punto de vista ético, a su completa trascendencia de las tentaciones de poder, riqueza y sexo.

---

<sup>108</sup> *Ibidem.*

Como se sabe, cuando los historiadores, literatos y filósofos chinos creaban una obra lo hacían tomando sus modelos de la tradición; sólo se decían continuadores de los sabios de la antigüedad y de obras como *El libro de los cambios*, *El libro de los ritos*, *El Libro de las Odas*, etc. De la misma forma, Feng (o el autor del cuento) retoma algunas fuentes clásicas para escribir su relato, pero tales fuentes adquieren una orientación diferente a la que tienen en la fuente original. El contexto del cuento permite entender de otra forma estos textos; la visión filosófica del narrador moldea los diferentes textos para darles un matiz distinto.

## 2. El prólogo

A pesar de que en las traducciones europeas no fue traducido, el prólogo es una parte importante del cuento como entidad narrativa, ya que es aquí donde el autor enuncia el propósito de la historia. Es en el prólogo donde se hace alusión a las Tres religiones, que “tienen como propósito nivelar la piedad filial y la sumisión a los hermanos mayores, sin resultado” (p.14). El narrador las critica porque, a pesar conocer la existencia de lazos naturales insustituibles, tienen el propósito de neutralizar uno de ellos como el de la piedad filial. En la introducción de su obra *Selecciones hechas al azar de las tres religiones* (*Sanjiao ounian* 三教偶拈), Feng apunta: “Si se les considera [a las tres doctrinas] con sus propuestas, todas son capaces

de gobernar al mundo, pero si se ve su legado de manera conjunta [o sea, lo que han realizado de manera práctica] no dejan de cometer errores”<sup>109</sup>.

Feng señala su preocupación porque le tocó vivir en una época en la que “las cinco relaciones se habían trastocado”, pues los lazos de consanguinidad (como el autor llama 骨肉 gurou) que debían ser los más importantes, habían dejado de serlo. Feng nota que los vínculos entre los miembros de una familia se transforman en una relación negativa, mientras que se privilegian los lazos entre la pareja, que es finalmente una relación de “carne cortada y piel pegada”, o sea, incidental. Por ello, el narrador cree que asistimos a una época en la que los sentimientos han llegado a ser “ruines y mezquinos”, aun entre hermanos y entre padres e hijos, porque los hombres se dejan llevar por la lujuria, pues escuchan sólo a sus mujeres y se olvidan de que hay relaciones más fuertes como la familia.

El cuento tiene, pues, un propósito moral que se expresa desde el principio y termina con la afirmación del autor sobre el propósito de la historia de Zhuangzi:

no es para obstaculizar una relación armoniosa entre esposos, sino tan sólo para que las personas que así lo deseen puedan discriminar entre lo prudente y lo insensato, y para que distingan con claridad lo que es correcto de lo que no lo es (p. 15).

Pese a que el narrador sostiene que el propósito de su obra es ayudar a que los lectores puedan, a partir de la historia, hacer una distinción entre lo que es sensato y lo que no lo es, el relato encaminado está a mostrar una idea fija que se desarrollará a lo largo del cuento: las mujeres son: “las que

---

<sup>109</sup>是三教者互相識而莫能相發吾謂得其意皆可以治世而襲其 皆不免於誤。(Prólogo, p.1

los hombres” y los llevan a realizar actos que van en contra del orden de precedencia. De ahí que el narrador recomiende abandonar los pensamientos equivocados al haber hecho algo incorrecto: purificar las Seis raíces, estudiar el Dao y nutrir la vida, una vez que se haya caído en el error de dejarse llevar por una mujer. Recomienda regresar al Dao, para después salir purificado.

Llama la atención que, para lograr el restablecimiento de las Cinco relaciones, es decir, no realizar actos que vayan contra el orden de precedencia –del que la piedad filial forma parte–, el autor recomiende seguir un método daoísta: “purifica el corazón, despójate de los deseos, elimina las cosas mundanas y obtendrás la felicidad realizando lo que te corresponde”. Del mismo modo, exhorta a purificar las Seis Raíces de la percepción budista, a estudiar el Dao y a nutrir la vida, así se obtendrán beneficios. En el prólogo se funden las Tres doctrinas, que constituyen un tema desarrollado por Feng en otros cuentos que se recopilaron en un libro del mismo título, en cuyo prólogo, Feng aclara sus propuestas sobre las tres religiones: todas tendrían la capacidad para gobernar al mundo y hacerlo bien si siguieran sus ideales al pie de la letra: “no me atrevo a tomar ni a dejar todo lo que ofrecen, del budismo tomo su idea de Compasión, del daoísmo tomo su concepto de Tranquilidad y del confucianismo tomo su aplicabilidad práctica; con ellas se podría gobernar al mundo”<sup>110</sup>. La amalgama de las tres doctrinas es un modo peculiar en Feng, ya que toma

---

y2)  
<sup>110</sup> 於三教概未有得然終不敢有所去取其間於釋教吾取其慈悲於道教吾取其清淨於儒教吾教取其平實所謂得其意皆可以治世。(prólogo, p. 6 y 7).

los elementos que de cada una de estas religiones considera dignos, y éstos aparecen en el desarrollo del cuento.

### 3. Personajes, parodia, sátira e intertextualidad

#### 3.1 Intertextualidad y parodia

Uno de los rasgos importantes de la literatura china, como ya habíamos mencionado, es que la creación se apoye en la tradición. Con frecuencia se señala el marcado interés que existe en la cultura china por la creación a partir de un precedente. En el cuento traducido se incorporan textos ampliamente conocidos que forman parte de la tradición, pues provienen de obras importantes como el *Zhuangzi* y el *Shiji*. El relato es una especie de mezcla de otros textos, es “una caja de resonancias, de ecos textuales que nos hacen recordar no sólo temas o expresiones”<sup>111</sup>, sino además la doctrina filosófica a la que pertenecen; sin embargo, estos textos entran en el nuevo re-interpretados, por lo que adquieren un significado diferente.

La narración de Feng es una “obra de recepción, es una estructura discursiva englobante, capaz de asumir las micro estructuras llamadas motivos, micro estructuras que constituyen estereotipos”<sup>112</sup>. Los tres textos asimilados en el cuento que pueden reconocerse de manera clara son: la narración acerca de la vida de Zhuangzi, la alegoría del sueño de Zhuangzi como mariposa y el episodio que narra la muerte de la esposa de Zhuangzi.

---

<sup>111</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p.264.

Se analizará cómo han sido introducidos cada uno de los textos en la narración, siguiendo el orden antes mencionado.

### 3.1.1

Al inicio del cuento, una vez que termina el prólogo, el autor hace una presentación del personaje, donde proporciona sus datos individuales, comunes a narraciones de tipo histórico o literario. El narrador reproduce los datos personales de Zhuangzi del *Shiji*, ignora algunos e introduce unos nuevos. Feng deja de lado las referencias que resultan irrelevantes para los propósitos de la historia, por ejemplo, que Zhuangzi era contemporáneo de los reyes de Liang de Hui y Xuan de Qi, o algunos comentarios en cuanto a su interés por las diferentes ramas del conocimiento, así como la extensión y las características de su obra.

De las biografías del *Shiji* incorpora también el fragmento de la escena en la que el rey Wei de Chu, por medio de un enviado, ofrece a Zhuangzi servir en su gobierno y éste rechaza el ofrecimiento; a pesar de que hay algunas partes que no se adoptaron de forma textual, narran la misma situación. En cuanto a la asimilación del texto del *Shiji*, podemos afirmar que el narrador sustenta así su información acerca del personaje en un texto clásico, que es una de las primeras fuentes que hacen la relación de este personaje, además de ser un precedente aceptado y conocido por los lectores.

---

<sup>112</sup> *Ibidem.*, p 263.

### 3.1.2

El segundo texto incorporado proviene de una de las alegorías del *Zhuangzi*, sólo que en el cuento tiene modificaciones substanciales. El motivo de este segundo texto es el sueño de Zhuangzi como mariposa; tal alegoría en el cuento se convierte en un episodio más largo y con otro significado. En el texto primario, o sea en el *Zhuangzi*, el significado del sueño ha recibido diversas interpretaciones. Benjamin Schwartz ve este episodio como una situación en la que, tanto la realidad de Zhuangzi como la de la mariposa son “esencialmente similares a un sueño, uno podría suponer que, tanto el sueño de Zhuangzi como el de la mariposa, son proyecciones del Dao mismo”. Considera que “ la realidad de los ‘diez mil seres’ debe ser tal como la materia de los sueños”<sup>113</sup>. En conclusión, lo que Schwartz dice es que la realidad análoga al sueño tampoco puede tomarse en serio; y afirma que “la realidad de las diez mil cosas no tiene una ‘auto-existencia’ aislada, categóricamente fija en sí misma”<sup>114</sup>.

Por su parte Feng Youlan asevera que: “en apariencia hay diferencias entre las cosas, pero en ilusiones y sueños una cosa puede ser otra. La ‘transformación de las cosas’ prueba que las diferencias entre las cosas no son absolutas”<sup>115</sup>. Graham cree que esta metáfora no significa lo que un lector occidental imaginaría, o sea:

una estimación de que la vida es una ilusión de la que despertamos a la realidad que está detrás de ella, sino una ilustración de la relatividad de todo conocimiento; esto nos recuerda que lo que pensamos que sabemos mientras dormimos contradice lo que pensamos mientras estamos despiertos (...). La última oración [de la metáfora] sugiere que

---

<sup>113</sup> Benjamin Schwartz. *The Way of Thought in Ancient China*, p.225.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Fung Yu-lan. *Chuang-tzu*, p.55.

las divergencias entre Zhuangzi y la mariposa en la que él se convierte en el sueño no difieren de la división y desarrollo de lo que pensamos que conocemos en el mundo de vigilia<sup>116</sup>.

Robert Allinson, por su parte, da una interpretación diferente de la de los otros estudiosos, pues considera que el sueño es "una analogía de la experiencia de la iluminación"<sup>117</sup>. El acto físico del despertar de un sueño es una metáfora del despertar a un nivel más alto de conciencia, en donde habita el entendimiento filosófico correcto. La "transformación de las cosas", la famosa afirmación con la que termina el capítulo dos, se refiere, en el argumento de Allinson, a "la transformación de la ignorancia en conocimiento"<sup>118</sup>. El sueño de la mariposa, cree este sinólogo, es una analogía dibujada de nuestra vida familiar interna, en la que un proceso cognoscitivo lleva a un proceso de auto-transformación. Esto sirve como clave para entender todo el *Zhuangzi*, que provee un ejemplo de la transformación mental o la experiencia del despertar con el que todos estamos familiarizados: el caso del despertar de un sueño<sup>119</sup>.

Hemos visto que, tanto Graham como Feng Youlan están de acuerdo en considerar la realidad del sueño y la realidad análoga al sueño como realidades que poseen el mismo valor; ambas se encuentran al mismo nivel. Para Allinson, no sucede así. Su argumentación se apoya en la idea de que la realidad de la vigilia es superior a la del sueño, porque si se le adjudica el mismo valor al sueño y a la vigilia, nunca podría saberse cuál es la realidad y cuál es la ilusión, uno se encontraría en la ignorancia, como en

---

<sup>116</sup> Graham. "On Seeing Things as Equal", p.149.

<sup>117</sup> Allinson. "Chuang-Tzu for spiritual Transformation: an Analysis of the Inner Chapters", p.79

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.79.

un sueño. Después del despertar repentino, se tiene la capacidad de distinguir entre lo real y lo irreal, esto constituye una transformación en el punto de vista, "es una transformación de la conciencia, que va del desconocimiento por falta de distinción entre la realidad y la fantasía, al conocimiento y la distinción definitiva de estar despierto"<sup>120</sup>.

En el cuento de Feng, cuando Zhuangzi sueña que es una mariposa blanca, cobra plena conciencia de su existencia individual e independiente; no existe el interés por mostrar la existencia de estas dos realidades paralelas (sueño-vigilia o realidad-ilusión) de las que hablan los estudiosos, en el supuesto de que aceptáramos tal interpretación como válida. En el caso contrario, es decir que si Allinson tuviera razón, esta interpretación tampoco se adecuaría a lo que sucede en el cuento, porque no existe la idea de un despertar repentino, sino más bien lo que se ve aquí es la toma de conciencia de una vida anterior; de nuevo un concepto budista. La idea del sueño, en este caso, hace alusión a la vida anterior del personaje en la que era una mariposa blanca. La imagen de la mariposa en el texto fuente (es decir el cap. 2 del *Zhuangzi*), desde el punto de vista de Allinson, es la imagen y el arquetipo de la metamorfosis, de la transformación, en la que lo viejo cede lugar a lo nuevo: hay un cambio interno.

Al parecer, en el cuento, la imagen sola de la mariposa sigue conservando tales características, sólo que aquí la imagen de la metamorfosis no aparece en el sentido de un cambio interno, sino, más bien, de un estado a otro, de una vida a otra. En la explicación que da Laozi

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p.81.

al sueño de Zhuangzi, se incorporan elementos budistas que no existían en la fuente, porque Laozi revela a Zhuangzi que este sueño pertenece a su vida pasada; el narrador lo confirma: "Laozi era un gran sabio que comprendía acerca de las tres vidas de la reencarnación presente, pasado y futuro". La afirmación anterior se mezcla con otros elementos confucianos que permean el cuento. Dentro de la secta Tiantai del budismo, las tres reencarnaciones remiten a los tres nacimientos o reencarnaciones de un individuo en los que la primera etapa es el *zhong* 種, que significa plantar la semilla o el comienzo, *shu* 熟, el desarrollo y *tuo* 脫, la liberación o recompensa de Bodhi<sup>121</sup>. Dentro de este esquema, la primera vida de Zhuangzi sería cuando nace como mariposa blanca que "recolectaba el espíritu de las cien flores", de las "que obtenía su Qi"; la segunda, como un filósofo sabio, apreciado en su tiempo, y la tercera, cuando finalmente alcanza el Dao. Sin embargo, no logra lo que es el ideal budista, mas bien, logra el daoísta. Así pues, el episodio de la mariposa en el cuento apunta hacia una idea diferente. Puede concluirse que, una vez que Zhuangzi tuvo conciencia de su vida anterior como mariposa y que, al experimentarla y observar que "sus antebrazos en el viento cobraban vida", se dio cuenta de que todo es pasajero, de que las situaciones cambian y nada es estable:

Consideró como asuntos que se terminan los acontecimientos del mundo, como la prosperidad y la adversidad, y juzgó esos eventos como nubes que flotan, como agua que corre, como una gasa que no se puede asir. (p. 17)

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.81.

<sup>121</sup> Edward Soothil. *A Dictionary of Buddhist terms*, p.70.

Llega a la conclusión de que la vida es una ilusión, interpretación que no puede aplicarse al texto del sueño de la mariposa del *Zhuangzi*: su intención es otra.

La transformación que ha sufrido el episodio de la mariposa, en el cuento, da como resultado una síntesis de elementos, entre ellos componentes daoístas que existían en el texto-fuente y nuevos elementos budistas ya mencionados. En el apartado dedicado a la influencia filosófica se hará un análisis más amplio sobre la comparación entre el texto sobre el sueño de la mariposa del *Zhuangzi* y el que aparece en el cuento, haciendo énfasis en el significado y la intención de ambos.

### 3.1.3

El incidente de la muerte de la esposa de Zhuangzi es el más desarrollado dentro de la narración, es una parodia del *Zhuangzi* e implica cambios importantes de la fuente parodiada. Enseguida se transcribe el texto de la muerte de la esposa de Zhuangzi y se verá cómo se transforma dentro del cuento y por qué adquiere características paródicas:

La esposa de Zhuangzi murió; cuando Huizi fue a darle sus condolencias, se encontró a Zhuangzi sentado con sus piernas arrellanadas, tocando un tazón a modo de tambor y cantando. Huizi dijo: "vivieron, criaron sus a hijos y envejecieron juntos, ahora que ha muerto, si no lloras, está bien, pero que toques con el tazón y cantes, ¿no es demasiado?" Zhuangzi dijo: "De ningún modo. Cuando recién había muerto ¿Cómo no hacer únicamente lo que todos hacen? Pero cuando encontré su principio y su raíz de cuando aún no había nacido, no solamente de cuando no había nacido, sino de cuando no tenía forma, no sólo de cuando no tenía forma sino de cuando no tenía Qi, en el Caos hubo un cambio y tuvo forma, cuando tuvo forma cambió y tuvo vida, ahora nuevamente ha sufrido un cambio y murió, es como lo que sucede con los cambios entre las cuatro estaciones: primavera, verano, otoño e invierno. Ella descansará como si reposara en la Gran morada. Después yo gemí y me lamenté de esta forma llorándola,

como si no entendiera del destino y esta es la razón por la que me detuve<sup>122</sup>.

El texto del *Zhuangzi* muestra, pues, el desapego que logra el filósofo frente a la muerte de un ser querido, momento en el que comprende que todo se encuentra en transformación constante, que todo está sujeto a cambios: el destino (ming 命) es así. Una vez que él comprende, es capaz de aceptar una situación difícil como la muerte de un ser querido de manera totalmente racional.

Feng Youlan considera que “temer a la muerte y estar ansioso acerca de lo que vendrá son las principales fuentes de la infelicidad humana. Tales temores y ansiedades, sin embargo, se deben eliminar si entendemos la naturaleza de las cosas”<sup>123</sup>. Por esta razón, Feng Youlan deduce que Zhuangzi, después de reflexionar y comprender la naturaleza de las cosas, disipa su pena, elimina sus temores y ansiedades con respecto a la muerte y alcanza un estado de iluminación. Como señala Guo Xiang, Zhuangzi logra “dispersar la emoción con razón. La emoción puede ser contrarrestada con razón y entendimiento”<sup>124</sup>. De la misma forma lo considera Yearley, quien afirma: “el conocimiento disipa la pena, la razón difumina las emociones”<sup>125</sup>. Por otra parte, Max Kaltenmark cree que para Zhuangzi “la vida y la muerte son dos aspectos de la misma realidad y el

---

<sup>122</sup> Zhuangzi zipian zhile, cap. 18. Para la traducción consulté a Burton Watson. *Chuang-tzu. Basic Writings* y Xu Bairong y Zheng Faqing (ed.) *Zhuangzi sanwen xuanji*.

<sup>123</sup> *Op.cit.*, p.135.

<sup>124</sup> Feng Youlan. *Op.cit.*, p.134-135.

<sup>125</sup> El desapego se apoya en una versión del fatalismo filosófico. Como no puedes hacer nada acerca de algunos acontecimientos tales como la muerte de un ser querido, no tienes más alternativa que aceptarlo. Una habilidad crucial humana es la habilidad para retroceder, para ver que no se puede hacer nada y aceptar lo que pase. La ecuanimidad

cambio del uno al otro es natural como la sucesión del día y la noche”<sup>126</sup>. La muerte se presenta como un fenómeno natural que no debe ni temerse ni desearse. Esto muestra cómo Zhuangzi tiene la capacidad de controlar sus emociones por medio de la razón, al grado de ya no ser afectado ni por la pena ni por la alegría.

En las interpretaciones de los estudiosos, el filósofo daoísta antepone la racionalidad a los sentimientos de pena y sufrimiento, porque tiene la capacidad de entender la naturaleza de las cosas: así pues, no lo mueven los acontecimientos exteriores. Según las definiciones del término parodia ésta se usa para ridiculizar el original, la sugerencia de que existe sólo para causar ese efecto y no por un valor intrínseco o por alguna afirmación autónoma, positiva u original que pueda ofrecer. Sin embargo, la parodia no necesariamente tiene como propósito ridiculizar el uso de palabras, estilo, actitud, tono o ideas de un autor, sino que también “establece un estado de situación con respecto a la literatura a la que se refiere, rompe la inercia de su definición y obliga a redefinirlos”<sup>127</sup>.

Como dice Linda Hutcheon, por el propósito que tiene y los procedimientos que utiliza, se puede afirmar que, en general, la intención de la parodia “es una forma refinada de crítica y homenaje”<sup>128</sup>. En el caso del presente cuento es una crítica porque utiliza un texto filosófico en el que se expresan conceptos y un nivel de entendimiento superior de la realidad y lo transforma en un cuento que muestra los sentimientos que una persona

---

resulta de asumir este desapego. Ampliar la perspectiva donde ni la pena ni el sufrimiento ni la dicha pueden tocarte fuertemente.

<sup>126</sup> *Lao Tzu and Taoism*, p.65

normal experimentaría. Es decir, al realizar la parodia, el autor encamina al texto original con determinada dirección, porque quiere mostrar que, aunque las ideas filosóficas son muy sabias, la realidad auténtica y tangible es otra. Al mismo tiempo, es un homenaje porque incorpora a Zhuangzi, personaje principal de la historia, quien se presume escribió los textos del *Zhuangzi* y es el maestro del narrador-autor (él se precia de ser discípulo suyo), por lo que aconseja a los lectores seguir su ejemplo.

El mayor efecto de la parodia en el texto es "neutralizar el predominio del sistema en curso. En alguna medida, lo obliga a revisarse, a repensarse, porque el texto nuevo inaugura otro sistema ratificando el anterior"<sup>129</sup>. Además:

la palabra parodia originalmente hace referencia a las improvisaciones, las que, los rapsodistas tempranos ofrecían en adición a sus versos serios o las interpolaciones dentro del verso mismo. Las improvisaciones se hacían en la misma manera y estilo que el original, pero trataban la realidad cotidiana local en vez de la heroica<sup>130</sup>.

De manera similar, al ratificar el texto que parodia, el autor quiere mostrarnos que, al lado de esas ideas filosóficas elevadas, alejadas de la forma de ser y sentir de las personas comunes, se encuentra la realidad cotidiana, la que está al lado: las situaciones que normalmente enfrentan las personas. Pareciera que Feng Menglong tomó el texto daoísta y lo transformó en un cuento que maneja una tesis en el que el texto adquiere otro significado, porque, desde su punto de vista, no es la forma más adecuada de ver la realidad; así pues, el narrador reinterpreta el pasaje

---

<sup>127</sup> Noé Jitrik. "Presentación. Rehabilitación de la parodia", p. 17.

<sup>128</sup> Linda Hutcheon, *Op.cit.*, p.175.

<sup>129</sup> Noé Jitrik. *Op.cit.*, pp. 16-17.

<sup>130</sup> David Kiremidjian. *A Study of modern parody*, p.2.

citado para darle una dimensión de acuerdo con el sentir de la gente común de la época.

En el cuento, Feng retoma la situación de Zhuangzi frente a la muerte de su esposa, pero tenemos algunos elementos que lo hacen diferente de la fuente. En primer término, en el original la esposa ha muerto y Zhuangzi reacciona tocando un tazón a modo de tambor porque ha alcanzado un estado superior de comprensión, es decir, un estado en el que se encuentra más allá de la dicha y el sufrimiento: la iluminación; mientras que en nuestro cuento, el personaje toca el tazón a modo de tambor cuando su esposa se ha suicidado porque descubre que ella intentaba abrir su féretro para mutilar su cuerpo y así curar al nuevo esposo. Zhuangzi, por su parte, lamenta su desencanto y escribe una especie de elegía, donde muestra que su esposa ha recibido un merecido castigo.

En el *Zhuangzi*, la esposa del filósofo ha sido una compañera con la que vivió, envejeció y crió a sus hijos, pasaje que es completamente ajeno al cuento, ya que en él, lo que se persigue es la inconstancia y se transforma la historia para señalar ese comportamiento inapropiado de la esposa, que después de la muerte de su esposo, atenta contra los principios de propiedad confucianos. El hecho de que haya un cambio en el texto y que éste implique el modo paródico muestra un sentimiento confuciano muy fuerte acerca de la propiedad y de lo que deben ser las relaciones de pareja; también habla del interés del narrador por mostrarnos

una realidad cercana a un individuo común y sus problemas para contrastarlo con ideas filosóficas elevadas.

A pesar de que hay un sincretismo de las tres doctrinas, la predominante es la confuciana con su moralidad y su idea de propiedad:

La parodia se basa en algo previo, ya existente. Esto está regido por leyes que el gesto paródico admite, no para hacer algo diferente respecto a ellas, justamente para no permanecer en el campo de la pura imitación- no tanto para romper todo lazo con ese objeto o texto, sino en una especie de prolongación que pueda ser explicada por la idea de "tradición", cuyo concepto es equivalente al de continuidad, con el añadido de los valores que se imponen o atribuyen<sup>131</sup>.

En este caso, la parodia parte de ideas filosóficas daoístas, que se cuestionan desde un punto de vista neoconfuciano. Pero, aunque hay un propósito muy claro de mostrar su antecedente, también existe el deseo de marcar una distancia con respecto de él, de establecer una diferencia. Aquí Zhuangzi, al igual que en el *Nanhuajing*, toma un tazón a modo de tambor para entonar una canción después de que su esposa ha muerto; en el cuento el filósofo lo hace después de descolgar a su esposa que se ha suicidado, para posteriormente colocarla en el ataúd. En el texto fuente no sabemos qué canción entona este personaje, mientras que en la narración aquí analizada es muy ilustrativa la letra de la melodía. La canción dice:

La Naturaleza no tiene sentimientos,  
nos creó a mi y a ella por igual. (p. 36)

Significa que la Naturaleza crea indistintamente a las personas sin distinguir sus defectos, virtudes o sexo. De la misma forma, la afirmación "por casualidad, nos encontramos", apunta a la idea de que las cosas suceden de manera azarosa, casual; pareciera que no existe una ley o una realidad última que rijan los hechos y las relaciones entre las personas en la vida

cotidiana, pero finalmente hay una Ley Natural que revierte el "karma" de las acciones que cada persona realiza, porque los versos del poema dicen:

Los sentimientos de los hombres sin virtud  
Pasan de la vida a la muerte.

Los verdaderos sentimientos se manifestaron:  
¡cómo no morir! (p.37)

En los últimos dos versos se refiere a su esposa Tian, porque ella, al intentar volver a casarse y atentar contra el cadáver de su esposo, manifestó su forma de pensar y sentir; después de que esto ha sucedido, no tiene más alternativa que la muerte<sup>132</sup>. Para Zhuangzi es normal que su esposa se haya suicidado, pues ella tuvo la libertad de actuar y eligió una; al hacerlo, decidió "qué tomar y qué dejar", lo cual implica que tuvo un final que corresponde al resultado de sus acciones, por lo tanto, al morir, "regresará al vacío".

Al final de la canción hay un contraste entre la actitud de Tian hacia Zhuangzi y viceversa, en la que la figura del filósofo sale favorecida: ella como ofrenda de muerte le ofrece un hacha, mientras que él, a pesar de que comprueba que su esposa no ha sido fiel a su memoria, le ofrece una canción. Aunque la parodia se reduce al fragmento citado, en el cuento la historia no termina ahí. Posteriormente, Zhuangzi recita un poema en el que nos deja ver su punto de vista acerca de la muerte de su esposa. La afirmación de los primeros versos:

Tu moriste, yo ciertamente te sepultaré.

---

<sup>131</sup> Noé Jitrick. *Op.cit.*, p.14.

<sup>132</sup> Leonard Feinberg asevera que "en muchas culturas [...] hay numerosos ejemplos de individuos que responden al ridículo público suicidándose", del mismo modo en la cultura china era común que las mujeres evitaran el ridículo público de esta forma (en su *Introduction to Satire*, p.259).

Quando yo morí, tu ciertamente te casaste (p.37)

muestra que él, a pesar de que ella no cumplió con su deber a su muerte, sí lo hará. Pero si la muerte de él hubiera sido real, todo hubiera sido ridículo.

Finalmente, al quemar la casa (exceptuando los libros *Daodejing* y *Nanhuajing*), se ve que para Zhuangzi estas dos obras son lo único valioso y digno de protegerse que lo que había en ella. También se dice que Zhuangzi desaparece junto con Laozi para alcanzar el Dao; estos dos hechos son muy significativos, ya que señalan la intención del cuento: no hay razón para aferrarse a una relación de pareja confiando plenamente en la esposa, porque las consecuencias pueden ser muy desagradables.

### 3.2. Los personajes

Los personajes del cuento se reducen a Zhuangzi, su esposa y la señora que abanica la tumba, el filósofo daoísta Laozi y los personajes en los que se desdobra Zhuangzi. Los personajes principales son Zhuangzi y su esposa, razón por la que el análisis se enfocará sólo a ellos; los demás serán mencionados sólo para señalar algunos aspectos importantes.

#### *3.2.1. Parodia del filósofo daoísta*

El narrador usa recursos como la parodia y la sátira para lograr su propósito moralizador; el criterio moral no es el único y más bien el estándar que se aplica no es tanto de moralidad como de propiedad. Se puede hablar de parodia, que abarca las escenas de la muerte de Zhuangzi y de su esposa. Aunque tal parodia, inevitablemente alcance al personaje no

implica que esté visto desde una perspectiva negativa, porque la parodia, además de utilizarse como recurso literario para "crear un efecto cómico, ridículo o denigrante, sugiere un acuerdo, una intimidad y no un contraste"<sup>133</sup>; además de que resulta ser un homenaje a la obra parodiada, y en este caso también al personaje. Aquí coexisten ambos aspectos, a pesar de que algunas acciones de Zhuangzi crean un efecto cómico; sin embargo, no llegan a ser ridículas, pues al final del cuento puede verse que la evaluación del personaje es positiva. La parodia de Zhuangzi se hace patente si pensamos en los textos que, se presume, escribió este filósofo chino. A través de sus obras se refleja un personaje alejado de las convenciones sociales, no se ocupa de cuestiones mundanas que lo lleven a situaciones embarazosas, como la de lidiar con una esposa con mal carácter, que se precia de ser íntegra y fiel, pero resulta ser lo contrario, además de otras situaciones risibles para el lector. Como señala George Kao, pensamos en él como "una personalidad armoniosa que explicaba el Dao viviéndolo"<sup>134</sup>.

Si bien es cierto que existe la imagen de Zhuangzi como filósofo, a través de la historia, la configuración del personaje no sólo partió de esta imagen, sino que se incorporó la figura de sabio e inmortal daoísta poseedor de poderes extraordinarios. Dentro de la tradición china ambas se mezclaron y a partir de las dos se configuró el personaje. La versión popular es la que lo ve, a pesar de su condición de inmortal, de una forma más humana, como un ser que antes de ser inmortal también tuvo errores.

---

<sup>133</sup> Linda Hutcheon. "Ironía, sátira, parodia", p.178.

En el cuento se nos muestra que aun los hombres más sabios se equivocan: a pesar de su inteligencia y buen juicio, tienen errores. Zhuangzi, siendo un filósofo reconocido, tiene una esposa que, una vez viuda, lo traiciona y entonces ¿qué puede esperarse de seres humanos mortales, comunes y corrientes? Sabemos que la parodia es:

la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) de un texto parodiante, un engarce de lo viejo con lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez una desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado<sup>135</sup>.

Así pues, por una parte, hay una interiorización del texto que se parodia y, al mismo tiempo, una separación que marca un distanciamiento. A pesar de que Linda Hutcheon señala que "la parodia no puede tener como blanco más que un texto o convenciones literarias"<sup>136</sup>, ésta también se ocupa de convenciones musicales, pictóricas y, en general, cualquier convención artística. Aquí tenemos algunos pasajes del *Zhuangzi* parodiados y en ellos hay una parodia, pues si bien en la tradición china es una creación textual, dentro de la tradición popular es una construcción.

### 3.2.2. *Sátira de la mujer*

Varios estudiosos como Josephine Huang y Lin Yutang<sup>137</sup> han señalado que esta historia es una visión satírica de las virtudes femeninas, porque el propósito del cuento es ridiculizar la inconstancia y la ligereza de

---

<sup>134</sup> *Chinese Wit & Humor*, p.15.

<sup>135</sup> Linda Hutcheon. *Op.cit.*, p.177.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p.176.

<sup>137</sup> Josephine Huang. *Ming Drama*, p.234 y en Arlingtong y Acton. *Famous Chinese Plays*, p.229, respectivamente.

las mujeres para corregirla: el autor pretende a través de ella dar una lección moral. No sólo lo hace con la intención de ridiculizar el comportamiento de las mujeres para ponerlas en evidencia y evitar que cometan tales errores, si no sobre todo para alertar a los hombres sobre la naturaleza de las mujeres y prevenirlos de posibles equivocaciones. De tal modo indicarles que no releguen relaciones importantes, como las de consanguinidad para privilegiar su relación de pareja, que no es una relación tan importante y que puede acarrearles experiencias negativas.

Como señala Linda Hutcheon "el género [...] satírico en sí está investido de la intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque"<sup>138</sup>. Así pues, en este caso la sátira tiene la intención de dar una lección moral, señalando este comportamiento erróneo y, al mismo tiempo, su narrador propone una respuesta al problema. A pesar de que el personaje femenino más importante del cuento es la señora Tian, la sátira toca a las dos mujeres que aparecen en él; la joven viuda cae también dentro de la crítica moral del autor.

El narrador ridiculiza a la señora que abanica la tumba, pues, al ser interrogada por Zhuangzi sobre el porqué de tal acción, contesta: "en la tumba está el tonto de mi esposo". Clara muestra que esta mujer no tiene respeto por el esposo muerto, porque además de darle el adjetivo de tonto, no está dispuesta a esperar hasta que el túmulo se seque para volver a casarse, sino que acelerará el proceso para poder hacerlo lo antes posible.

---

<sup>138</sup> en "Ironía, sátira y parodia", p.178.

Zhuangzi piensa de forma irónica: "¡Qué mujer tan impaciente! Menos mal que cuando él vivía se amaban mutuamente. De no haber sido así, entonces, ¿qué habría pasado?" El propósito del autor es mostrar el carácter variable de las mujeres, que cambian rápidamente sus sentimientos; a pesar de que esta mujer asegura que amaba a su esposo cuando vivía, apenas muere ya piensa en casarse; de no haberlo amado, ¿qué podría esperarse? Un comportamiento menos apropiado, seguramente.

La esposa de Zhuangzi es satirizada fuertemente. Al principio, el narrador caracteriza al personaje como una joven noble que pertenece al linaje de los Qi; esta mujer, comparada con las anteriores, era más bella: "su piel era como la nieve, era modesta y dócil como una diosa". Además él se sentía muy a gusto a su lado "se tenían mutuo respeto", "realmente con ella se sentía como un pez en el agua" (p.19). Después, cuando Zhuangzi regresa de las faldas de la montaña, después de que se ha encontrado con la viuda del abanico, se nos revela otra faceta de esta joven señora. Una vez que el esposo le narra su encuentro con la viuda, ella se muestra indignada:

Cuando la joven Tian terminó de escuchar, se volvió hacia el cielo y, dirigiéndose a la señora del abanico exclamó con rabia e indignación: "Hay miles y miles de no virtuosos". También le dijo a Zhuangzi "Como esta mujer insensible hay pocas en el mundo" (p. 21-22).

En esta escena vemos a una mujer que se precia de tener una capacidad moral lo suficientemente alta como para juzgar a la viuda que pretende secar el túbulo de su esposo, al grado de reprenderla. Primero vimos a este personaje de una forma muy positiva, posteriormente hay un fuerte

contraste cuando conocemos su faceta: su mal carácter y su irritabilidad; en la última parte de la narración vemos a un aspecto más de esta mujer: su hipocresía.

El narrador ha descrito de esta manera al personaje porque le interesa que el lector note el contraste. Después de presentarla como una mujer que se precia de tener la firme intención de honrar la memoria de su esposo, nos presenta a alguien que, hace lo contrario de lo que ha afirmado con tanta determinación. En este cuento al igual que en muchas sátiras, lo que se critica es la desviación hipócrita del personaje. De ahí que la descripción de toda la situación en la que se ve envuelta Tian después de la muerte de Zhuangzi se describa de manera tan amplia, pues la intención del narrador es criticar su comportamiento poco apropiado.

En el momento en que el joven letrado, discípulo de Zhuangzi, llega a la casa, la joven Tian se rehusa a recibirlo mostrando resistencia, pero una vez que decide encontrarse con él, apenas lo trata y se enamora. Cuando él está en la casa, se nos muestra una Tian por completo hipócrita, que va a llorar fingidamente ante el féretro de su esposo y se procura así un pretexto para pasar frente a la habitación del joven letrado. Poco a poco sus sentimientos crecen y esta joven se vuelve más audaz ante la situación. En esta parte, el narrador es omnisciente, comunica lo que el personaje piensa y lo que siente hacia el joven, etc.

Si se piensa en la situación de la mujer china en la época en la que se escribió el cuento, a pesar de que se había ganado cierta libertad, aún existían serias restricciones. Por lo tanto, resulta normal que el narrador

describa ampliamente la situación en la que una mujer atenta contra los valores de la época. Además, según la descripción de los sentimientos de Tian que hace el narrador, ella misma tiene plena conciencia de que realiza actos indebidos:

A ella le gustaba que la montaña fuera profunda, oculta y retirada, así podía hacer cosas inapropiadas y no había gente que pudiera difundirlo; odiaba que el luto fuera reciente y no había pasado mucho tiempo, además era la ella la que seguía al joven: era difícil expresarlo. (p.26)

Hay varios elementos que muestran la actuación de este personaje de forma negativa, como los adjetivos que el narrador utiliza cuando se refiere a su forma de actuar, por ejemplo, al catalogarla como una mujer con “corazón de mono y sentimientos de caballo”, la describen como una mujer audaz y atrevida, que intenta métodos que ni el mismo joven se atreve, que por ser la parte masculina, sería el más indicado para hacerlo. Otro de los elementos que permiten al narrador lograr un retrato bastante completo del personaje, a pesar de que es típico, es el contraste entre la astucia de la joven y la pasividad de él, esto pone de relieve las características en ella, frente a la mesura y discreción del joven. Sería preferible afirmar que, en una sociedad como la de la China tradicional, la parte masculina es la que debía poseer (o al menos en el ideal de esa sociedad) cualidades como la astucia, la audacia, la valentía, la determinación, etc.; el hombre debía ser la parte activa y la mujer su opuesto.

En este caso, de acuerdo con la forma de actuar de los personajes, los roles están invertidos: es ella quien muestra sus sentimientos hacia él, quien lo busca e inicia los tratos para el matrimonio, quien ofrece el dinero para que él cubra sus gastos y puedan casarse, y quien decide la fecha de

la boda. Él, por su parte es completamente mesurado; no muestra sus sentimientos de manera abierta, rechaza la oferta de matrimonio por razones que resultan obvias dentro de los patrones de la ética confuciana y, al final, acepta el ofrecimiento porque se ve forzado a ello.

Así pues, el cambio de roles de los personajes permite ver de manera más clara esta inversión, que le da una vitalidad y un colorido particular a la sátira. Para lograr su propósito satírico el narrador se vale de diversas técnicas del humor, el contraste, la ironía, la exageración, la distorsión, etc. La incongruencia también está presente en la narración porque en ella:

se enfatiza una cosa a expensas de algo más. Pero lo hace de manera más obvia que otras técnicas literarias y alcanza el humor porque confunde las categorías de la realidad, la exageración implica que esas categorías no son importantes finalmente. Con la distorsión de los valores aceptados, la exageración los hace ver cómicos<sup>139</sup>.

Esto es precisamente lo que sucede en el cuento. El narrador exagera el comportamiento de la joven Tian, que atenta contra los valores aceptados y crea una situación que hace ver cómica la escena. La caricatura y la exageración son elementos característicos de la incongruencia, que están enlazados con otras técnicas narrativas. La exageración está utilizada y puede notarse que la descripción de la joven Tian se convierte en una caricatura<sup>140</sup>.

La caricatura en la literatura opera escogiendo "una cualidad criticable, atribuyéndola a un individuo [...] describe a la víctima sólo en

---

<sup>139</sup> Leonard Feinberg. *Op.cit.*, p.105.

<sup>140</sup> Tal afirmación no significa que la caricatura no sea una representación verdadera de la víctima; lo es, pero sólo de la faceta que el narrador quiere resaltar. por lo que es parcial e injusta.

términos de esa característica desagradable. Para desarrollar ese proceso, la sobre-simplificación es el requerimiento básico”<sup>141</sup>. El narrador exagera la hipocresía, la volubilidad y el egoísmo de este personaje, lo expone ante el lector y lo degrada, porque sólo muestra su lado negativo; mientras que al joven letrado lo caracteriza en términos positivos, lo enaltece. Esta situación crea un contraste efectivo para la narración.

El personaje femenino del cuento está distorsionado, ya que se exageran sus características negativas. Esta exageración, de algún modo, declara menos de lo que puede ser verdad, porque en la vida real una persona no sólo realiza actos hipócritas y mezquinos; así, la voluntad del narrador privilegia algunos elementos y deja otros de lado. La sorpresa es un elemento más importante en el cuento, porque “debido a que la sociedad nos ha acostumbrado a pensar con patrones convencionales nos sorprendemos ante las desviaciones de esos patrones”<sup>142</sup>. Uno de los elementos de la sorpresa que está presente en el cuento es el anticlímax, la frustración de lo esperado, en la escena del matrimonio de Tian y el joven letrado. El lector espera que se consume el matrimonio, porque el narrador ha creado “una construcción de interés y tensión”; sin embargo, el resultado no es el esperado. Por lo tanto, “tal pequeño resultado se traduce en un exceso de energía que tiene que ser dispuesto a alguna parte, lo cual lleva a una carcajada o una sonrisa”<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Leonard Feinberg. *Op.cit.*, p.117.

<sup>142</sup> *Ibidem.* p.156.

<sup>143</sup> *Id.* p.156.

La sátira está lograda por el uso de diferentes elementos que la hacen amena y entretenida, pero también hay otros que ayudan a hacerla verosímil, debido a que “en su pretensión de que la escena que describe sea una representación real de la vida, el satirista utiliza una cantidad abundante de detalles específicos”<sup>144</sup>. Feng Menglong, al igual que muchos escritores de sátiras, pretende darnos la impresión de realidad usando su vasto conocimiento del material descrito y su oído sensitivo para el diálogo, así, incluye detalles auténticos, nombres específicos, fechas y datos precisos. El método que utilizó Feng para crear su narración fue la sátira indirecta, pues la suya no es “una expresión obvia de resentimiento, sino un regalo de frutas envenenadas”<sup>145</sup>. Con ella el narrador no hace un ataque directo y plano del defecto que pretende criticar, sino más bien es neutral y mina tal falla con métodos más suaves y diplomáticos. Aunque Leonard Feinberg<sup>146</sup> afirma que la atracción de la literatura satírica radica en el placer que proporciona al lector, que no se lee por instrucción moral; la sátira puede criticar el mal, pero los elementos didácticos son incidentales, no son fundamentales en ella y que su cualidad esencial es entretener. En el caso de la literatura china antigua no puede afirmarse lo mismo ya que tenía un propósito moral muy marcado y se proponía dar una enseñanza moral aplicable en la vida práctica.

---

<sup>144</sup> Leonardo Feinberg. *Op.cit.*, p.62.

<sup>145</sup> Edgar Johnson. *A Treasury of Satire*, p.13.

<sup>146</sup> Leonard Feinberg. *Op.cit.*, p 8.

## 4. Las ideas filosóficas

### 4.1 Los elementos daoístas

Los elementos daoístas que se encuentran en el cuento son variados. Algunos ya se señalaron en los capítulos anteriores y, por ello, aquí sólo se considerarán algunas cuestiones poco anotadas hasta ahora. Si bien es claro que los aspectos daoístas saltan a la vista rápidamente, no hay que olvidar que es sólo uno de los elementos que componen el cuento, entre la amalgama de budismo, daoísmo y confucianismo.

Josephine Huang interpreta el cuento únicamente desde una perspectiva daoísta, pues asevera que

el cuento 'El sueño de la mariposa' simboliza que la vida es sólo un sueño. El cual dice que Chuang-tzu soñó que había sido transformado en una mariposa y, ya como filósofo, pensaba que la vida era tan incierta como una mariposa que volaba aquí y allá<sup>147</sup>.

A pesar de las aseveraciones de esta estudiosa, en el cuento podemos constatar que Zhuangzi no soñó que era una mariposa, sino que realmente en una vida anterior era una mariposa que revoloteaba, pero, en su siguiente reencarnación no sabía el significado de este sueño. Tampoco fue él quien filosofó acerca de que "la vida era tan incierta como una mariposa que revoloteaba aquí y allá"; más bien esa interpretación la obtenemos una vez que conocemos el final de la historia, porque de ese modo entendemos la función de la historia del sueño de Zhuangzi dentro de todo el contexto. Tal es la interpretación del autor y no la del personaje.

Hay otros pasajes que, si se ven desde un punto de vista daoísta, se entienden mejor. Por ejemplo, aquél pasaje en el cual la esposa de

Zhuangzi conoce al joven letrado, es entendido por Josephine Huang como una situación en la que Tian se deja llevar por sus instintos y aplica uno de los pasajes del *Daodejing* para interpretarla:

Los cinco colores ciegan el ojo.  
los cinco tonos ensordecen el oído.  
los cinco sabores empalagan el paladar.  
La caza y la competencia enloquecen la mente;  
raramente la bondad tienta a los hombres a actuar erróneamente.

Aunque la interpretación de esta estrofa es muy acertada, es también parcial, porque sólo considera los aspectos daoístas y deja de lado los demás: por esta razón, su apreciación es incompleta.

La canción entonada por Zhuangzi al final de la narración, tiene características daoístas. Desde la primera estrofa, la afirmación “La Naturaleza no tiene sentimientos”, indica que ésta no se inclina hacia el bien ni hacia el mal y, por lo tanto, lo “creó a él y a su esposa por igual”.

Una de las acciones del final es muy ilustrativa, y es el hecho de que Zhuangzi, después de meter a su esposa en el ataúd, quemó sus pertenencias y sólo rescata los libros canónicos daoístas, lo único que vale la pena rescatar del interior de la casa. Zhuangzi se dedica a vagar sin rumbo y no vuelve a tomar esposa, lo que muestra un desencanto tan profundo que lo lleva a retirarse del mundo. El último párrafo del cuento es muy claro: en él se hace alusión al encuentro entre Zhuangzi y Laozi, el otro gran filósofo daoísta; ambos desaparecen y se convierten en inmortales. Debido a que los elementos daoístas no aparecen de manera aislada, debemos considerar los otros elementos al mismo tiempo, para comprender mejor todo el conjunto.

---

<sup>147</sup> Josephine Huang. *Op.cit.*, p.236.

## 4.2 Las ideas confucianas

Indudablemente los principios daoístas son varios, pero los elementos confucianos se superponen a éstos: al darle un sentido globalizador al cuento, le dan un significado que incorpora a los demás; con ellos podemos interpretar la narración como un todo.

A partir de la dinastía Song, dentro del confucianismo hubo un movimiento que reinterpretaba aspectos del budismo y el daoísmo, al tiempo que los incorporaba. Esto respondió a un largo proceso de sincretización que se había venido dando a lo largo de mucho tiempo. A este movimiento de incorporación de elementos budistas y daoístas a la filosofía confuciana, que se ve de manera más clara desde la dinastía Song, se le ha llamado neoconfucianismo. Para la dinastía Ming, dicho movimiento ya había incorporado nuevos puntos de vista y reinterpretaciones de esta misma doctrina.

Dentro del *Zhuangzi*, el episodio de la muerte de la esposa es un claro ejemplo del logro del desapego a través de una situación límite en la que el filósofo logra un estado de iluminación. Este mismo episodio es, según los neoconfucianos de finales de la dinastía Ming, un desapego sutil y elevado, que está ejemplificado por el canto de Zhuangzi en la muerte de su esposa, en la que el filósofo no expresa sus sentimientos con espontaneidad y su desapego es fingido, no natural. Para estos filósofos “la verdadera trascendencia se logra permitiendo dar expresión natural a las emociones sin dejarse llevar por ellas”. De ahí que en el cuento haya

diversos cambios a este pasaje: lo que Feng retoma de la fuente es la situación de Zhuangzi frente a la muerte de su esposa, pero lo que la hace diferente es, en primer término, que en el original la esposa ha muerto y Zhuangzi ante tal acontecimiento reacciona del modo que lo hace, porque ha comprendido el principio de la Naturaleza, su funcionamiento. Por el contrario, en el cuento Zhuangzi se encuentra frente a su esposa, que se suicidó; el logro del estado de iluminación de Zhuangzi se da más bien ante la infidelidad de su esposa, al ver que, una vez muerto, ésta no solo intentara casarse nuevamente, sino que además pretende mutilar su cadáver.

Lo anterior puede explicarse con el concepto neoconfuciano de iluminación de finales de la dinastía Ming, el cual apelaba a un tipo de iluminación del hombre natural, más permitido por la expresión de sentimientos normales que por su búsqueda del desapego sutil ejemplificado por el canto de Zhuangzi en la muerte de su esposa. Este tipo de iluminación se consideraba como la verdadera trascendencia permitida a un hombre para dar expresión natural a sus emociones<sup>148</sup>.

Mientras que la iluminación de Zhuangzi, personaje del cuento, es una expresión de sentimientos normales, que cualquier otra persona podría experimentar y expresar de la misma forma al enfrentar una situación semejante, la expresión de sentimientos del filósofo en el *Zhuangzi* frente a la muerte de su esposa muestran un desapego que sólo puede lograr quien ha trascendido el dolor, la pena y la alegría; sin embargo, para los

---

<sup>148</sup> Theodore De Bary. "Neo-Confucian Cultivation...", p.165

neoconfucianos trascender esos sentimientos ordinarios, lograr el desapego no puede ser de ningún modo ni algo espontáneo, ni la expresión de sentimientos normales. Para los neoconfucianos, en su afán por buscar algo diferente a los budistas y daoístas de la época, "la vaciedad era la fuente, origen de la actividad en una vida que incorpora, juntos, los modos activo y contemplativo, puentando las polaridades de la experiencia religiosa [...] como una aceptación pasiva y una revelación mística"<sup>149</sup>.

Al mismo tiempo, la lección que el cuento da se explica con principios confucianos de propiedad y moralidad: una interpretación integral puede hacerse desde el punto de vista de esta doctrina filosófica. Como señala C. T. Hsia:

[...] este elogio de tonterías no terrenas y de inocencia creciente también sobrepasa el grupo dominante de cuentos ejemplares en los cuales los héroes tienen un valor ejemplar y la capacidad para soportar el sufrimiento, personificando varios ideales confucianos de lealtad, piedad filial, castidad y amistad desinteresada e ideales budistas de filantropía y buenos trabajos son contrapuestos a las fuerzas de la lujuria de la que el héroe saldrá triunfante<sup>150</sup>.

Con lo anterior no se pretende afirmar que el personaje es del todo confuciano, sino realzar su carácter de amalgama, con un predominio básico del código ético neoconfuciano, que incorpora de forma significativa elementos daoístas y, en menor grado, budistas.

---

<sup>149</sup> *Id.*

<sup>150</sup> C. T. Hsia. "Apéndice", *The Classic Chinese Novel*, p. 349.

### 4.3 Elementos budistas

Los elementos budistas presentes en el cuento no son muchos. El más importante es el de la retribución del "karma" a las malas y buenas acciones que los personajes realizan, elemento que fue adaptado al código neoconfuciano con el propósito de introducir sanciones y, de esa forma, restringir a las personas que actuaban en contra de los patrones establecidos<sup>151</sup>.

Otro elemento budista presente en el cuento es el de la idea de reencarnación, que también puede considerarse como parte del préstamo tomado por el confucianismo con el propósito de introducir sanciones y premiar o castigar, dependiendo del comportamiento de cada persona.

---

<sup>151</sup> Véase Arthur Wrigth. *Buddhism in Chinese History*, p.159.

## CONCLUSIONES

Las traducciones de obras de la literatura china resultan importantes, sobre todo si se considera que los estudios y los trabajos en español son escasos. Por una parte, el breve bosquejo y análisis de la historia de la traducción del cuento aquí estudiado a otras lenguas permite comprender la forma en que ha sido entendido y, por otra el comentario de narraciones que tratan un tema similar al presente sirve para mostrar que ese motivo es universal, por eso el cuento se tradujo a diferentes idiomas y tuvo tal aceptación. El hecho de situar el texto analizado dentro de la tradición, la época y el movimiento al que pertenece, posibilita su mejor entendimiento. De la misma forma funcionan la explicación sobre la naturaleza de la colección en la que aparece la historia, los temas que trata, las ideas filosóficas que expone y cómo se reflejan en el cuento.

La obra forma parte de los *Sanyan*, colección que incluye otras existentes de épocas anteriores, reescritos y publicados por Feng Menglong bajo este título. El trabajo de recopilación de este escritor forma parte de un movimiento literario que se oponía a la imitación de la antigüedad: de ahí que en nuestro cuento se refleje la búsqueda de sencillez y simplicidad. Feng cree en una correlación entre la falta de simplicidad en la literatura y en la vida, de ello se desprende en sus narraciones un énfasis en la expresión directa de las emociones, un interés por mostrar el poder afectivo

como un valor en la narrativa y un compromiso con la lengua vernácula. Las características temáticas, narrativas y estructurales del cuento están íntimamente relacionadas con las ideas filosóficas prevalecientes de su época. Como seguidor de la filosofía opuesta a la corriente idealista, Feng se inclina por una literatura popular que incorpora el método narrativo de los contadores de historias, para producir el efecto de espontaneidad, libre de convenciones.

## II

El comentario de las traducciones muestra diferentes aspectos que evidencian las características de la cultura a la que pertenece el traductor, así como al periodo histórico en el que fue realizada. Las traducciones responden a necesidades de la cultura que las realiza y, en ese ámbito tienen un propósito definido. En este caso destaca el interés por conocer otras culturas y formas de vida por parte de los autores europeos, con el afán de adoptar modelos y principios aplicables a su sistema de gobierno y código moral.

Se ha visto que las primeras traducciones de este cuento, junto con otros materiales de diversa naturaleza, dieron una idea de China a los estudiosos de la época. La traducción de d'Entrecolles es una de las más importantes pues, al introducir conceptos franceses en el texto, transparenta ideas propias de la Ilustración, época en que fue traducido; de igual manera sucede con las posteriores adaptaciones y recreaciones. Los eruditos ilustrados mitificaron la cultura china y la empezaron a conocer a través de las traducciones y descripciones de los misioneros. Los filósofos

franceses, por ejemplo, creyeron encontrar en ella un modelo de gobierno idóneo, una moral natural ajena a dogmatismos religiosos, a principios devotos e irracionales. De ahí su interés en la traducción de obras que mostraran esos principios que ellos creían ayudarían a implementar un despotismo ilustrado, que consideraban idóneo para Europa.

El cuento chino posee algunas de las características que ellos buscaban, esto permitió que lo tradujeran a diversos idiomas y que lo usara uno de los enciclopedistas más sobresalientes de la época: Voltaire. Entre los textos creados bajo la influencia del cuento de Feng Menglong, el de Voltaire toma de la narración china el motivo de la mujer que, tan pronto como su esposo muere, pretende mutilar el cadáver de éste para salvar a otro hombre por el que siente una inclinación sentimental. Esta historia está incluida dentro de una novela que narra las aventuras de un personaje estereotipo del hombre ilustrado y que, después de una serie de aventuras logra encontrar a la mujer ideal.

La preocupación de los narradores de las diferentes culturas, quienes al igual que Feng Menglong desarrollan el mismo motivo de la viuda hipócrita o el de prueba a la esposa; es similar a la del escritor chino, ya que esta temática es inherente al género humano: por ello ha sido abordada por diferentes pueblos, vista desde distintas perspectivas, evidenciando las características propias y los mecanismos de cada cultura. En el caso de Feng Menglong, también es determinante la época en que vivió, pues se trata de un período de caos y cambios drásticos que propiciaban alteraciones en las costumbres y se veía en ellos el origen de la

trasgresión de los valores establecidos. En la China dinástica, al igual que en otras sociedades, la mujer era vista como un ser inconstante y ligero. Por esta razón, el narrador de la historia china, al ver los cambios negativos en las costumbres, afirma que los causantes son las mujeres, pues orillan a los hombres a atentar contra la tradición.

David Greene y Edward Stephens señalan: “todos los cuentos folklóricos tienen un origen internacional y su existencia depende de que se narre una buena historia y que traten emociones y actitudes que están cerca de la conciencia universal”<sup>152</sup>.

### III

La mayor parte de los cuentos de Feng tiene su fuente en historias existentes que él re-escribió. Uno de los problemas en el caso de la narración es que no existe una evidencia escrita anterior, aunque los críticos aleguen que lo más probable es que esté basado en una fuente anterior, ya sea escrita u oral. Feng retomó algunas fuentes clásicas para escribir su cuento, pero dentro de la narración adquirieron una orientación diferente a la que pudieran haber tenido en el original. El contexto de la narración permite entender de otra forma estos textos y la visión filosófica del narrador moldea las diferentes fuentes, lo que les da un matiz distinto.

El prólogo del cuento es una parte clave para entender el propósito de la historia y la razón por la que fue escrita. En él hay una conjunción de las tres doctrinas, un tema que preocupaba a este escritor. La amalgama de

---

<sup>152</sup> David H Greene y Edward M. Stephens. *J.M. Synge*.

las tres doctrinas es un tema distintivo de Feng; en el desarrollo de su obra toma los elementos que considera dignos de cada una de éstas religiones. En cuanto al recurso narrativo de la sátira, Feng lo incorpora debido a que veía una alteración de las instituciones sociales y los valores y creyó pertinente la crítica a través de la sátira para expresar su decepción por la sociedad china del momento y por los cambios en las costumbres. Esta circunstancia muestra que, en los períodos de cambios extendidos, como sucede con las sustituciones de una dinastía por otra, hace falta recurrir a medios que permitan mostrar la situación de tal forma catastrófica, para lograr la reacción de los lectores ante tal circunstancia. Se sirve de la parodia para mostrar su admiración por el filósofo daoísta Zhuangzi, así como por esta escuela de pensamiento y, al mismo tiempo, para marcar una diferencia con ella, pues en la época que vivió el autor las ideas daoístas, tal como las propone el *Zhuangzi*, ya no respondían a las necesidades del momento. Por añadidura, la función de la parodia también obliga a este sistema filosófico a revisarse; el texto nuevo inaugura otra organización ratificando el anterior, dando una nueva propuesta, de acuerdo con las necesidades del momento. A pesar de que la amalgama de las tres religiones es notable, el confucianismo le imprime a la obra un significado como unitario. La idea de retribución del budismo está presente tanto en éste como en otros cuentos de la colección. Las ideas daoístas están expresadas de manera muy obvia, no sólo porque el protagonista es un filósofo daoísta importante y porque recoge episodios, de uno de los libros daoístas canónicos (el *Zhuangzi*), sino también porque maneja

conceptos daoístas en la narración. El confucianismo permea toda la historia porque fue la doctrina imperante durante siglos en la China dinástica: sólo analizando el cuento desde ese punto de vista podemos entender cabalmente la historia.

## Bibliografía

- Allinson, Robert. *Chuang-Tzu for spiritual Transformation: An Analysis of the Inner Chapters*, New York: State University of New York Press, 1989.
- Arlington, Lewis Charles y Harold Acton (ed). *Famous Chinese Plays*, New York: Russel & Russel, 1963.
- Association for Asian Studies. *Dictionary of Ming Biography 1368-1644*, vol.1, New York: Columbia University Press, 1976.
- Avalle- Arce, Juan Bautista (edic., estudio y notas) a Miguel Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alhambra, 1988.
- Bai Weiguo 白維國 y Zhu Shizi 朱世滋 (ed). 古代小说百科大辞典 *Gudai xiaoshuobaikeda cidian*, Beijing: xueyuan chubanshe, 1991, pp.231-232.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, México: S.XXI, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Bassnett, Susan. "Translation: Its Genealogy in the West", en Susan Bassnett y André Lefevere. *Translation, History and Culture*, Londres y New York: Pinter Publishers, 1990, pp.14-28.
- Bayo, Manuel. "El huérfano de la familia Chao. Comparación de la obra teatral china con sus versiones italiana, francesa y española", en *Encuentros en Catay*, No. 9, Taipei: Universidad Fujen, 1995.
- Bergson, Henri. *La risa*, trad. María Luisa Pérez Torres, Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Colección Austral 1534.
- Beristáin Díaz, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México: UNAM, 1984.
- Bertuccioli, Giuliano. *La letteratura cinese*, Florencia: Sansoni- Academia, 1968.
- Birch, Cyril. *Stories from a Ming Collection: Translations of Chinese Short Stories Published in the Seventeenth Century*, New York: Grove Weidenfeld, 1968.

- Bishop, John Lyman. *The Colloquial Short Story in China. A Study of the Sanyan Collections*, Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Botton Beja, Flora. *China, su historia y cultura hasta 1800*, México: El Colegio de México, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Un educador moderno del siglo XVI", en *Estudios de Asia y África*, vol. XII, no.3, El Colegio de México, 1978, p. 292-314.
- Brenner, Clarence D. *Dramatizations of French Short Stories in the Eighteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 1947.
- Chang Chun-Shu y Shelley Hsue-lun Chang. *Crisis and Transformation in Seventeenth-Century China. Society, Culture and Modernity in Li Yu's Word*, Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1992.
- Cheng, Lucie, Charlotte Furh y Hon-ming Yip. *Women in China. Bibliography of Available English Language Materials*, Berkeley: University of California, 1984.
- Chen Tsu-wen. "Hamlet and The Butterfly Dream", en *Tamkang Review*, 1975-1976, vol.6, no.2, pp. 287-302.
- Chuang-Tzu*, trad. Burton Watson, New York: Columbia University Press, 1964. Basic Writings.
- Chuang-Tzu*, trad. y selección de Fung Yu-lan, Beijing: Foreign Languages Press, 1989.
- Cihai bianji weiyuanhui. *Cihai 辞海*, Shanghai: Shanghai cishu chubanshe, 1979.
- Couvreur, Séraphin. *Dictionnaire classique de la language chinoise*, Taipei: Book World, 1963.
- Creel, Herlee Glessner. *What is Taoism? And Other Studies in Chinese Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- Davidson, Martha (ed). *A List of Published Translations from Chinese into English, French, and German. Tentative ed.*, Ann Arbor, Mich.: American Council of Learned Societies, 1952.

de Bary, W. Theodore. "Introduction" a *Self and Society in Ming Thought*, New York: Columbia University Press, 1970.

\_\_\_\_\_. "Neo-Confucian Cultivation and the Seventeenth-Century "Enlightenment", en Theodore de Bary and The Conference of Seventeenth-Century Chinese Thought. *The Unfolding of Neo-Confucianism*, New York: Columbia University Press, 1975, p.141-216.

d'Entrecolles, Père (trad.). "Tchoang tse, après les bizarres obseques de la femme, s'adonne entièrement à la chère Philosophie & devient celebre dans la Secte de Tao", en Du Halde (ed.) *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie*, vol. II, Paris, 1735.

\_\_\_\_\_. "La matrone du pays de Soung", en *Contes Chinois*, Paris: Abel Rémusat, 1827, p.145-197.

Dolby, William. *The Perfect Lady by Mistake. And other Stories by Feng Menglong (1574-1646)*, Londres: Paul Elek, 1976.

Douglas, K. Robert. "A Fickle Widow", en *Chinese Stories*, Edinburgh, 1893, p.249- 264.

*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Espinoza, Aurelio María. *Cuentos populares españoles. Recogidos de la tradición oral de España*, vols. I y II, Madrid:CSIC, 1946.

Fairbank, John K., Edwin O. Reischaur y Albert M. Craig. "State and Society under the Ming", en *East Asia Tradition and Transformation*, Londres: Houghton Mifflin, 1973, p. 177-210.

Fineberg, Leonard. *An Introduction to Satire*, Ames Iowa: Iowa State University Press, 1967.

Feng Meglong 馮夢龍 . Prólogo a *Jingshi Tongyan*, Taipei: Yousuo quanban, colec. Jingyin Zhuben Songming Huaben Congkan Zhiyi, 1974, p.1-8.

\_\_\_\_\_. Prólogo a *Xinshi Hengyan*, Taipei: Yousuo quanban, colec. Jingyin Zhuben Songming Huaben Congkan Zhiyi, 1974, p.1-8.

\_\_\_\_\_. Prólogo a *Yushi Mingyan*, Taipei: Yousuo quanban, colec. Jingyin Zhuben Songming Huaben Congkan Zhiyi, 1974, p.1-8.

\_\_\_\_\_. "Zhuangzi Xiu Gupen cheng da Dao", en *Jingshi tongyan (shang)*, xianggan: zhonghua ju, 1980, p.13-23.

\_\_\_\_\_. *San jiao ounian 三教偶拈* Shanghai: Shanghai guji chubanshe, (Colección guben xiaoshuo jicheng, n. 213), 1990.

Frye, Northop. *Anatomía de la crítica*, 2da ed., trad. Edison Simons, Caracas: Monte Ávila, 1991.

Fung Yu-lan. *A History of Chinese Philosophy*, vol.1, trad., introd. y notas de Derk Bode, Princeton: Princeton University Press, 1952.

Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*, Londres y New York: Routge, 1993. Translation Studies.

Goodrich, L. Carrington (ed). *Dictionary of Ming Biography 1368-1644*, New York-London: Columbia University Press, 1976.

Graham, August Charles. *Disputers of the Tao. Philosophical Argument in Ancient China*, La Salle, Illinois: Open Cort, 1989.

\_\_\_\_\_. "Chuang-tzu's Essay on Seeing Things as Equal", en *History of Religions*, vol.9, no. 2 y 3, nov-feb, Chicago, 1969-1970, 137-159.

Green, David. "The Shadow of the Glen and the Widow of Ephesus", en *Publications of the Modern Language Association*, LXII, marzo, 1947, p.233-238.

\_\_\_\_\_ y Edward M. Stephens. *J.M. Synge*, New York: The Millan Company, 1959, p.143-159.

Gulik, Robert Hans van. *Sexual Life in Ancient China: a Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from CA. 1500 B.C till 1644 A.D.*, Liden Netherlands: E.T. Brill. 1974.

Hanan, Patrick. *The Chinese Short Story: Studies in Dating, Authorship, and Composition*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *The Chinese Vernacular Story*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. "The Early Chinese Short Story: a Critical Theory in

Outline", en Caryl Birch. *Studies in Chinese Literary Genres*, Berkeley: University of California Press, 1974, p.298-338.

\_\_\_\_\_. "The Development of Fiction and Drama", en Richard Dawson (ed.) *The Legacy of China*, Oxford: Clarendon Press, 1964, pp.115-143.

\_\_\_\_\_. "The Making of the Pearl-Sewn Shirt and The Courtesan's Jewel box", en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 33, 1973, p.124-153.

Hightower, James. *Topics in Chinese Literature*, Harvard Yenching Institute Studies, vol. 3, Cambridge, Mass.: University Press, 1953.

Hsia, C. T. *The Classic Chinese Novel*, New York: Columbia University Press, 1969.

Hucker, Charles O. *Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1985.

Hung, Josephine Huang. *Ming Drama*, Taipei: Taipei Heritage Press, 1966.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: UAM, 1992, p. 173-193.

Idema, Wilt. *Chinese Vernacular Fiction*, Leiden, Brill, 1974.

\_\_\_\_\_. "Chinese Vernacular Fiction; the Formative Period", en *T'oung Pao*, Leiden, Netherlands, 1973, p.1-67.

Jitrik, Noé. "Presentación. Rehabilitación de la parodia", en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Instituto de literatura hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1993, p.13- 29.

Johnson, Edgar. *A Treasury of Satire*, New York: Simon and Schuster, 1945.

Kaltenmark, Max. *Lao Tzu and Taoism*, trad. del francés por Roger Graves, Stanford: Stanford University Press, 1969.

Kiremidjian, David. *A Study of Modern Parody*, New York: Garland, 1985.

Lacarra, Jesús Ma. (ed., prólogo y notas). *Cuento y novela corta en España, vol. 1. Edad Media*, Barcelona: Grijalvo, 1999. Crítica.

Páginas de la biblioteca clásica.

- La Fontaine. "La Matrone d'Ephese", en *Oeuvres completes I. Fables, contes et nouvelles*, edic., introd. y notas de Jean- Pierre Collinet, Paris: Gallimard, 1991, p.508-513.
- Lao Tzu. *Tao Te Ching*, ed., introd. y notas de D.C. Lau, Baltimore: Penguin Classics, 1963.
- Lefevre, André. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, Londres y New York: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_ y Susan Bassnett. "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies", en Susan Bassnett y André Lefevre (eds). *Translation, History and Culture*, Londres y New York: Pinter Publishers, 1990, p.1-13.
- Legge, Rusell. "Chuang Tzu and the Free Man", en *Philosophy East and West* 29, no. 1, enero de 1979, p.11-20.
- Levy, André. *Inventaire analitique et critique du conte chinois en langue vulgaire*, vol.1, Paris: Centre National de la Reserche Scientifique, 1979, p.358-363.
- Liu, Ts'u-yan. "The Penetration of Taoism into the Ming Neo-Confucianism Elite", en *T'oung Pao*, vol. LVI (livr. 1-4), Leiden, E.J. Brill, 1971, p.31-102.
- López, Manuel D. *Chinese Drama. An Annotated Biography of Commentary, Criticism, and Plays in English Translation*, Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1991.
- Lu Shulun. Investigaciones acerca de Feng Menglong, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 1987.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*, London: Cox & Wyman, 1972.
- Ma, Y.W. Y Joseph Lao (eds.) *Traditional Chinese Stories: Themes and Variations*, New York: Columbia University Press, 1978.
- Mackerras, Colin. *Western Images of China*, New York: Oxford University Press, 1989.
- McMahon, Keith. "Eroticism in Late Ming, and Early Qing Fiction: the Beauteous Realm and the Sexual Battlefield", en *T'oung Pao*, vol. LXXIII, livr. 4-5, 1987, p.216-164.

- \_\_\_\_\_. "Shrews and Jealously in Seventeenth and Eighteenth Century Vernacular Fiction", en Willard J. Peterson, Andrew Plaks y Ying-shi Yü. *The Power of Culture. Studies in Chinese Cultural History*, Hong Kong: The Chinese University Press, p.304-320.
- Miao Yonghe 繆詠禾. "Sanyan" "Liangbo" he "Jingu qiguan" (三言兩伯和今古奇觀), en Guan yubo 關雲波 y Wu Ruyu 吳汝煜(ed.) *Zhongguo gudai tongsu xiaoshuo guandu tishi*, Jiangsu:Renming chubanshe, 1983, pp. 163-187.
- Murphie, Roads. "New Imperial Splendor in China: The Ming Dynasty", en *A History of Asia*, New York: Harper Collin Publishers, 1992, p.163-187.
- Nie Shiqiao. " 'Yushi mingyan', 'Xingshi hengyan', 'Jingshi tongyan' ", *Zhongguo wenxueshi ganyao IV*, Beijing: Beijing Daxue chubanshe, 1984.
- Nienhauser, William (ed). *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Ning Zongyi 寧宗一. "Sanyan de jiazhi" 三言的價值, en Tan Yilu 探藝錄 (comp.) *Gudian xiaoshuo xidian 古典小說戲典*, Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, 1982, p.237-252.
- Page, John. "Sueños, fantasmas y espíritus en la época Zhou", en *Estudios de Asia y Africa*, vol.XXXI, núm. 2, mayo-agosto, México, 1996, p. 229-254.
- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos completos, vol I* (ed. Juan Paredes Nuñez), La Coruña: Galicia Editorial, 1990, p. 155-156.
- Pérez de Ayala, Ramón. *La pata raposa* (ed. Andrés Amorós) Barcelona: Labor, 1970.
- Petronius, Arbiter. *El Satiricón*, trad. Roberto Robert, Valencia: Sempere y Compañía, s/f.
- Riftin, Boris. "Chinese Literature in Russia in the 18th and Early 19th Centuries" en Ming & John Cagle (eds.) *Europe Studies China. Papers from an International Conference on the History of European Sinology*, Londres: Biddes Guildford, 1995, p.392-418.
- Reichwen, Adolf. *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in Eighteen-century Europe*, trad. J.C. Powell, Londres, 1968.

Scott, A. C. "The Butterfly Dream", en *Traditional Chinese Plays*, vol. 1, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1970, p.94- 147.

\_\_\_\_\_. *An Introduction to the Chinese Theatre*, Yokohama, Japan: General printing, 1985.

Schwartz, Benjamin. *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Smoot, Jean. *A Company of Plays by John Millington Synge and Federico García Lorca. The Poets and the Time*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978, p.99-135. Col. Studia Humanitatis.

Soothill, William Edward y Lewis Hodous (comp). *A Dictionary of Buddhist terms with Sanskrit and English equivalents*, Kaohsiung, Taiwan: Buddhist Culture Service, sff.

Sun Juyuan 孫菊園 (ed.) *Mingqing xiaoshuo conggao* 明清小說叢稿, Taipei: Zhongguo wenhua daxue chubanshu yinkan, 1993, p.210-235.

Synge, John M. "The Shadow of the Glen", en *The Playboy of Western Word and other Plays*, Oxford: Oxford University Press, 1995, p.14-26. The Word's Classics.

Tan Zhengpi 譚正壁 . *Sanyan liangpai ziliao* 三言兩拍資料, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1980.

Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, 1932.

Voltaire, Françoise. *Cándido, "Zadig", "El ingenuo", "Micromegas", "Memnón" y otros cuentos*, México: Porrúa, 1999. Sepan cuantos... 398.

\_\_\_\_\_. "Zadig ou la destineé" en *Romans et contes*, (ed. Frederic Deloffre y Jacques van Den Heuvel) Paris: Gallimard, 1979.

Walley, Arthur. *El Camino y su poder. El Tao Te Ching y su lugar en el pensamiento chino*, trad. de Héctor Morel, Buenos Aires: Kier, 1979.

Welch, Holmes H. "The Bellagio Conference of Taoist Studies", en *History of Religions*, vol. 9, no. 2 y 3, nov-feb, Chicago, 1969, p.107-136.

- Winthrop Haeger, John. "The intellectual Context of Neo-Confucian Syncretism" en *Journal of Asian Studies*, vol. XXXI, no.3, mayo de 1972, p.499-513.
- Wong, Timothy. "Entertainment as an Art: An Approach to the Ku-Chin Hsiao-shuo" en *Chinese Literature Essays and Articles Review*, vol. 3, no.2, enero de 1981.
- Wright, Arthur. *Buddhism in Chinese History*, Stanford California: Stanford University Press 1959.
- Xu Bairong 徐柏容 y Zheng Faqing 鄭法清(ed.) *Zhuangzi sanwen Xuanji* 莊子散文選集 (baihua sanwen shuxi), Tanjin: Baihua wenyi chubanshe, 1995.
- Yang Hsien-i y Gladys Yang. *The Courtesan's Jewel Box. Chinese Stories of the Xth-XVIIth Centuries*, Beijing: Foreign Languages Press, 1957.
- Yang, Richard. *Eight Colloquial Tales of the Sung*, Taipei: The China Post, 1972.
- Ye Lang 葉朗. "Gudian xiaoshuo meixue de xianqu Lizhi, Yezhou, Feng Menglong 古典小說美學的先驅李贄葉晝馮夢龍", en *Zhongguo xiaoshuo meixue* 中國小說美學, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1993, p.22-43.
- Yearley, Lee. "The Perfect Person in the Radical Chuang-tzu", en Victor Mair. *Experimentals Essays on Chuang-Tzu*, Hawaii: University Of Hawaii Press (Asian Studies at Hawaii, no. 29), p.48-61.
- Ying-shi Yü. "The Seating Order at the Hung Men Banquet", George Kao(ed.), *The translation of Things Past*, Hong Kong: Renditions Books, 1982.
- Zhongwen da cidian pianzuanweiyuanhui 中文大辭典篇纂委員會. *Zhongwen da cidian* 中文大辭典, Taipei: Zhongguo wenhua xueyuan chubanshe, 1968.
- Zhou, Shuren. *A Brief History of Chinese Fiction*, Beijing: Foreign Languages Press, 1976.

- 二 駟車——官制客車官吏、書記的官，相當於現代秘書、司的人員。
- 三 錡——錡是古代木製或鐵製車上的二個槓式用具，以界其出黃牛的槓式。古代使用黃牛的單位稱為「一錡」，十四兩，因為每斤有六兩，每兩十四兩。
- 四 二錡——錡的木製，在錡界上黃牛的成數。一錡木製，自製，可容出的一刀或二塊。這像有二車或一車解好。
- 五 錡子力——自錡子力所用的小力。

### 第二卷 莊子休鼓盆成大道

富貴五更春夢，功名一片浮雲。眼前骨肉亦非真，恩愛翻成體恨。  
莫把金枷套頸，休將玉鎖纏身。清心寡慾脫凡塵，快樂風光木分。

這首西江月詞，是個勸世之寶。要人割斷孫情，逍遙自在。且如父子天性，兄弟手足，這是一本過枝，割不斷的。儒、釋、道，三教離殊，總抹不得兄弟二字。至於生子生孫，就是下一輩事，十分周益(二)不得了。常言道得好：

兒孫自有兒孫福，莫與兒孫作馬牛。

若論到夫婦，雖說是紅線纏腰(三)，赤繩繫足(四)，到底是爛肉粘膚，可離可合。常言又說得好：

夫妻本是同林鳥，巴到天明各自飛。

近世人情風薄，父子兄弟到也不常，兒孫福是浮薄，總比不得夫婦之情。他割的是閨中之愛，聽的是枕上之寶。多少人被婦人迷惑，做出不孝不弟的事來。這斷不是高明之輩。如今說這莊生鼓盆的故事，不是使人夫妻不睦，只要人辨出賢愚，參破真偽。從第一着迷處，把這念頭放緩下來。漸漸六根清淨，道念滋生，自有受用。昔人看田夫種秧，咏詩四句，大有見解。詩曰：

手把清快插野田，低頭便見水中天。六根清淨方為道，邁步原來是向前。

話說周末時，有一高賢，姓莊名周，字子休，宋國蒙邑人也。曾仕周為漆園吏。師事二個人，一老子，一南華，是道教之祖，姓李名耳，字伯陽，伯陽生而白髮，人都呼為老子。莊生常覺夢，夢為蝴蝶，栩栩然於園林花草之間，日自其時。醒來時，尚覺臂膀如兩翅飛動，心甚異之。以後不時有此夢。莊生一日在老子座間講論之暇，將此夢告之於師。却是個大聖人，曉得莊生來歷。向莊生指出夙世因由，那莊生原是混沌（混沌初分時一個白蝴蝶）。天一生水，二生木，木榮花茂，那白蝴蝶採了花之精，奪日月之秀，得了氣候，長生不死，如車輪。後游於邱池，偷採蟠桃花蕊，被王母娘娘位下二女守花的青鸞啄死。其神不散，托生於世，做了莊周。因他根器不凡，道心堅固，師事老子，學清淨無為之教。今日被老子點破了前生，如夢初醒。自覺胸膈風生，有栩栩然蝴蝶之意。把世情榮枯得失，看做行雲流水，一絲不掛。老子知他心下大悟，把道德五千字的說訣，傾囊而授。莊生嘖嘖稱奇，遂能分身變形，出神變化。從此棄了漆園吏的前程，辭別老子，周游訪道。他雖宗清淨之教，原不絕夫婦之倫。一連娶過三妻。第一妻，得疾疾亡；第二妻，有過被出；如今說的是第三妻，姓田，乃田齊康中之女。莊生游於齊國，田宗重其人品，以女妻之。那田氏比先前二妻，更有姿色。肌膚若冰雪，綽約似神仙。莊生不是好色之徒，却也十分相敬。真個如魚似水。地咸王聞莊生之賢，遣使持黃金百鎰，文錦千端，安車駟馬，聘為上相。莊生歎道：「犢牛（牛）身披文繡，口食芻藻，見耕牛力作辛苦，自誇其榮。及其卸入太廟，刀俎在前，祇為耕牛而不可得也。」遂却之不受。寧妻歸宋，隱於曹州之南嶺山。一日，莊生出游山下，見荒塚累累，歎道：「老少俱無辨，賢愚同所歸。」人歸塚

中，塚中豈能復為人乎？」嘆了一回。再行幾步，忽見一新墳，封土未乾。一年少婦人，渾身縞素，坐於此塚之傍，手理青紙素扇，向塚連哭不已。莊生憐而問之：「娘子，塚中所葬何人？為何舉扇搗土？必有其故。」那婦人並不起身，淚眼如故。口中絮絮無語，說出幾句不通道理的話來。正是：

聽時笑破千人口，說出加添一段愁。

那婦人道：「塚中乃妾之拙夫，不幸身亡，埋骨於此。生時與妾相愛，死不能捨。遇賢敬者如雲出過他人，直待葬畢舉柩，墳土乾了，方纔可嫁。妾思新葬之士，如何得就乾，因此舉扇搗之。」莊生含笑，想道：「這婦人好性急！虧他還說生前相愛。若不相愛的，還要怎麼？」乃問道：「娘子，要這新土乾快些。因娘子手理纖軟，舉扇無力，不才願替娘子代一臂之勞。」那婦人方纔起身，深深道個萬福：「多謝官人！」雙手將素白紙扇，遞與莊生。莊生行起道法，舉手照扇頂連搗數擗，水氣都盡，其土頓乾。婦人笑容可掬，謝道：「有勞官人用力。」將纖手向囊中摸下一股銀釵，連那紙扇送與莊生，權為相謝。莊生却其銀釵，受其紙扇。婦人欣然而去。莊生心下不平。回到家中，坐於草堂，買了紙扇，口中默出四句：

「不是冤家不聚頭，冤家相聚幾時休！早知死後無情義，索把生前恩愛勾。」

田氏在背後，聞得莊生嘆歎之語，上前相問。那莊生是個有道之士，夫妻之間亦稱為先生。田氏道：「先生有何事感歎？此扇從何而得？」莊生將婦人掘塚，要土乾改嫁之實述了一遍。「此扇即掘土之物。因我助力，以此相贈。」田氏聽罷，忽發忿怒之色，向空中把那婦人「千不買，萬不買」罵

了二個。對莊生道：「如此薄情之婦，世間少有！」莊生又道出四句：

「生前個個說恩深，死後人人欲損。情似畫虎無骨，知人知面不知心。」

田氏聞言大罵，自古道：「惡務親，惡務鄰。」那田氏怒中之言，不顧體面，向莊生面上一呷，說道：「人頭何同，賈德不勞，你何得輕出此語，將天下婦道家有做一例，卻不道欺人，帶累好人。你却也不怕折過！」田生道：「莫要強容說嘴。假如不幸我田氏死後，你這般如花似玉的年紀，難道捱得過三年五載？」田氏道：「忠臣不事二君，烈女不更二夫。」那見好人家婦女，兩家茶二口睡兩家牀，若不幸輪到我身上，這樣沒廉恥的事，莫說三年五載，就是一世也成不得。夢兒我也還有三分的志氣。」莊生道：「誰說，誰說？」田氏口出賈語道：「有志婦人勝如男子。似你這般沒仁沒義的，死了一個，又討一個，出了一個，又納一個。只道別人也是二般見識。我們婦道家一載一馬，到是站得腳固定的。怎麼肯把話與他人說，惹後世恥笑。你如今又不死，直想自己枉殺了人！」就莊生手中，奪過紙扇，扯得粉碎。莊生道：「不必發怒，只願得如此爭氣甚好！」自此無話。

過了幾日，莊生忽然得病，日加沉重。田氏在牀頭，哭哭啼啼。莊生道：「我病勢如此，永別只在早晚。可惜前日紙扇扯碎了，留得在此，好把與你擲墳！」田氏道：「先生休要多心！妾讀書知禮，從一而終，誓無二志。先生若不見情，妾願死於先生之前，以明心迹。」莊生道：「足見娘子高志。我莊某死亦瞑目。」說罷，氣就絕了。田氏慟屍大哭，少不得哭及東鄰西舍，親備衣衾棺槨殮殮。田氏穿了一身素縗，真個朝朝是悶，夜夜悲啼。每悲着莊生前恩愛，如饒如醉，饔食俱廢。山前山後

莊戶，也有曉得莊生是個著名的隱士，來吊孝的，到底不比城市熱鬧。到了第七日，忽有一少年秀士，生得面如傅粉，唇若塗朱，俊俏無雙，風流第一。穿扮的紫衣文冠，纏帶朱履。帶着一個老蒼頭，自稱他國王孫，向年曾與莊子休先生有約，欲葬在門下，今日特來相助。見莊生已死，口稱：「可惜！」慌忙脫下色衣，叫蒼頭於行囊內取出素服穿了，向靈前四拜道：「莊先生，弟子無緣，不得面會侍執，願為先生執百日之喪，以盡私淑之情。」說罷，又拜了四拜，洒淚而起。便請田氏相見。田氏初次推辭。王孫道：「古語，過家朋友，妻妾都不相避，何況小子與莊先生有師弟之約。」田氏只得步出草堂，與他王孫相見，做了奉酒。田氏一見他王孫人才綽致，就動了憐愛之心。只恨無由廝近。他王孫道：「先生雖死，弟子難忘恩惠。欲借草屋，暫住百日；一來守先師之喪，二者先師留下有什麼著述，小子肯借一觀，以領遺訓。」田氏道：「過家之誼，久住何妨。」當下沽飯相款。飯罷，田氏將莊子所著南游真經及老子遺書五千言，和靈柩出，獻與王孫。王孫感戴感戴。草堂中間占了靈位。他王孫在左邊廂安頓。田氏每日假以哭靈為由，就左邊廂，與王孫學話。日漸情熱，眉來眼去，情不能已。他王孫只有五分，那田氏到有十分。所喜者深山隱僻，就做幾了件事，沒人傳說；所恨者新喪未久，況且女求於男，難以磨齒。又捱了幾日，約莫有半月了。那婆娘心猿意馬，按捺不住。悄悄地喚老蒼頭進房，賞以美酒，將好言細語。從容問：「你家主人曾婚配否？」老蒼頭道：「未曾婚配。」婆娘又問道：「你家主人要種什麼樣人物纔肯婚配？」老蒼頭帶醉道：「我家王孫曾有言，若得像娘子一般丰韻的，他就心滿意足。」婆娘道：「果有此話！莫非你說說？」老蒼頭道：「老漢一把年紀，怎麼說罷！」婆娘道：「我央你老人家為媒說合。若不棄嫌，奴家情願服事你主人。」老蒼頭道：

「我家主人也曾與老漢說來，道：『沒好姻緣，只疑師第三子，恐惹人議論。』」婆娘道：「你主人娶了夫人，原是生前定約，沒有非命殺傷的事，算不得師弟。又且山僻荒居，鄰舍罕有，誰人議論！你老人家是必法曲成就，教你暗林喜酒。』」老蒼頭道：「臨去時，婆娘又喚轉來喝付道：『若見說得先時，不論早晚，便來房中，回復奴家。』」奴家在此專等。』」老蒼頭去後，婆娘踴躍而望。茅堂邊張了數十遍，恨不能一條細繩勒了那借住牛蹄脚，扭將入來，搜做一處。將及黃昏，那婆娘等得個不耐煩，黑睛裏走入茅堂，聽左邊廊廡息。忽然廳座上作響。婆娘嚇了一跳，只道亡靈出現。急急走轉房裏，取燈火來照，原來是老蒼頭醉了，直挺挺的臥於廳座上。婆娘又不肯噴責他，又不肯解喚他，只得回房。捱更捱點，又過了一夜。次日，見老蒼頭行來步去，並不來回復那話兒。婆娘心下發得再喚他進房，問其前事。老蒼頭道：「不成不成！」婆娘道：「為何不成？莫非不肯將昨夜這些話剖斷？」明白？」老蒼頭道：「老漢都說了，我家王孫也說得有理。他道：『娘子賢說，自不必言。宋拜師徒，亦可不論。但有三件事未妥，不好回復得娘子。』」婆娘道：「那三件事？」老蒼頭道：「我家王孫道：『堂中見擺着個凶器，我卻與娘子行吉禮，心中何忍，且不雅相。二來，莊先生與娘子是恩愛夫妻，況且他是個有道德的名賢，我的才學萬分不及，恐被娘子輕薄。三來我家行李尚在後邊未到，空手來此，聘禮筵席之費，一無所措，為此三件，所以不成。』」婆娘道：「這三件都不必慮。凶器不是生橫的，屋後還有一間破空房，喚幾個莊客抬他出去就是。這是一件了。第二件，我先夫那裏就是個有道德的名賢！當初不能正法，致有出妻之事，人稱其薄德。他姓王，是其虛名，以厚禮聘他為相。他自知才力不勝，逃走在。前月獨行山下，遇一惡婦，將屍拋填，待填土乾燥，方復嫁人。抽

夫就與他調戲，奪他執扇，替他擲土，將那把執扇帶回，是我扯碎了。臨死時幾日還爲他淘了一場氣，又什麼恩愛！你家主人青年好學，過不可重。况他乃是王孫之貴，奴家亦是田宗之女，門地相當。今日到此，姻緣天合。第三件，聘禮筵席之費，奴家做主，誰人要得聘禮！筵席也是小事。奴家更備得私房白金二十兩，贈與你主人，做一套新衣服。你再夫道遠。若成就時，今夜是合婚吉日，便要成親。」老蒼頭收了二十兩銀子，回復地王孫。地王孫只得順從。老蒼頭回復了婆娘。那婆娘當時歡天喜地，把孝服除下，重勾粉面，再點朱唇，穿了一套新鮮色衣，叫蒼頭領去已近山莊客，扛個莊生八個，停於後面破屋之內。打掃草堂，準備合婚筵席，有時爲證：

俊俏風標別樣嬌，王孫有意更相挑。一鞍一馬誰人騎？今夜原將快婿招。

是夜，那婆娘收拾香房，草堂內擺得燈燭輝煌。地王孫管標衣服，田氏錦繡纏裙，雙雙立於花燭之下。一對男女，如玉琢金裝，美不可說。交拜已畢，千恩萬愛的，攜手入於洞房。開了合巹外，正欲上牀解衣就寢。忽然地王孫兩頭夢轉，寸步難移，登時倒於地下，雙手騰胸，只叫心疼腸斷。田氏心愛王孫，顧不得新婚禮，上前攔住，替他撫摩，問其所以。王孫痛極不語，口吐涎沫，奄奄欲絕。老蒼頭慌做一堆。田氏道：「王孫平日曾有此症候否？」老蒼頭代言：「此症平日常有。或一二年發一次。無藥可治。只有一物，用之立效。」田氏急問：「所用何物？」老蒼頭道：「太醫傳一奇方，必得生人頭髓酒吞之，其痛立止。平日此病發，老殿下裝過地王，鑽一名死囚來，縛而殺之，取其頭髓。今山中如何可得，其命合休矣！」田氏道：「生人頭髓，必不可致。第不知死人的可用得麼？」老蒼頭道：「太醫說，凡死未滿四十九日者，其髓尙未乾枯，亦可取用。」田氏道：「吾

夫死方二十餘日，何不齋棺而取之？」老蒼頭道：「只怕娘子不肯。」田氏道：「我與王孫成其夫婦，婦人以身事夫，自身尚且不惜，何有於將朽之骨乎？」即命老蒼頭伏侍王孫，自己尋了鉢柴灰，右手提斧，左手攜燈，自後邊破屋中，將棺槨放於棺蓋之上，覷定棺頭，雙手舉斧，用力劈去。婦人氣力單微，如何劈得棺開？有個緣故，那莊周是遠生之人，不肯厚斂，棺三寸，一斧就劈去了一塊木頭。再一斧去，棺蓋便裂開了。只見莊生從棺內歛口氣，推開棺蓋，挺身坐起。田氏雖然心狠，總是女流。嚇得戰戰兢兢，心頭亂跳，斧頭不覺落地。莊生叫：「娘子快起我來。」那莊生不得已，只得扶莊生出棺。莊生攜燈，婆娘隨後同進房來。婆娘心知房中有他王孫主僕二人，抱胸把汗。行一步，反退兩步。比及到房中看時，鋪設依然嫻嫻，那主僕二人，閃然不見。婆娘心下雖然暗暗驚疑，卻也放下了膽，巧言抵飾，向莊生道：「奴家自你死後，日夕思念。方纔聽得棺中有聲響，想古人中多有還魂之事，望你復活，所以用斧開棺，謝天謝地，果然重生！實乃奴家之萬幸也！」莊生道：「多謝娘子厚意。只是一件，娘子守寡未久，為何錦襪纏裙？」婆娘又解釋道：「開棺見你，不敢將衣服觸動，僅用錦襪，以及宵光。」莊生道：「罷了！還有一節，棺木何不放在正廳，卻藏在破屋之內；難道也是宵光！」婆娘無言可答。莊生又見杯盤羅列，也不問其故，敬酒來飲。莊生放開大量，滿飲數觥。那婆娘不識時務，指望領回已故老公，重做夫妻，緊握着酒盞，繼續敬酒，甜言美語，要哄莊生上牀同寢。莊生飲得酒大醉，索紙筆寫出四句：

「從前了卻冤家債，你愛之時我不愛。若重與你做夫妻，怕你互斧劈開天鬢蓋。」

那婆娘看了這四句詩，羞怒滿面，頓口無言。莊生又寫出四句：

「夫妻百夜有何恩！見了新人忘舊人。甯得重棺還斧斧，如何寧待掘乾墳！」

莊生又道：「我則敬你看兩個人。」莊生用手將外面一指，婆娘回頭而看，只見地王孫和老蒼頭跌跌進來。婆娘嘆了一聲。轉身不見了莊生；再回頭時，連地王孫主僕都不見了。——那莊生有什麼地王孫，老蒼頭，此皆莊生分身隱形之法也。——那婆娘精神恍惚，自覺無謂。解開裙帶，開脫白衫，嗚呼哀哉！這到是真死了。莊生見田氏已死，解將下來，就將劈破棺木盛放了他，把瓦盆為樂器，鼓之成韻，倚棺而作歌。歌曰：

「大塊無心兮，生我與伊。我非伊夫兮，伊非我妻。偶然邂逅兮，一室同歸。大限既終兮，有命有隨。人之無良兮，生死情移。真情既見兮，不死何為！伊生兮補棺去取，伊死兮還返空虛。伊非我兮，贈我以巨斧；我非伊兮，獻伊以歌詞。斧聲起兮我復活，歌聲發兮伊可知！噫嘻，破碑瓦盆不再鼓，伊是何人我是誰！」

莊生歌罷，又吟詩四句：

「你死我必埋，我死你必燒。我若真個死，一場大笑話！」

莊生大笑一聲，將瓦盆打破。取火從草堂放起，厚宇俱焚，連棺木化為灰燼。只有道源，兩腳纏不壞。山中有入檢取，傳流至今。莊生遊遍四方，終身不娶。或云：遇老子於函谷關，相聞而去，已得大道成仙矣。詩云：

殺妻吳起已太無知，苟令傷神亦可嘆。請看莊生鼓盆事，這真無礙是賢節。

- 〔一〕 周令——周朝，國號，國號。
- 〔二〕 紅袖纏綿——古代俗語，有兩個女人，他舉例郭元振做女官，五女各在側身與持一領紅袖纏綿，由郭任意舉定一領，作為選擇的方式。後來即以這個故事來形容纏綿的分定。這裏用「纏綿」二字，是特指和下旬「赤繩繫足」的「繫足」對偶的。
- 〔三〕 赤繩繫足——古代傳說，喜人間姻緣的神，稱為月下老人，他的口袋裏有許多紅繩，把紅繩繫在男和女的腳上，那怕是一條狗，終於也要結合。
- 〔四〕 方為解——「解」，讀音為「道」字，應「方為道」的意思。下旬「進步履來者尚前」，是謂各個根據實際情況，一步步的後退着相親的。
- 〔五〕 流傳——古代神話：宇宙沒有開闢形成時，是一個混沌二儀的東西，「無光無氣，無音無聲」，這便叫做混沌。
- 〔六〕 做下——是一種對上階級人物的專用尊稱，適用於此處，與尊和敬高談的官位。
- 〔七〕 繩牛——預備作為祭品用而殺掉的牛。
- 〔八〕 繩圖——繩與作繩解。
- 〔九〕 做人——歹人，後面「做好做壞」，就是「做好做歹」。
- 〔十〕 喝兩碗茶——從前喝茶斟下子，多則則不存，所以古人時常以茶為禮，叫做下茶或茶定。喝了兩碗茶，即相定了兩碗的聘定。
- 〔十一〕 虛傳——虛然道。
- 〔十二〕 色衣——或什色服，指白色和黑色以外各種顏色的衣服，即吉服。

- 〔十三〕 割體——分股，解體。
- 〔十四〕 莊客——地主及農戶所雇用的農工。
- 〔十五〕 圖等——領，次領。
- 〔十六〕 解體——領，領，用以引起同情者的意思。
- 〔十七〕 既起——既起時自己的糾紛和與法。他在魯國時，「既成魯」，魯國想任命他做領兵的大將，因為他的妻子是齊人，不很放心，既起既起了妻子接受這任命。
- 〔十八〕 帶金帶飾——三國時魏蜀吳（字學術），帶了齊魏的女兒為妻，要死，他感傷不已不久也死了。後世有用這事作為「傾亡」的典故。