

**‘La nube del alba, la lluvia del atardecer’**  
**Sobre la construcción del erotismo en la literatura China**  
**por Alicia Relinque Eleta**

Dijo Confucio: "¡Esto es el fin! No he visto a nadie  
que guste de la virtud tanto como del sexo"  
(Confucio, *Analectas* 15.12)

A veces resulta necio enquistarse en las palabras, aunque no debiera serlo nunca: son ellas las que, según Confucio (Kong, el Maestro, 551-479), van conformando las realidades; son ellas las que definen la esencia de las cosas, las únicas capaces de justificar la razón de ser de todos y cada uno de los fenómenos que intervienen en las relaciones entre los seres humanos; son ellas las que, al fin y al cabo, sirven para que éstos se rijan en sociedad. Hablar, por tanto, de “erotismo” en una tradición cultural en la que si en un pasado remoto existieron dioses, fueron pronto desterrados por los hombres, podría despertar algún reparo. No en vano, el Maestro, renunció a hablar de prodigios, espíritus y de fuerza al mismo tiempo que renunciaba a hablar del desorden (con frecuencia asociado a las conductas sexuales desordenadas) (*Analectas* 7.21). Y en ese mismo momento, Confucio marcó los límites que debían cubrir los textos, los límites a transgredir.

Los términos que en chino se utilizan para traducir “erotismo” son *xingyu* (deseo carnal), *haose* (afición por el sexo), que difícilmente se diferencian del de “pornografía”, que utiliza también el primero, además de “*seqing*” (afecto por el sexo); Estas expresiones comparten el carácter<sup>1</sup> se que, además de significar “rostro”, “color”, “apariencia”, se utiliza para traducir tanto “apetito carnal masculino”, como “encanto femenino”, “atractivo femenino”, identificando así el sujeto de la relación de apasionamiento (el hombre) con su objeto (la mujer). Cuando, a partir del siglo XVI, en momentos de crisis del sistema imperial –que se prolongaría todavía cuatro siglos- comience a desarrollarse una “literatura erótica” o más bien “pornográfica”, se buscarán sintagmas aparentemente menos explícitos como historias “de viento y luna” o de “nubes y lluvia”.

Sin embargo, antes de entrar en el tema que nos ocupa, conviene tener en cuenta tres puntos esenciales necesarios para la comprensión de cómo se va construyendo la idea de literatura en la tradición china y, a partir de ella, el desarrollo de una expresión “erótica”:

En primer lugar, la idea de que la escritura o la literatura (*wen*) es la representación de un orden cósmico que los hombres son capaces de reproducir. Desde sus orígenes remotos, el carácter chino que hoy se traduce como literatura va a estar asociado a su aspecto real, como combinación de trazos creados por los hombres, pero también como aquellos trazos o adornos

---

<sup>1</sup> Con el término “carácter” se designan los diferentes signos (independientemente de su composición o complejidad) con los que se plasma la escritura china: los caracteres son signos evolucionados a partir de dibujos simplificados, sin función sintáctica determinada en los que se “vierten” las categorías sintácticas tal y como las conocemos en las lenguas indoeuropeas.

que la naturaleza se ha encargado de dispersar en el mundo y, naturalmente, los adornos del cielo. A estos significados se asociarán en un nivel simbólico, interpretaciones metafísicas relacionadas con las llamadas dos fuerzas originarias del mundo, el *yin* y el *yang*, lo femenino/oscurito/pasivo frente a lo masculino/luminoso/activo, su relación con los números simbólicos del cielo (el 5) y la tierra (el 6), y la vinculación con el paso de la vida a la muerte. Por lo tanto, la escritura, reproducción por parte de los hombres del orden cósmico, jamás se desvinculará de esa carga simbólica (como en la tradición europea de “El Libro”, pero sin ser la voz de un Creador), y será la que marque toda la visión de la literatura primera.

En segundo, con la consolidación de la visión confuciana del mundo como ideología aglutinante en el sistema imperial chino, se parte del reconocimiento de un pasado idílico al que hay que regresar. El instrumento para lograr ese fin será la poesía, la voz con la que “los de abajo” expresan su dolor y su crítica a “los de arriba”, y plasmada por escrito, servirá, precisamente, para el buen gobierno de los hombres. Serán pues aquellos de entre los hombres (sólo varones en una sociedad patriarcal) que sean capaces de escribir, de reproducir por un lado, ese orden cósmico, y por otro, las voces de los de abajo, lo que estén destinados “naturalmente” al gobierno del resto de los hombres y de las mujeres. Por ello la escritura/literatura va a asumir, durante siglos, la carga de convertirse en instrumento de consolidación de una determinada ortodoxia: la depuración exterior y la autocensura provocará entre los autores la búsqueda de resquicios, de fisuras y, también, de dobles sentidos, juegos intertextuales – en los que, afortunadamente, el chino es fecundo- los que permitan lanzar con una misma expresión, un significado sublime junto a mensajes mucho más mundanos.

Por último, las especiales características tanto fonéticas como gráficas del chino, va a dotar a los caracteres de una vida intensa y enriquecerlos polisémicamente hasta convertirlos en verdaderos depositarios de significados visuales que, se recargarán, asimismo de una fuerza simbólica difícil de comprender en lenguas fonéticas articuladas. En lo que respecta a la grafía, la esquematización de trazos permite acumular interpretaciones diversas. A modo de ejemplo, el carácter para decir montaña (*shan*) se representa como tres picos unidos en el que el del centro es más alto que los dos laterales; sin demasiada dificultad puede identificarse, tanto desde un punto de vista gráfico como simbólico (por lo erguido, lo macizo) con los órganos genitales masculinos. Por su parte, el carácter de “valle” (*gu*) que, según diferentes interpretaciones procedería o bien de una vía abierta entre montañas, o bien una doble división que permite un paso, y que gráficamente se ha confundido con otro carácter que significa “interior de la boca” (*qiao*), se ha asociado con toda naturalidad con la apertura vaginal, tanto en términos gráficos como simbólicos por la identificación de la potencia femenina en términos de profundidad, umbría y humedad. Por su parte, la pobreza fonética del chino, va a permitir los juegos por homofonía que por traslación (una rama de “sauce”, *liu*, será el regalo a ofrecer a quien parta con el sentido de que siempre “permanecerá”, *liu*) multipliquen las posibilidades de referencias.

La figura por excelencia dentro de la retórica china, será el *xing*, término imposible de traducir que algunos han intentado identificar con el término “incitación”, “despertar”, “alegoría” o, sencillamente, “tema” como recurso de sustitución en el que determinadas imágenes creadas a partir, fundamentalmente, de referencias textuales –en una tradición que da a los textos el poder generativo de regular las relaciones sociales-, se van convirtiendo en el mecanismo que permitirá dobles lecturas, en los que las sugerencias sexuales aparezcan tan disfrazadas como las críticas acérrimas contra un conjunto de valores establecido.

La primera antología de poesía china, el *Clásico de la poesía*<sup>2</sup>, donde se mezclan aires de origen más o menos popular con himnos y loas a grandes gobernantes del pasado, se va a convertir en manos de Confucio, en el “texto” por antonomasia. En él, el Maestro va a encontrar la clave del buen gobierno y lo consagrará como el código de conducta del hombre de virtud, el destinado a regir los destinos de los demás. Cuando siglos más tarde, durante la dinastía Han (202 a.C. – 220 d. C.) se vaya consolidando la arquitectura que armaría ideológicamente el imperio en la recién creada China, se establecerá la escritura, y toda la literatura, como vehículo exclusivo de comunicación entre el hombre de virtud, el que está arriba, el que determina los nombres de las cosas, con los que están abajo identificando la poesía –algo supuestamente innato al ser humano<sup>3</sup>-, con la escritura –más difícil de adquirir por todos los seres humanos. La vinculación que desde ese periodo existirá entre escritura y gobierno irá depurando de sus textos aquellos elementos corruptores de un orden y una ética determinados. A los poemas se incorporarán pequeños comentarios que justifiquen su existencia dentro de este código de conducta natural. A modo de ejemplo, el poema con el que se abre la compilación:

“Cantan los pigargos”

“*Guan*” “*guan*” se llaman los pigargos  
entre las rocas del río.  
La dulce doncella vive recogida  
Digna compañera de un gran señor.

Altos y bajos, los malvaviscos,  
A derecha e izquierda, los buscamos.  
La dulce doncella vive recogida  
Preguntamos por ella día y noche.  
Pero hacerlo es inútil  
En ella pensamos, día y noche  
Qué pena, qué pena  
Nos volvemos de un lado, de otro; renunciamos

---

<sup>2</sup> El *Clásico de la poesía* (*Shijing*) es una recopilación de los que se consideran poemas más primitivos de la tradición china, compuesto por 305 poemas, divididos en aires de los reinos, odas pequeñas y grandes e himnos, datados entre los siglos XI – VII a.C. Existe una versión española traducida por C. Elorduy, con el título de *Romancero chino*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

<sup>3</sup> “Poesía es a donde se dirigen las pasiones. En el corazón se forman las pasiones. Al expresarlo en palabras se convierte en poesía. Los sentimientos se mueven en el interior y toman forma en las palabras. Si las palabras no bastan, se expresan en suspiros. Si los suspiros no bastan, se cantan. Si cantos no bastan, sin querer, las manos bailan y los pies saltan.” Gran Prefacio de Mao, s. I d.C.

Altos y bajos, los malvaviscos  
Los recogemos, a un lado y al otro  
La dulce doncella vive recogida  
Guitarras y cítaras le dan su amistad.

Altos y bajos los malvaviscos  
A izquierda y derecha, los preparamos  
La dulce doncella vive recogida  
Campanas y tambores tocan por ella.

Este poema, además de mostrar la esencia de lo que el buen gobierno es, puede servirnos como paradigmático de la figura a la que antes hacíamos alusión, el *xing*. El comentario que se unirá al texto como si glosa y fuente fueran idénticas, nos explica que “‘Cantan los pigargos’ es la virtud de la consorte. Es el principio de los aires. Por eso, éstos influyen en el mundo y ordenan [las relaciones] entre esposo y esposa. Por eso se usa en poblados y en grandes reinos. Aire, significa influir, enseñar. Los aires los conmueven, la enseñanza los transforma.” (“Gran Prefacio de Mao”). El canto es, supuestamente, entonado por la virtuosa consorte del rey Wen que trata de buscarle una concubina a su señor, una búsqueda difícil puesto que sólo una muchacha discreta, que se esconde de la vista de los demás, llegará a ser digna compañera de un gran señor. En él aparece el reconocimiento a una de las relaciones esenciales entre los seres humanos –la de esposo y esposa<sup>4</sup>–, jerárquicamente organizada. Los exegetas llegan a la brillante conclusión de que las onomatopeyas que abren el poema, dos “*guan*”, son, obviamente, la llamada del pigargo macho a la que responde el pigargo hembra. A partir de tan preclaras explicaciones, cuando queramos hablar de la virtud, modestia y entrega de una buena consorte, bastará la mención a los pigargos, a su canto o a los malvaviscos para que una traslación cuasi inmediata nos evite mencionar el objeto principal de discusión. Esto es el *xing*. Una interpretación del texto que quisiera ver una especie de juego primitivo de encuentros entre jóvenes de ambos sexos, sería observada como simplificadora de la “realidad” del texto. Y de hecho lo es, puesto que a partir de esa primera interpretación, la constante transmisión del texto de lo que hable, independientemente de las palabras escritas, será de tal virtud.

Un ejemplo mucho más claro de “texto” frente a “textos interpretados” lo encontramos en uno de los aires del reino de Zheng, “Los ríos Chen y Wei” (nº 95 de la antología), que muestra, significativamente, como se va generando un discurso “erótico”. Ya resulta significativo que en las *Analectas*, Confucio, que no se cansa de ensalzar las virtudes del *Clásico de la poesía*, muestre cierta reticencia con respecto a dichos aires, puesto que “los sones de Zheng son licenciosos” (15.10). Para comprender precisamente la interpretación, incluyo cuatro versiones del poema en las que, poco a poco, los niveles textuales se van mostrando.

### 1. Los ríos Chen y Wei:

---

<sup>4</sup> Las otras relaciones son padre-hijo, señor-súbdito, hermano mayor-hermano menor, amigo-amigo.

Los ríos Chen y Wei  
Henchidos van por la crecida.  
Hombres y mujeres  
Salen a los campos a recoger el *chien*  
Las mujeres preguntan: ¿habéis inspeccionado bien todo?  
Sí, responden los hombres.  
¿Queréis que vayamos a inspeccionarlo de nuevo?  
Al otro lado del Wei,  
La campiña es espaciosa y amena  
Hombres y mujeres  
Se divierten juntos  
Regalándose flores de peonías.  
Del Chen y del Wei  
Son claras sus profundas aguas.  
Muchedumbre de hombres y mujeres llenan la campiña.  
Las mujeres preguntan: ¿habéis inspeccionado bien todo?  
Sí, responden los hombres  
¿Queréis que vayamos a mirarlo de nuevo?  
Al otro lado del Wei  
La campiña es espaciosa y amena.  
Hombres y mujeres  
Se divierten juntos regalándose flores de peonías.  
(trad. C. Elorduy<sup>5</sup>)

2.

When the Chen and the Wei  
Are running in full flood  
Is the time for knights and ladies  
To fill their arms with scented herbs.  
The lady says, 'Have you looked?'  
The knight says, 'Yes, I have finished looking;  
Shall we go and look a little more?  
Beyond the Wei  
It is very open and pleasant.'  
That knight and lady,  
Merrily they sport.  
Then she gives him a peony.

The Chen and the Wei  
Run deep and clear;  
That knight and that lady,  
Their flower-basket is full.  
The lady says, 'Have you looked?'  
The knight says, 'Yes, I have finished looking;  
Shall we go and look a little more?  
Beyond the Wei  
It is very open and pleasant.'

---

<sup>5</sup> C. Elorduy, ed. cit. p. 140.

That knight and lady,  
Merrily they sport.  
Then she gives him a peony.  
(trad. A. Waley<sup>6</sup>)

### 3. La Tchen et la Wei

La Tchen et la Wei  
Viennent à déborder!  
Les gars avec les filles  
Viennent aux orchidées !

Les filles les invitent :  
« Là-bas si nous allions ? »  
Et les gars de répondre :  
« Déjà nous en venons. »  
« Voire donc, mais encore,  
Là-bas si nous allions,  
Car la Wei traversée,  
S'étend un beau gazon ! »  
Lors les gars et les filles  
Ensemble font leurs jeux ;  
Et puis elles reçoivent  
Le gage d'une fleur !

La Tchen avec la Wei  
D'eaux claires sont gonflées !  
Les gars avec les filles  
Nombreux sont assemblés !

Les filles les invitent  
« Là-bas si nous allions ? »  
Et les gars de répondre :  
« Déjà nous en venons. »  
« Voire donc, mais encore,  
Là-bas si nous allions,  
Car la Wei traversée,  
S'étend un beau gazon ! »  
Lors les gars et les filles  
Ensemble font leurs jeux ;  
Et puis elles reçoivent  
Le gage d'une fleur !  
(trad. M. Granet<sup>7</sup>)

### 4. "The seed will be abundant"

The Chen (river, about to) copulate with the Wei (river)

---

<sup>6</sup> A. Waley, *The Book of Songs. The Ancient Chinese Classic of Poetry*, Grove Weidenfeld, Nueva York, reed. 1960, p. 28.

<sup>7</sup> M. Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Albin Michel, Paris, 1982.

Now swells and rises.  
The lads, (about to) copulate with the maidens,  
Now carry orchis bunches.  
The maidens say, "Let us see!"  
The lads say, "It is Phallus all ready.  
Over there, we will show Phallus (to you)."

Beyond the Wei, Phallus grows to his true size:  
Wet with desire, he enjoys. He fastens the lads  
To the maidens, makes them play with each other,  
Is rewarded with the nectar of the little peony.

The Chen, copulating with the Wei,  
Now pours his generative flood.  
The lads, copulating with the maidens,  
Mightily make them pregnant.  
The maidens say, "Let us see!"  
The lads say, "It is Phallus all ready.  
Again, we will show Phallus (to you)."

Beyond the Wei, Phallus grows to his true size:  
Wet with desire, he enjoys. He gastens the lads  
To the maidens, makes them play together,  
Is rewarded with the nectar of the little peony.  
(trad. F.A. Bischoff<sup>8</sup>)

La aparente distancia entre las tres primeras versiones, aun con sus diferencias, y la cuarta, es tan sólo una cuestión de interpretación de los caracteres y de la opción, por parte del traductor, de buscar los referentes gráficos que conforman los caracteres. Bischoff opta, ya en la traducción del título, por jugar con dichos referentes. Explica el autor que la elección de "Las semillas abundarán" procede del nombre del río Chen, compuesto por el radical de "agua" como elemento semántico, más los radicales de "semilla" o "brote de arroz" como elemento fonético y semántico. Por su parte, el nombre del río Wei, se conforma a partir del mismo radical de "agua", más el elemento "recibir", "ser fértil", y por extensión su relación con la función social del sexo masculino y del sexo femenino<sup>9</sup>. En el mismo sentido, va desgranando muchos de los caracteres que aparecen y que la propia ambigüedad del chino permite interpretar de formas diferentes. Aparecen también en el poema dos de las referencias que posteriormente serán más habituales para indicar los órganos genitales masculinos (la orquídea, cuya raíz los recuerda en forma y textura) y femeninos (la peonía, por su disposición y color). No es fácil saber si ya en el momento de la composición de esta canción se habían fijado tal identificación, lo que sí sabemos es que la literatura posterior lo retomará y reutilizará de una forma continuada. Pero lo que sí es obvio es que son los celos de Confucio, incluso en el caso de que los referentes sexuales no fueran tan claros, los que llevan al receptor a intentar reinterpretar los versos, incluso en su versión más inocente para descubrir lo "licencioso" encerrado en ellos.

---

<sup>8</sup> F. A. Bischoff, *The Songs of Orchis Tower*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, p. 1.

<sup>9</sup> Id. p. 30.

El abandono al que aspiraba Confucio de los temas relativos a espíritus, desórdenes y fuerza, se dejará sentir menos en los, entonces, recónditos reinos del sur, en el territorio del Reino de Chu donde espíritus y dioses se relacionan con absoluta naturalidad con los seres humanos. De Chu procede la otra antología que, junto al Clásico de la poesía, se considerará el otro pilar fundamental de la lírica china: *Los cantos de Chu (Chuci)*<sup>10</sup>. En esta selección de poemas, de temática heterogénea, aparecen cantos a diferentes espíritus, encuentros entre ellos y sacerdotes o sacerdotisas, un largo y extraordinario poema compuesto en su totalidad de interrogantes sobre el origen del universo, así como la que se considera primera gran obra lírica de la tradición china: el “Canto por la separación” (*Lisao*) en la que su autor, Qu Yuan, un consejero apartado de su función por culpa de maledicentes envidiosos, entrelaza el tema de la separación de su rey (leída muchas veces no en términos políticos de la pérdida de su posición, sino en términos directamente amorosos), con el viaje iniciático por un mundo agresivo donde sus furtivos encuentros con hermosas damas no consiguen darle satisfacción, hasta llegar al punto de la muerte. Todas estas composiciones utilizan un lenguaje delicado que apela a los sentidos, y en ellos encontramos expresados de una forma muchísimo más directa los encuentros amorosos entre humanos y espíritus o dioses, se habla sin falso pudor de los gozos de los intercambios sexuales de una forma más desinhibida. Ejemplo paradigmático es la “Invocación al alma” (“Zhaohun”), compuesto a imitación de primitivos rituales funerarios en los que parece mostrarse un cierto carácter orgiástico en tales prácticas. La “Invocación al alma” es una llamada al alma del Rey de Chu, recientemente fallecido, para que no parta hacia territorios menos hospitalarios, se insta a que permanezca en su reino para seguir disfrutando de sus tesoros más queridos y a sus placeres más dulces:

“¡Oh, alma, vuelve!,  
Regresa a tu antiguo lugar  
Los cuatro confines del mundo rebosan peligros y traición.  
Mira el aspecto de tu hogar, tranquilo, sereno y en paz.  
Altos muros, salas profundas, rodeadas de pasillos y balcones (...)  
Tibias salas en invierno, galerías frescas en verano.  
Arroyos que penetran y surgen de valles, fluyendo burbujeantes,  
Suave brisa que tiene los lotos y reclina las altas orquídeas.  
Excelsas estancias que penetran el misterio, muros y lechos de bermellón.  
Recónditas salas, con plumas de martín pescador, sujetas de horquillas de jade (...)  
Aromas de orquídeas, iluminadas por velas  
rostros resplandecientes te acompañan.  
Ocho pares de muchachas para atenderte en el lecho, regocijándose por servirte.  
Hermosas doncellas de las más nobles familias, que exceden a todas las demás,  
Cabellos tejidos de formas extraordinarias llenando tu palacio.

---

<sup>10</sup> Las composiciones que conforman esta antología están datadas en torno a los siglos IV-III a.C.

Rostros de dulce complacencia, alternándose con gozo a tu servicio.  
¡Oh, alma, regresa!, ¿por qué partir más allá?

La riqueza en la expresión de estímulos a todos los sentidos, apreciada como recurso estético incluso desde la ortodoxia, no le evitará a esta composición agrias censuras debido a sus explícitas descripciones de encuentros “en desorden” de hombres y mujeres:

“Antes de que los manjares desaparezcan de las mesas,  
las muchachas de la orquesta las sustituyen,  
preparan las campanas, ordenan los tambores  
y entonan las más recientes canciones,  
“Cruzar el río”, “Recoger castañas de agua”,  
“El vado al sol”.  
Encantadoras muchachas ebrias de vino,  
Rostros arrobados por humores del alcohol,  
Miradas amorosas, ojos insinuantes,  
Pupilas encendidas que buscan una y otra vez (...)  
Hombres y mujeres, sentados entremezclados,  
Todo en desorden, no hay distinción.  
Aflojan sus cintos y abandonan sus tocados,  
Colores salpicados que se mezclan entre sí.”

Herederero del estilo de los Cantos de Chu, Song Yu (siglo III a.C.) será quien, probablemente sin haberlo imaginado, consolidaría la expresión que más fortuna ha hecho para fijar el eufemismo por copular, “nube y lluvia” (*yunyu*). En su poema “Fu al templo Gaotang” (“Gaotang fu”), Song Yu describe el encuentro entre un rey de Chu con la diosa protectora de la Terraza del Sueño de Nube (*yunmeng*), conocida por su capacidad de seducción, en el monte Wushan (Monte de las Hechiceras). Aunque la composición está más dedicada a la descripción de la flora y la fauna del monte, es su inicio el que alimentará después las palabras y la imaginación de poetas y lectores:

“Deseo ofrecerte mi lecho y mi almohada' Y el rey se regocijó con ella.  
Cuando partía, ella le dijo: 'Vivo en la vertiente soleada del Monte de las Hechiceras, donde la cumbre se hace inexpugnable. Por la mañana soy nube del alba, por la tarde lluvia que se desliza. Cada aurora, cada atardecer, al pie de la Terraza del Sol.”

A partir de entonces, cualquier referencia a nubes y lluvia, al rey de Chu, o a la Terraza del Sol, bastará para despertar en el lector toda las referencias eróticas de encuentros fugaces entre amantes.

Durante la dinastía Han, se irá fraguando el establecimiento definitivo de la posición de las diferentes clases y de los individuos (divididos en hombres y mujeres), en la sociedad, fijando la familia como base fundamental de la sociedad tal y como había planteado Confucio. El papel de las mujeres, reproductoras de los hijos que cumplirán los ritos de reverencia a los ancestros,

determinará el ámbito de su espacio, el interior, así como los límites a su actuación. Es en este periodo donde la ambigüedad de los textos se busque con una mayor conciencia para permitir, precisamente, las diferentes interpretaciones que convertirán al “sabor que perdura” – o, lo que es lo mismo, la posibilidad de leer y releer cada texto hasta apurar todas sus posibles vertientes- en el valor por antonomasia de la escritura. Los *19 poemas antiguos* (*Gushi shijiu shou*), son la antología de poemas más reverenciados en el periodo y al que, posteriormente, se le atribuya el honor de ser el digno sucesor del *Clásico de la Poesía*. De ella se dirá que fija definitivamente las bases de la composición poética en China. Su expresión contenida, la elusión de referencias directas a sentimientos que se expresan a través de objetos cotidianos, marcarán una tendencia determinante en la poesía. El tema único a partir del cual se construyen los poemas son la separación y la muerte. En el segundo de los poemas de la antología, se describe la soledad de una muchacha abandonada, tras la partida (ignoramos la causa) de su esposo:

Verdea la hierba a orillas del río,  
florece los sauces en el corazón del jardín.  
Escondida la muchacha en lo alto de la torre,  
blancura luminosa, destaca en el balcón.  
De un rojo resplandeciente su maquillaje,  
finas asoman sus manos níveas.  
Antaño cantó en la casa de música,  
hoy, bien casada, su esposo parte.  
Su esposo parte y no regresa,  
¡qué difícil la soledad frente al lecho vacío!

La naturaleza floreciendo, el río con su posibilidad de fluir por donde quiere, contrasta con la muchacha recluida en la torre, añorando a su señor. La antigua mujer pública (“antaño cantó en la casa de música”), está “bien casada” y sin embargo, su vida ahora parece más dolorosa. Su actitud, sumida en la nostalgia del hombre, resulta ambigua: el recuerdo de su esposo no evita que se exhiba en el balcón y muestre su maquillaje, sus manos cuidadas asoman desde el interior. A pesar de su recogimiento, la muchacha contradice con claridad las palabras expresadas en el texto contemporáneo para estímulo de la virtud de las mujeres, las *Amonestaciones para mujeres* (*Nü jie*), donde su autora, Ban Zhao (48-117), afirma:

“Tus oídos no deben oír obscenidades, tus ojos deben evitar la perversión. En el exterior, no debes mostrarte seductora; en el interior, no debes descuidar tu aseo. No te mezcles con multitudes ni mires desde el dintel. Eso es lo que significa concentrar el corazón y corregir la exuberancia sexual.”

La mujer “asomada” se convertirá en una imagen que trascienda incluso los textos. En varias sepulturas de la época, algunos sarcófagos muestran, al lado de motivos más cotidianos, como banquetes, recogida de cereales, sacrificios, etc, una mujer asomada a una puerta medio abierta<sup>11</sup>. La

---

<sup>11</sup> Al respecto, v. el artículo de P. R. Goldin, “The motif of the woman in the doorway and related imagery in traditional Chinese funerary art”, *The Journal of American Oriental Society*, vol 121, no. 4, 2001, p. 539.

interpretación primera que se dio a esa mujer en el dintel de una puerta la convertía en el símbolo de los márgenes de la vida y de la muerte, sin embargo, posteriores descubrimientos asocian esa misma imagen a escenas de intercambios sexuales explícitos: una mujer yace frente a tres hombres enarbolando sus falos en un sarcófago procedente de la región de Xindu, en Sichuan. La reclusión obligada de las mujeres provoca que su sola exhibición pública sea señal de una clara intencionalidad sexual. Uno de los textos más representativos es la “Balada de Luofu” (siglo IV ?) que forma parte de una antología criticada desde la ortodoxia, *Nuevos Cantos de la terraza de jade* (*Yutai xinyong*, 545), considerada la única antología de poesía erótica del periodo.

El sol se levanta por el sudeste,  
iluminando nuestra casa, la de los Qin.  
En la familia Qin hay una hermosa muchacha  
que se hace llamar Luofu.  
Luofu gusta cuidar de gusanos de seda y moreras,  
y recoge sus hojas en el muro sur de la ciudad.  
De seda verde son las cintas de su cesta,  
de ramas de canelo, las asas de su cesta.  
De su cabeza cae a un lado la coleta,  
de sus oídos penden perlas de brillo de luna.  
De seda amarilla, abajo su falda,  
de seda púrpura, arriba su túnica.  
Los caminantes al ver a Luofu,  
dejan su carga y se mesan la barba.  
Los jóvenes al ver a Luofu,  
se quitan el sombrero y ajustan el peinado.  
Los labriegos olvidan sus carretas,  
los hozadores olvidan sus hoces.  
Al volver a casa se enfadan descontentos  
sólo por haber visto a Luofu.

La balada continua con la llegada del gobernador que, sin tapujos, requiere directamente a Luofu para que parta con él<sup>12</sup>. Ella, valerosa, opone las grandes virtudes de su propio señor (¿su esposo?) a las que el gobernador le ofrece. Sin embargo, su actitud, según los códigos éticos del periodo, son una clara invitación a un intercambio sexual: Luofu se muestra seductora, brilla en todos los adornos que cubren su cuerpo. El campo de moreras, único lugar del exterior propio a las mujeres, es también el lugar de encuentros ilícitos; el muro sur es donde reina el sol (elemento *yang*, identificado con la potencia masculina por excelencia); se muestra hasta el punto de que jóvenes y viejos interrumpen su camino y su tarea y se enfurecen de no tener como esposa a tal belleza, amenazando así el orden y la actividad cotidianos de la sociedad. Reivindicada en los tiempos modernos como expresión de la libertad sexual de las mujeres, Luofu será reconducida a un papel de estatura moral elevada como paradigma de un nuevo orden social.

---

<sup>12</sup> Sobre la “Balada de Luofu”, v. el estudio de Jean-Pierre Diény, *Pastourelles et manganarells. Essai sur un teme littéraire chinois*, Droz, París, 1977.

Precisamente, como reacción directa contra tal concepción de la estructura social, tras la caída de la dinastía Han (220 d.C.) y la quiebra a los valores que ella suponen, sonarán voces disonantes que busquen una nueva vía de expresión, considerando la literatura algo más que un reflejo de un orden que, por otra parte, no ha podido pervivir. El “*Fu sobre literatura*”, de Lu Ji (261-303) será la voz que reivindique el poder de creación del escritor frente a la reproducción de supuestos órdenes celestiales:

“(…) Trabajamos el vacío y la nada para alcanzar el ser,  
gritamos el silencio buscando el sonido.  
Contenemos el espacio insondable en un trozo de papel,  
y derramamos lluvias torrenciales en la pulgada del corazón.  
El lenguaje se extiende más y más,  
el pensamiento profundiza más y más.  
Se dispersa la fragancia de aromáticas flores  
y florece la exuberancia del verdor.  
Un viento luminoso vuela y se arremolina,  
y cúmulos de nubes se elevan desde el bosque de los pinceles. (...)”

La escritura se desvinculará entonces de su función social de gobierno de los hombres, es el momento del abandono de la moral impuesta, de la estructura social impuesta, de los roles sociales rígidos. El hedonismo y la desilusión corren parejos, el budismo se propaga en los nuevos tiempos de inestabilidad ofreciendo un mundo real frente al irreal de polvo en el que nos encontramos, y la huida hacia territorios místicos marcan las nuevas tendencias en las que la frustración se ahoga a golpes de placer. La serie de cantos de la Torre de la Orquídea<sup>13</sup> (*Lanting*) pasará a la historia de la literatura y de la caligrafía por el prefacio que acompaña a la compilación de poemas. Compuesto por Wang Xizhi (321-379), el prefacio se considera el ejemplo de los planteamientos de nueva Escuela del Estudio de los Misterios, que ve en la integración con la naturaleza la única salida a lo efímero de la vida de los hombres. De nuevo, la versión “tradicional” de la composición:

In the ninth year of the Eternal Harmony era in the beginning of the last month of spring, when the calendar was in kuei-ch'ou, we met at the Orchid Pavilion in Shan-yin, Kuei-chi to celebrate the Bathing Festival. All worthy men assembled; the young and the senior gathered together. Here were lofty mountains and towering hills, thick groves and tall bamboo. And, there was a clear, rapid stream reflecting everything around that had been diverted to play the game of floating wine-cups along a winding course. We sat down in order or precedence. Though we had none of the magnificent sounds of strings and flutes, a cup of wine and then a poem was enough to stir our innermost feelings. This was a day when the sky was bright and the air was pure. A gentle breeze warned us. Upwards we gazed to contemplate the immensity of the

---

<sup>13</sup> En el año 353, Wang Xizhi reunió a sus amigos para la fiesta de la Purificación Primavera, donde los participantes, varones todos, bebían, componían poemas y se entregaban a los placeres del sexo. Sobre los poemas de la Torre de las Orquídeas, v. F. A. Bischoff, *The Songs of Orchis Tower*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1985.

universe; downwards we peered to scrutinize the abundance of living things. In this way, we let our eyes roam and our emotions become aroused so that we enjoyed to the fullest these sights and sounds. This was happiness, indeed! (trad. R. Strassberg<sup>14</sup>)

La escritura no es más que un entretenimiento, como lo son la observación del paisaje, la bebida y los juegos literarios, los hombres dignos (*worthy men*) se reúnen sin un fin en concreto, buscando la compañía de corazones afines. De nuevo, se hace necesario la interpretación de una serie de códigos bastante comunes: primavera, orquídeas, bambúes, montañas, arroyos que fluyen, brisa, copas preparadas para recibir un preciado elixir son términos que necesitan apenas interpretación:

It was beginning of Setting Spring of the year '50 when we harvested everlasting friendship's concord. The company assembled in imitating of the Ancients: the posteriors of great men approached the orchises, their towers functioned as fire-drills. Once the crowd of the worthies had come up, once old age had associated with youth, the place contained eminent mountains, imposing hills, engaging timbers, experienced bamboos: viz irreproachable gentlemen thoughtful and discreet. Left and right they dropped their garments and attracted each other for filling the bottom with semen. Each rested in turn with each other. There were no sing-song girls, indeed, we played the harmonies of the double flute. One cup, one song: in such pleasant way we expressed our feelings. On this day, Nature was splendid, the atmosphere pure: breeze of love, harmonious penetration. Erect, we were as high as the roof of the monastery, and we bent as the substance of the offering was produced in abundance. We delightedly jerked our buttocks, galloped to climax, and derived excessive pleasure from inserting, and from receiving the Ridgepole. We enjoyed in complete truthfulness. (trad. Bischoff<sup>15</sup>)

El prólogo de Wang Xizhi no tenía pretensiones políticas y, sin embargo, la transgresión que suponía a la ética establecida hizo que el texto no fuera incluido en la *Selección de Literatura del Príncipe Zhaoming (Zhaoming wenxuan, 531)*, compilación de los textos más esenciales que recibirían su consagración convirtiéndose en la obra de referencia para los exámenes imperiales durante la dinastía Tang (618-907). El ostracismo al que fue relegado se debió a cuatro caracteres “*si zhu guan xian*” (“There were no *sing-song girls*, indeed, we played the harmonies of *the double flute*”).

Con la *Selección de literatura*, y la reconstrucción del imperio, la composición literaria volvería por sus cauces debidos: el buen gobierno de los hombres debía aparecer reflejado en el fondo y en la forma de todos los textos. En su intento de reconducir toda la historia de la escritura, se reinterpretaron los textos de la forma más conveniente para que su lectura se ajustara a la ortodoxia. Sin embargo, a pesar de la desvirtuación que supuso la “integración”

---

<sup>14</sup> V. Mair ed., *The Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature*, Columbia, Nueva York, 1994, p. 565.

<sup>15</sup> Bischoff, *op.cit.* p. 101.

en el sistema ético, hubo un riesgo con el que no se contó: el enemigo, aún disfrazado, ya estaba en casa.