

## SALIR DEL JARDÍN

*Reflexiones en torno a una obra maestra  
de la literatura china*

Si pedimos a cualquier miembro de la comunidad china de lectores que cite el más importante monumento de su tradición literaria, la respuesta más frecuente será la obra maestra dieciochesca de ficción *Honglou meng*, más conocida en sus traducciones occidentales como *Dream of the red Chamber* o *Story of the Stone*<sup>1</sup>. Sin duda no faltarán alternativas para ocupar este puesto de honor, y probablemente encontraremos partidarios de los tan queridos relatos heroicos *Sanguozhi yanyi* (*A popular Elaboration of the History of the Three Kingdoms*, o simplemente *Three Kingdoms*) y *Shuibuzhuan* (*Tales of the Marshland*, o *Water Margin*), de los exquisitos versos líricos de los grandes poetas Tang, Li Bo y Du Fu, o de las virtuosas obras dramáticas *Xixiangji* (*Romance of the Western Wing*) y *Mudanting* (*The Peony Pavilion*), que querrán situar estas obras como las joyas de la corona del arte literario chino. No obstante, éste es el único texto que es universalmente considerado como aquél que encarna el profundo espíritu de la gran civilización de la antigua China, del mismo modo que *La Divina Comedia* de Dante, *Fausto* de Goethe, *The tale of Genji*, *Don Quijote* o las obras de Shakespeare, a menudo parecen expresar el genio cultural de Italia, Alemania, Japón, etc.

*Honglou meng* es mucho más que una agradable lectura que solaza los sentidos y los sentimientos y que después podemos dejar apartada en algún lugar de la memoria. Se trata de una obra que los lectores chinos consideran como un verdadero tesoro nacional, que interiorizan e incorporan a la propia concepción de sí mismos, y que se lee y relee a medida

---

<sup>1</sup> *Honglou meng* es el título habitual del texto de 120 capítulos; *Sbitouji*—*Story of the Stone*—el de la versión de 80 capítulos. Las traducciones occidentales más extendidas son *The Story of the Stone* (David Hawkes y John Minford, 1973-1986), *Dream of the Red Chamber* (Chichen Wang, 1929), *Dream of the Red Chamber* (Florence McHugh, 1958), *A Dream of Red Mansions* (Yang Hsien-yi y Gladys Yang, 1978), *Le rêve dans le pavillon rouge* (Li Tchehoua y Jacqueline Alezaïsi, 1981), *Il sogno della camera rossa* (Clara Bovero y Carla Riccio, 1958), *Der Traum der roten Kammer* (Franz Kuhn, 1950-59), *Son v krasnom tereme* (V. Panasiuk, 1958). Ied. cast.: *El sueño del pabellón rojo*, Granada, Universidad de Granada, 1988]. Este artículo apareció originalmente con el título «Nel giardino della fiorita vista», en Franco Morretti (ed.), *Il romanzo*, vol. V: *Lezioni*, Turín 2003, pp. 125-137.

que con el paso del tiempo se crece en edad y en conocimientos, entretejiendo sus pequeños detalles y sus profundas verdades en la urdimbre de sus vidas. Y para todos aquellos estudiantes extranjeros que hayan caído irresistiblemente en los encantos y misterios únicos de la escritura china, éste es el Everest que intenta escalar quien pretenda reclamar alguna pequeña participación en el mundo de las letras chinas.

No obstante, para aquellos que lo leen por vez primera, especialmente para los que de antemano no están ligados por lealtades culturales incuestionables, la sobresaliente reputación de esta obra de arte puede parecer algo desconcertante. Para aquél que se acerca con expectativas estéticas heredadas de Flaubert y Dostoyevski, Melville y Mann, Tolstoi y Proust, esta «novela» puede resultar llamativamente insustancial. La mayor parte de sus páginas están repletas de las andanzas de un elenco de personajes ciertamente poco heroicos y más bien fútiles: el mimado y afeminado heredero de una muy acaudalada familia, rodeado por una corte de ocurentes y encantadoras pero alteradas primas, inmerso en un lujo consentido y encerrado en un jardín cercado. Durante la mayor parte del tiempo, los niños pasan el día comiendo manjares, escribiendo preciosos versos, cazando mariposas y permitiéndose ocasionalmente primerizos juegos sexuales; mientras, en los majestuosos salones y cámaras interiores del gran complejo, sus mayores asumen diversos cometidos desagradables que van de lo irresponsable a lo moralmente ofensivo.

Con el paso de tiempo percibimos cómo, con dolor, la enorme fortuna del extenso clan Jia sufre una progresiva hemorragia que sólo puede terminar, tanto por la lógica de la experiencia humana como por las leyes de la estructura literaria, con su ruina total. Pero estos vagos presentimientos apenas afectan a la cotidiana rueda de la existencia en la eterna primavera de este despreocupado y pequeño *locus amoenus*; hasta que el friso de jóvenes doncellas núbiles no puede mantener por más tiempo su virginal pureza, y el joven maestro que encarna el destino de su linaje ancestral se ve abocado a elegir su propio camino de autorrealización.

Y eso es todo: no hay más trama de la que hablar, ni poderosas corrientes subterráneas del destino, sean históricas o de otro tipo, que conduzcan la historia hasta ineluctables conclusiones. El único «conflicto», si puede calificarse como tal, se centra en un triángulo amoroso bastante predecible entre el reacio héroe, Jia Baoyu (cuya naturaleza, introducida en el rico simbolismo del prólogo, le destina a vivir una profecía autocumplida de inadecuación al mundo), y sus dos más amadas primas. Por un lado, Lin Daiyu, nerviosa y de verbo afilado, y marcada por una débil constitución que le conduce a un trágico final; por otro lado, Xue Baochai, talentosa y afable, cuya unión concertada con su pareja dura sólo lo suficiente como para gestar la semilla de la descendencia familiar. El quid del relato puede resumirse en la siguiente pregunta: ¿con quién se emparejara finalmente Baoyu? Pero incluso esta elección está lejos del alcance de sus manos.

Lo más parecido a una confrontación de carácter violento que podemos encontrar en la narración es la severa paliza administrada por el desventurado padre de Baoyu a su hijo por un mal comportamiento particularmente desafortunado debido al peligro que podría suponer para el políticamente inestable clan; asimismo, ya hacia el final del relato, nos topamos con la dócil y decepcionante sumisión de los mayores de la familia ante la detención y confiscación de su ancestral propiedad por parte de los oficiales imperiales por los delitos de usura y contrabando. A medida que pasan las estaciones, como en el interminable girar de una rueda eterna (aunque en realidad sólo transcurren tres o cuatro años) de triviales pasatiempos, no asistimos a mayores dramas que el tofu derramado y la avena sisada, o las incesantes y nimias peleas, las repugnantes intrigas internas, y el endémico abuso de los privilegios heredados sobre los que se cierne la vaga amenaza del juicio final. Si se trata de un *Joven Werther* chino, contiene también un pequeño *Sturm und Drang*\*. Es un *Guerra y Paz* con todas sus florituras pero sin la emoción de la batalla, un *Madame Bobary* con un fuerte halo de deseo reprimido pero sin el deslizamiento sin aliento hacia el autoabandono.

Y, no obstante, uno sale de la experiencia de la lectura de este largo y poco accidentado relato con la sensación de haber bebido un profundo trago de la grandeza de la condición humana. La considerable extensión de la obra (por encima de las mil quinientas páginas en la mayoría de las ediciones), y las largas semanas y meses que deben invertirse en su lectura, pueden tener algo que ver con esta percepción de desmesura. Pero no se trata únicamente de un éxito de ventas más, pues existen numerosos argumentos que explican su aura de monumentalidad, tanto relativos a la estética interna del propio texto, como al modo en que la obra refleja el amplio contexto histórico y cultural que abarca.

### *Una edad de oro*

Procedamos de lo general a lo particular. En primer lugar, el «mundo» representado en la novela es un bosquejo de la antigua China en su momento álgido de poder y gloria: el esplendoroso reinado del emperador manchú de mediados del siglo XVIII, conocido históricamente por el nombre de su periodo, Qianlong. Aunque la «trama» de la novela se desarrolla, en deferencia tanto con la convención literaria como con la prudencia política, en una época pasada indeterminada, las sutiles pinceladas con las que se ejecuta el lienzo dejan poco lugar a la duda, puesto que parece que se trata de un retrato de la época en que vivió el propio autor. Se trata del mo-

---

\* *Sturm und Drang* (en español *tormenta e ímpetu*) fue un movimiento alemán principalmente literario, pero también musical y de las artes visuales, desarrollado durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sucede y se opone a la ilustración alemana o *Aufklärung* y se constituye en precedente del posterior Romanticismo. El nombre proviene de una pieza teatral de Friedrich Maximilian Klingler, *Sturm und Drang*, «tempestad y arrebato». [N. de la T]

mento histórico en el que el territorio del Imperio chino alcanzó su mayor extensión, expandiéndose más allá del subcontinente asiático y adentrándose en las lejanas tierras de la tundra del Asia nororiental, las fortalezas del Himalaya o las estepas de Asia central. China, bajo la foránea dinastía Manchú, disfrutaba de un periodo de relativa paz sin precedentes en sus fronteras así como de cierta tranquilidad interna. Su compleja pero estable pirámide de gobiernos burocráticos, que descansaban sobre la base del tan afamado sistema de reclutamiento mediante exámenes de su funcionariado, parecía funcionar en líneas generales. La economía, en rápida transición desde su eterna base agraria a una compleja red comercial e industrial, era en aquel momento floreciente, en particular en las grandes ciudades de la región del delta del Yangtze, el litoral oriental y la «capital del norte» Pekín, justamente las zonas en las que se sitúan las coordenadas geográficas de la historia que se relata en *Honglou meng*.

Esta es la China que visitaron un grupo de observadores occidentales en los albores de la edad moderna, viajeros que regresaron a casa con la visión de un orden imperial vasto y armonioso, verdadera encarnación de la idea de gobierno de la Razón que tanto preocupó a los pensadores políticos y morales en la Ilustración y la Era de la Revolución. Las modas chinas, desde lo decorativo a lo literario, barrieron en el continente europeo. No es demasiado relevante el hecho de que la mayoría de estas impresiones occidentales fuesen algo inexactas, producto más de lo que quisieron ver que de lo que realmente vieron los entusiastas observadores europeos, así como fruto del autobombo de sus anfitriones chinos. Era, después de todo, uno de los regímenes más autocráticos y rapaces que habían gobernado China. Pero el hecho de que sus aparentes éxitos fuesen en buena medida cortinas de humo, interferencias que servían para cubrir los graves errores cometidos casi de modo sistemático así como la ejecución de políticas condenadas al fracaso, no empaña la visión de una China a la altura de su grandeza. De hecho, este es y ha sido un buen motivo para entregarse a la lectura de esta narración, sobre todo para aquellos lectores chinos de los últimos dos siglos que han llorado su trauma histórico nacional y la caída de sus propias familias desde las cumbres del privilegio y la gracia.

Para dichos lectores, el profundo sentido de nostalgia que ronda las por otra parte luminosas y brillantes escenas que pueblan la novela adquiere un peso específico en el contexto de su entorno social en el que se centra el escenario del relato, basado en el sistema familiar tradicional chino. Para muchos lectores de la China moderna el retrato del autosuficiente mundo en el predio de la familia Jia, desplegado en un enorme jardín de recreo, constituiría la visualización más común del venerable ideal chino de «cuatro generaciones bajo el mismo techo», que en esta ocasión evoca, no imágenes de los miserables campesinos hacinados en casuchas de paja, sino la de los pabellones y patios de lujo de los rentistas. El desmoronamiento inexorable de estos pilares de fuerza y continuidad, tan similar a las situaciones narradas en las grandes «novelas familiares» de la re-

ciente tradición europea, añade aún más peso emotivo a lo que de otro modo podría ser tan sólo el relato sentimental de unos cuantos niños enmismados entregados a la dicha total. Cao Xuequin, el autor fundamental del cuerpo principal del texto, se esfuerza en conseguir que veamos a través de todo su engreimiento literario y caigamos en la cuenta de que este libro es en el fondo un ejercicio autobiográfico para purgar una culpa, aliviar la trágica caída de una familia orgullosa muy similar a la suya, y derramar lágrimas de arrepentimiento por los años perdidos de juveniles excesos.

Al mismo tiempo, el autor pone ante nuestros ojos un rico festín de descripciones que dota al libro de un aire de gravedad nada trivial. En el marco de un escenario nítidamente circunscrito a la ficción, logra llenar su lienzo de un galimatías de vívidos detalles y colores: todas las exquisiteces de la tierra y del mar, vestidos de seda y capas de marta cibelina, salas lacadas y habitaciones elegantes, muebles magníficos, pinturas exquisitas, joyas raras y *objets d'art* (incluidos bienes exóticos de lujo procedentes de la lejana Europa) que comprendían el paisaje interior de las clases acomodadas del siglo XVIII en China. La pura plenitud de este monumental retablo incluye no sólo el espectro completo de las riquezas materiales, sino la entera panoplia de la riqueza cultural china representada por los portadores de la «cultura de la clase intelectual» del Imperio tardío, cuyas mansiones, según la expresión china, «olían a libro». En las páginas de la novela se nos obsequia con un suntuoso banquete de artes cortesanías, con extensos pasajes de discusión crítica, alusiones aprendidas y pícaras parodias de todo el elenco de la literatura clásica china: poesía, prosa, drama, filosofía confuciana antigua y misticismo budista y taoísta. Se nos ofrecen visiones críticas de las «cuatro artes elegantes» (pintura, caligrafía, ajedrez y laúd travesero), así como notas para entendidos sobre jardines, abanicos, tazas de té, joyas... En una palabra, un repertorio completo de las delicadezas de la civilización literaria tradicional china. El efecto global de este rico despliegue de riqueza material y cultural es, una vez más, una experiencia estética de plenitud que por su riqueza y exhaustividad proyecta una sutil pero indudable prefiguración de su posible agotamiento.

### *Modelo de un género literario*

Pero no se trata tan sólo de un llamativo banquete de ricos manjares y exóticas *chinoiseries* para deleitar la vista y el paladar, pues la grandeza de la obra descansa asimismo en valores más estrictamente literarios. Más que sólo un virtuoso ejercicio de estilo de brillante prosa, *Honglou meng* es una obra incomparable como culminación de un género específico de la narrativa china de ficción. Resulta sencillo explicar la manifiesta superioridad de esta obra en relación a diversos aspectos de la teoría de los géneros y los cánones estéticos de la novela occidental. Por ejemplo, considerando su penetrante retrato de la naciente conciencia de un sensible y joven artista/héroe, esta obra nos proporciona una perfecta ilustración del

modelo de la *Bildungsroman*\* de la ficción europea. De igual modo, aunque sus protagonistas pertenecen a un medio social de una enorme riqueza y privilegios, en realidad no son sino *arrivistes* (su fortuna familiar, al igual que la de la propia familia de Cao Xueqin, procede de las producciones textiles del sur, que les proporcionaron los medios económicos suficientes como para adquirir un inseguro espacio entre las elites). Refleja, por lo tanto, las mismas luchas contra la inseguridad y las crisis de identidad que marcan la «mentalidad burguesa» que subyace al *ethos* de tantas obras europeas del siglo XIX. Al igual que las obras maestras de la novela occidental, también *Honglou meng*, a pesar de su ocasional uso de elementos irracionales, está firmemente enraizada en una estética realista, al tiempo que su deslumbrante presentación de la experiencia vivida en toda su concreción toma en ocasiones un marcado «giro introspectivo» hacia los más profundos estratos de la «realidad» psicológica y emocional.

No obstante, *Honglou meng* contribuye al desarrollo del arte de la novela desde una perspectiva global, precisamente como ejemplar principal del formato de la «novela clásica china»<sup>2</sup>. Es la más «sorprendente» entre el conjunto de seis obras maestras a las que tradicionalmente se hace referencia, a falta de un término más preciso, con la etiqueta genérica de «libros sorprendentes», una laxa categoría que indica no tanto sus absorbentes argumentos como su altamente complejo formato estético. La sofisticación formal de *Honglou meng*, al igual que la de sus textos hermanos, ha sido subestimada debido a la tendencia a agrupar estas obras junto con la «ficción popular» china, aduciendo su adopción del lenguaje coloquial como medio principal de expresión. Pero un análisis más atento de sus complejos patrones de estructura y retórica, así como del modo en que dichos patrones se despliegan para generar profundos estratos de significado, lo distingue como quizá la expresión más elegante de la cultura literaria de las postrimerías del Imperio. Una revisión de algunas de las principales características formales de *Honglou meng* pondrá de manifiesto los múltiples modos en virtud de los cuales esta obra se pliega, al tiempo que eleva a nuevos niveles de sofisticación, las convenciones artísticas del género de la «novela clásica».

En primer lugar, el extraordinario grado de densidad textual que caracteriza la obra es una función tanto de los amplios patrones compositivos que comprenden su estructura general, como de la excelente calidad de su trama superficial. En cuanto a su macroestructura, la novela se acerca a los modelos compositivos del género, todos contruidos sobre la unidad esencial del capítulo individual (de ahí la denominación de «novelas basadas en capítulos» para este tipo de ficción en prosa). En su formato

---

\* Se denomina con el término alemán *Bildungsroman* (novela de aprendizaje o de formación) a aquella en la que se muestra el desarrollo físico, moral, psicológico o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez. [N. de la T.]

<sup>2</sup> Véase Plaks, «The Novel in Premodern China», en Franco Moretti (ed.), *The Novel*, vol. I.2: *Polygenesis*, Princeton, 2006, pp. 181-213.

paradigmático estos libros tienden a estar compuestos de series de capítulos que llegan hasta un número redondo, frecuentemente el 100 o el 120. Acoplar *Honglou meng* a este esquema numérico puede resultar algo tramposo, puesto que no se conoce con seguridad el número de capítulos de la estructura original ideada por el autor. Las ediciones que más han circulado en el formato tan arraigado en la conciencia de los lectores chinos de los últimos dos siglos llegan todas ellas a los 120 capítulos. Sin embargo, de los diez o más manuscritos «originales» que han salido a la luz en las últimas décadas, muchos redactados por el propio autor en los últimos años de su vida (aproximadamente entre 1750 y 1760) cuando revisó exasperadamente una y otra vez su texto, casi todos terminan precisamente en el capítulo 80<sup>3</sup>. Así, cuando los editores comerciales de las primeras ediciones impresas de la novela anunciaron en sus prefacios, fechados en 1791 y 1792, que habían «descubierto» por pura casualidad un manuscrito perdido con los últimos 40 capítulos, la afirmación fue tomada con una sonrisa cómplice al estar claro que el texto original terminaba de hecho en el capítulo 80, y que esta sección final era una especie de secuela agregada por los libreros ávidos de beneficios (Gao E y Cheng Weiyuan) unos treinta años después, práctica por otra parte muy frecuente tanto en la China antigua como en la actual<sup>4</sup>.

Si observamos ambas variantes textuales desde el punto de vista de las convenciones estéticas del formato de la «novela clásica», tanto la versión completa de 120 capítulos, habitualmente publicada con el título *Honglou meng* o *Dream of the Red Chamber*, como los manuscritos de 80 capítulos titulados casi siempre *Shitouji* o *Story of the Stone*, presentan casi la misma estructura básica, lo que en realidad no es tan sorprendente como pudiera parecer. Por una parte, el más temprano modelo del género, *Sanguozhi yanyi* (publicado por primera vez en su versión completa en la primera parte del siglo xvi), legó al autor de *Honglou meng* la convención de la estructura de 120 capítulos en el marco de la cual el desarrollo narrativo alcanza su conclusión lógica justamente hacia el capítulo 80, que supone dos tercios de su extensión total.

Al mismo tiempo, el perfil de la estructura de *Honglou meng* muestra también claros signos de una deuda con el modelo más común de 100 capítulos de las otras tres grandes novelas Ming: *Jin Ping Mei* (*Golden Lotus*, *Lady Vase and Spring Plum*, o *The Plum in the Golden Vase*), *Xiyouji* (*Journey to the West*), y las primeras versiones completas de *Shuibuizhuan*; esto

<sup>3</sup> Con la excepción de un manuscrito anómalo de 120 capítulos, y una o dos versiones fragmentarias.

<sup>4</sup> Estudios recientes han sugerido la posibilidad de que el dudoso hallazgo de los dos editores de 1791 pudiera de hecho haber sido cierto. Al menos, los últimos cuarenta capítulos recogen y desarrollan una cierta cantidad de desconcertantes hilos argumentales cuya trascendencia podemos comprender con la ayuda de las recientemente «redescubiertos» manuscritos tempranos que, hasta donde podemos afirmar, no eran conocidos por los editores de las primeras ediciones impresas.

invita a especular con la hipótesis de que el diseño incompleto de Cao Xuequin pudo ser modelado siguiendo estos esquemas, suposición especialmente convincente con respecto a *Jin Ping Mei* si se tiene en cuenta la apropiación por parte de nuestro dieciochesco autor de numerosas estructuras de esta gran obra del siglo xvi. Curiosamente, los ejemplares más destacados del modelo de 100 capítulos también tienden a situar sus puntos álgidos de desarrollo narrativo justo en torno al capítulo 80, a pesar de que su menor extensión obviamente dicta un esquema proporcional distinto.

Este recuento bibliográfico tan detallado puede resultar demasiado minucioso y parecer tan sólo del interés de los bibliotecarios. Pero en realidad se trata de un aspecto crucial en nuestra argumentación, dado que el problema de la extensión del libro tiene una influencia directa en los ritmos internos que constituyen la estructura esencial de obras como *Honglou meng*. De acuerdo con las convenciones del género, la estructura equilibrada de los capítulos se divide en dos mitades simétricas que describen, respectivamente, el gradual ensamblaje de los elementos que constituyen el mundo en el que se desarrolla el relato y su firme proceso de deconstrucción<sup>5</sup>. La estructura se subdivide en unidades clave de diez y veinte capítulos cada una, con funciones narrativas especiales reservadas para las primeras y últimas «décadas», que sirven como prólogo y epílogo, y la secuencia de diez capítulos (del 70 a 80) que introduce el periodo previo al hito del capítulo 80. El principio estético dominante es el del equilibrio simétrico. Así, los primeros veinte capítulos de *Honglou meng* están dedicados a erigir y llenar gradualmente el edificio narrativo, sacar a escena a los personajes principales y reunirlos en el jardín interior escenario del relato. Según el diseño original del autor, esto se correspondería simétricamente con una sección final de aproximadamente la misma extensión, que podría extenderse desde el capítulo 80 al 100 o desde el 100 al 120, dependiendo de la extensión total del plan original, en el que se relatase el progresivo desmantelamiento del mundo del jardín y el abandono de sus habitantes a su suerte.

Cuando analizamos la estructura de la novela teniendo en cuenta el diseño en 100 capítulos, se nos presenta un esquema proporcional del tipo 20-60-20, marcado por la construcción del espléndido jardín entre los capítulos 16 y 18 y la instalación de Baoyu y sus primas en sus pabellones durante la secuencia que se relata entre los capítulos 19 y 23; la organización de grandes festividades en el jardín llega a su máxima plenitud entre los capítulos 49 y 50; aparecen entonces crecientes signos de un deslizamiento sin escapatoria hacia la ruina durante el resto de la sección media, hasta que llegamos a la cadena de escenas que van del capítulo 70 al capítulo 80 en las que se expresa con incluso mayor patetismo la inevitable disolución del mundo del jardín. En la versión más larga, el res-

---

<sup>5</sup> Esta esquema estructural básico de la novela clásica se ajusta al diseño habitual del drama «sureño» extenso.



to del texto describe el progresivo cumplimiento de todas las profecías y el relato de los diversos destinos de los personajes durante los veinte (o cuarenta) capítulos finales, que nos devuelven al punto original del relato en una nota de cuidadosa simetría.

### *Modelos figurativos*

Las simetrías arquitectónicas que establecen las coordenadas estructurales del diseño de la novela se ajustan al desarrollo simétrico de los elegantes detalles en el nivel de su superficie narrativa. Al igual que en otros ejemplos de las grandes «novelas clásicas», el autor de *Honglou meng* crea una densa red de figuras recurrentes de diferentes órdenes de magnitud: imágenes, motivos, *topoi*. En cualquier narración de una extensión lo suficientemente larga, es imposible evitar un cierto grado de redundancia en la elaboración de las figuras textuales. Lo que convierte esta característica (que yo llamo «recurrencia figurativa») de la forma de la «novela clásica» en un hallazgo artístico de primer orden es la habilidad de los grandes escritores de ficción chinos para transformar la pura repetición de detalles narrativos en intrincados modelos cargados de significados cruzados<sup>6</sup>.

En los ciclos narrativos populares y en las grandes novelas que en ellos se basan (*Sanguozhi yanyi*, *Shuihuzhuan*, y *Xiyouji*) estas repeticiones se basan en un repertorio fijo de fórmulas procedentes de la tradición oral. No obstante, en un trabajo de creación individual como *Honglou meng*, al igual que ocurre en su fuente primaria de inspiración, *Jin Ping Mei*, esta habilidad del novelista para construir modelos entrelazados de imágenes recurrentes debe ser entendida como una herramienta cuidadosamente controlada de composición escrita. En la medida en que el mundo interior de la novela se despliega lentamente en el escenario del jardín cerrado, la rueda eterna de flores primaverales y lunas otoñales, de prácticas rituales y celebraciones de cumpleaños, cae inevitablemente en un predecible modelo de recurrencia estacional. Es de destacar que tanto en la descripción de escenas concretas como en la propia expresión de los personajes mediante diálogos y poemas, el autor logra que funcionen los miles de detalles sobre la comida, las medicinas, las ropa, las flores y demás elementos como un denso contrapunto de imágenes significantes, constituyendo la matriz objetiva en el marco de la cual evoca los patrones de significado que subyacen a los ritmos eternos de la vida en la residencia de los Jia.

---

<sup>6</sup> Los críticos literarios de ficción de la China premoderna, cuyos comentarios acompañan muchos de las primeras impresiones de las obras maestras del género, eran muy conscientes de este rasgo, y desarrollaron una sofisticada serie de términos prestados del vocabulario del análisis de prosa formal para explicarlo. Por ejemplo, a menudo se referían a dichas figuras como «introducción avanzada», «proyección y reflexión», «paralelismo en la distancia», «ramificación venosa», y otras pintorescas etiquetas. Para una introducción comprensiva de este aspecto de la crítica de ficción y su vocabulario específico, véase David Rolston (ed.), *How to Read the Chinese Novel*, Parte I, Princeton, 1990.

Otra categoría de variables estéticas que *Honglou meng* al tiempo respeta y supera en relación con las convenciones de la «novela clásica» es la manipulación de la retórica narrativa. Superficialmente, la novela parece emular el esquema narrativo básico del género mediante el uso de una serie de fórmulas que parecen simular la voz de un cuentacuentos<sup>7</sup>. Cao Xueqin, aunque acepta este recurso estilístico propio del género, sólo hace un uso selectivo del mismo, a menudo introduciendo variaciones recurrentes para recordar a sus lectores que el supuesto narrador sirve solo como instrumento retórico en el marco de un medio de pura prosa escrita. Es más, el autor subordina los marcadores retóricos obligatorios de los géneros de ficción «coloquial» a otros dos tipos de voces narrativas: los sombríos tonos de la confesión personal, y el brillante ingenio del «literato» cultivado. Desde las primeras páginas de la novela, Cao Xueqin se aparta de la imagen de animador, para convertir al escritor en un alma torturada que descubre los lugares más íntimos de sus más privados pensamientos y emociones. Por lo que sabemos acerca de la bastante infeliz vida de Cao y sobre los motivos autobiográficos de su obra maestra, el estilo explícitamente confesional de su apología abierta y la sospecha implícita de un sentimiento de culpa que puebla gran parte del libro se abren paso con convicción, aunque sabemos también que éste es un recurso convencionalmente adoptado por los poetas y prosistas clásicos chinos. Durante todo el libro, distinguimos la voz familiar del hombre de letras exhibiendo su erudición y su ingenio urbano en toda una serie de parodias, alusiones y efectos especiales, ofreciendo un guiño a los conocedores de la literatura de ficción habituados a leer entre líneas, tanto por el despliegue de sapiencia y refinamiento literario como por la fina orquestación de la trama, los personajes y el sentimiento.

Cao es un gran maestro en el juego de lo autoreferencial, recurso con el que nos topamos de inmediato al analizar los nombres elegidos para los personajes y escenarios que conforman los elementos básicos de la historia. Apenas hay que estar familiarizado con la fonética china y con sus juegos de palabras para percatarse de que los nombres de los tres protagonistas de la «trama» (Baoyu, Daiyu y Baochai) forman una serie de anillos interconectados; aunque el autor toma la precaución de subrayar la noción de personalidad compartida de las dos chicas en otros numerosos detalles, al igual que lo hace con otras construcciones complejas de los personajes. Y con sólo algunos conocimientos más sobre los juegos de palabras en chino, y siguiendo las pistas del autor en esa dirección, el lector se percatará de que el apellido del clan Jia y el de la familia Zhen (que aparece en los capítulos introductorios, y se desarrolla más adelante como un verdadero *doppelgänger*\*) forman un par de términos especulares cuyos signi-

<sup>7</sup> Estos recursos retóricos a menudo son malinterpretados como una prueba de la autoría «popular» o de su procedencia anclada en la tradición oral.

\* *Doppelgänger* es el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel*, que significa «doble», y *gänger*, traducida como «andante». Su forma más antigua, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796, es *Doppeltgänger*, «el que cami-

ficados literales, «verdadero» y «falso», marcan las coordenadas conceptuales primarias del gran sueño de la novela y su despertar final.

El recurso a los nombres con significado no es de ningún modo infrecuente en la literatura mundial, ya que existen numerosísimos ejemplos en la tradición novelística occidental, desde Fielding a Dostoyevski, Melville y, de modo más consciente, Proust. Sin embargo, los novelistas chinos clásicos, con Cao Xueqin a la cabeza, añaden un interés adicional a este recurso ingeniándose las para incluir dichos nombres en complejos esquemas de términos coordinados desde diversas claves de la cultura tradicional china. Así, para citar el ejemplo más evidente, el autor de *Honglou meng* (siguiendo la estela de *Jin Ping Mei*) liga muchas de sus construcciones de personajes al llamado esquema de los «cinco elementos» (o «cinco fases»): madera (vida vegetal), fuego, oro (esto es, metal), agua y tierra; cada uno con su color, animal emblemático, punto cardinal y demás elementos característicos. Siguiendo la lógica de este juego, los apellidos de Daiyu, Lin (literalmente «bosque»), y de Baochai, Xue (juego de palabras sobre «nieve»), armonizan con muchos otros detalles que conforman los personajes para establecer la metáfora central del triángulo amoroso en el corazón de la historia: la afinidad predestinada entre «el oro y el jade» contra la atracción elemental entre «la piedra y la madera». En esta enmarañada red de atributos encadenados, el autor también entreteje fragmentos de versos procedentes tanto de la cultura musical popular como de la cultura literaria (de nuevo fiel a la huella de *Jin Ping Mei*) para crear un complejo tejido de conceptos alusivos y poéticos que constituyen el centro mismo de alguno de los más conmovedores capítulos del libro<sup>8</sup>.

### *Lecturas y significados*

El resultado de estos reflejos cruzados entre la superficie narrativa y la profundidad alusiva es un texto con múltiples estratos y posibles lecturas, una heteroglosia a varias voces, que van desde el ameno cuentacuentos al ingenioso hombre de letras. Llega un punto en que nada significa sólo lo que parece, y todo comporta profundos matices e irónicos dobles significados. Este es aún otro nivel en el que el autor de *Honglou meng* transmite la poderosa sensación de que este libro, lejos de ser sólo una historia sentimental de amores tempranos en un jardín o la previsible saga de la autodestrucción de una gran familia causada por la corrupción y la endogamia, presenta un profundo núcleo significante. Esta impresión acom-

---

na al lado». El término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al «gemelo malvado» o al fenómeno de la bilocación. [N. de la T.]

<sup>8</sup> Los ejemplos más conocidos son la romántica escena del capítulo 23, en la que Baoyu y Daiyu hacen su primer intento de declaración de amor mediante un brillante repertorio de citas de los dramas *Xixiangji* y *Mudanting*, y el capítulo 27, en el que Baoyu se topa con Daiyu en la clásica pose de la doncella empapada en lágrimas que quema flores caídas en el jardín.

pañó a la novela desde los primeros momentos de su proceso de composición. A través de los primeros manuscritos, que circularon en el seno del círculo más íntimo de los amigos y confidentes del autor, y las primeras ediciones impresas (publicadas como era habitual junto con comentarios interpretativos que pretendían desvelar muchas de las claves de la narración), el trabajo se presentó al mundo como un texto que al tiempo apoya y demanda una lectura bifocal, en la que la historia superficial, por otra parte fascinante en su plenitud de detalles y su conmovedora evocación de todo el abanico de sentimientos humanos, tiene algo más que decir sobre los estratos más profundos de la verdad.

Los intentos de desenmarañar este laberinto polisémico van de lo superficial a lo profundo. Desde la perspectiva más simplista, un cierto número de lectores de los primeros años del siglo xx vieron en el texto un conjunto de referencias veladas, a modo de un *roman-à-clef*, a personalidades políticas y literarias contemporáneas del autor<sup>9</sup>. Esto inspiró el método de lectura que pasó a ser conocido como *suoyin* (que significa literalmente «sacar a la luz el significado oculto»). Esta especie de decodificación dejó de ser tan interesante o cautivadora para los lectores posteriores; no obstante, el impulso de perseguir un significado «oculto» sigue estando presente, en la medida en que el autor prescribe virtualmente dicha lectura cargando su texto de insinuaciones alegóricas que piden a gritos ser descifradas.

No es necesario ir más allá de las primeras páginas para percatarse de la invitación a acercarse a la obra como un ejercicio de decodificación de una alegoría. El texto comienza con un muy sugestivo y pseudomítico prólogo acerca de la fallida reparación de una grieta en la bóveda celeste, y la negativa a utilizar una «roca de cinco colores» por inadecuada para el arreglo. En este neblinoso paisaje surgen de pronto un monje budista y un sarnoso sacerdote taoísta, que deambulan dentro y fuera del texto sermoneando acerca de la renuncia al mundo. A medida que avanza la parábola introductoria, las dos figuras oraculares revelan la «historia de la piedra», inscrita en aquélla citada roca mística de jade del paraíso, y deciden que debe ser transcrita para la edificación espiritual de la humanidad precisamente por nuestro autor, Cao Xuequin. El pequeño *scherzo* alegórico sigue su curso. Tan sólo unas pocas líneas más tarde el autor avanza directo hacia la evidente *sententia* de su parábola, que toma la forma de una parodia de las enseñanzas principales del Sutra del Corazón, según el cual «el ilusorio mundo de los sentidos no es sino vacuidad, y la vacuidad en sí misma no es sino una ilusión». Al describir el despertar espiritual de un «lector» de la historia de la piedra (otro taoísta cuyo nombre, Kongkong que significa entre otras cosas algo similar a «vanidad de las

---

<sup>9</sup> El hecho de situar estas alusiones bajo un cierto secretismo fue una verdadera necesidad para las letras chinas del siglo xviii, ya que se desarrollaron bajo al llamada Inquisición Literaria del Emperador Qianlong, siempre alerta y a la búsqueda de indicios subversivos en cualquier acto de escritura.

vanidades», deja poca duda acerca de la trascendencia del personaje) recita el siguiente mantra de iluminación:

Desde el mirador de la vacuidad percibía el mundo ilusorio de los sentidos; esta visión, por su parte, engendró una experiencia apasionada del mundo real, en cuyo proceso de comunicación le empujó aún más profundamente en la ilusión de los sentidos, antes de que finalmente despertase de esta ilusión a la vacuidad última de todas las cosas.

Como si esta pista no fuese lo suficientemente obvia, el autor lo aclara aún más en la posterior enumeración de los sucesivos títulos de la narración que acaba de iniciar: «el Espejo del Deseo Mundano», «la Biografía del Sacerdote del Amor», así como el nombre que le adjudica a nuestro propio texto, el muy alusivo «sueño de la habitación roja», título elíptico cuyo significado se despliega en algo así como «un sueño sobre aquellos idílicos tiempos en el mundo lacado en rojo de las grandes mansiones»<sup>10</sup>.

El significado de todas estas alegorías sobre «sueños» y «espejos» que reflejan la última verdad de la existencia se va resolviendo a lo largo del propio relato, y este andamiaje alegórico-introductorio se va desmontando a medida que el autor se aplica a la tarea de construir la trama narrativa. Sin embargo, este marco conceptual regresa con fuerza en una serie de escenas estratégicamente situadas justo en el momento en que la visión central de la gran ilusión de la novela se hace visible en torno al capítulo 20, y se desarrolla mediante ensayos paródicos y simulaciones de serios debates acerca de algunos de los más conocidos textos de la filosofía budista y taoísta (parábolas de Zen/Chan y escritos de Lao Tse y Zhuangzi).

No es que Cao Xuequin desaire las fuentes canónicas de su herencia confuciana, pues de hecho recopila su propias «fuentes» de intertextos filosóficos. Por ejemplo, en el capítulo 19 ilumina con luz irónica las enseñanzas fundamentales de los *Cuatro Libros*, poniendo en boca de la asistente personal y primera compañera de los placeres de la carne de Baoyu, una heterodoxa interpretación de la fórmula confuciana del crecimiento personal («hacer que la luz de la fuerza moral interna brille hacia el exterior»), de modo que más o menos significa: «lustrar el propio espejo de luz espiritual a cuenta de los valores humanos universales».

### *Un jardín de visión total*

En esta temprana fase del discutible progreso espiritual de Baoyu, el lector no puede sino sonreír indulgentemente ante el inmaduro ansia de conocimiento trascendente de un puñado de intelectualmente precoces chicos y chicas. El lector se pregunta hasta qué punto pretende ser serio este

<sup>10</sup> El título *Honglou meng* no aparece en esta lista en algunas versiones.

filosofar juvenil. ¿Se trata de una exploración alegórica formal sobre profundas verdades, o es sólo una juguetona demostración de la impaciencia de Baoyu y sus queridos interlocutores por adquirir un rápido paliativo que remedie su angustia existencial? O quizá, uno empieza a sospechar, el autor pueda estar simplemente utilizando un viejo juego literario y se entretiene con el deseo natural del lector de darle sentido a las corrientes de significado ostensiblemente profundas que discurren bajo la superficie de la historia.

La respuesta a esta pregunta debe condicionarse a la asunción de que no se trata simplemente de romper el código alegórico del autor y de extraer fragmentos de verdad que puedan ser identificados con uno u otro de sus portavoces sectarios. En un nivel más profundo, no existe una contradicción real entre los puntos de vista budista, taoísta y confuciano expresados en el libro, y no sólo por el hecho de que el libro fuese escrito en una época en que el movimiento sincrético conocido como la «unidad de las tres enseñanzas» prevalecía en el espectro intelectual. Más aún, todas las «escuelas» de pensamiento chino tradicional de este período convergían en la idea central de encontrar el verdadero camino en el mundo por los diversos senderos del «crecimiento personal». En todo caso, todo mensaje críptico escondido en la ficción de *Honglou meng* es mucho más sutil que ésta o aquella velada doctrina filosófica. De hecho, está enraizada en la capacidad de la novela para dilucidar las fuentes más profundas del corazón humano y para resolver en el medio narrativo la paradójica relación entre la autonomía del ser y su comunicación interpersonal.

Con el fin de apreciar la naturaleza y el significado de esta paradoja, recordemos que casi toda la acción de la novela tiene lugar en el interior y en los alrededores del espacio circunscrito a un gran jardín de recreo, designado en el marco del relato con el nombre de Daguanyuan, nombre cargado simbólicamente que puede significar, si nos basamos en diversas alusiones clásicas, «Jardín de la Visión Total». Toda la trama del relato puede ser resumida en cómo los personajes principales vienen a residir en este mundo cerrado, y, posteriormente, bajo qué circunstancias cada uno de ellos debe abandonar sus límites. En el sentido más simple ésta es la historia del advenimiento de la edad, similar a muchas otras obras que siguen el esquema del *Bildungsroman*. Sin embargo, en *Honglou meng* el énfasis se pone menos en el penoso proceso de falsificación de un concepto de autonomía personal, haciendo hincapié, por el contrario, en el extenuante terror que supone perderla. En el curso de la segunda parte del libro, todo lo que ocurre en términos narrativos es el interminable proceso por el cual, uno detrás de otro, todos acaban abandonando el jardín.

Desde los primeros días en que Baoyu y los objetos de su afección se instalan en los maravillosos cenadores y pabellones del jardín, y durante todos los memorables interludios de felicidad y frecuentes momentos de pequeñas zalamerías que marcan el transcurrir de las estaciones, la vida en el jardín se ve eclipsada por un malestar que surge de la posibilidad

de una salida de su abrazo protector. Este hecho ineluctable afecta a nuestros jóvenes héroes de muy diferentes maneras, capturadas en el abanico semántico de los diversos términos compuestos en chino sobre la palabra *chu* («abandonar»). Para los chicos significará «salir al mundo» del funcionario; para las chicas supondrá «abandonar el seno» de la familia natal y entrar en las tribulaciones de la vida marital; para aquellos que se inclinan por el sendero budista, significa «ser sacado» de la red relaciones familiares y perder la identidad propia en el aislamiento monástico; para el resto de criaturas mortales, significa «marcharse» de este mundo (aunque suponga un salto al vacío, como de hecho ocurre). Con respecto a la historia extensa del clan Jia, se aplica la misma palabra al fluir de los gastos, en la medida en que sin pensarlo dilapidan sus recursos y se exceden con sus prerrogativas. En el viraje de los últimos diez capítulos del núcleo estructural del texto, entre los capítulos 70 y 80, la necesaria despedida ronda cada feliz escena de competición poética y apaga la forzada alegría de cada banquete familiar. Las disputas triviales entre sirvientes y doncellas se vuelven más y más polémicas, y alientan el rencor contagioso que amenaza con la ruptura en mil pedazos de la familia. La burbuja aún brilla, pero la violencia de la situación está a punto de hacerla estallar. En su proverbial sabiduría los protagonistas nunca se cansan de recitar: «puedes montar tiendas y pabellones que ocupen 1.600 kilómetros, pero todos los banquetes llegan a su fin».

Para Baoyu y sus primas la primera respuesta a su condición existencial no es la gentil sumisión al discurrir del tiempo que uno podría esperar de almas sensibles acostumbradas a citar a Lao Tse y Zhuangzi. Escena tras escena hacen lo que pueden para mantener la eterna primavera de su autónoma inocencia mientras siguen disfrutando de todos los placeres sensoriales y estéticos de la experiencia consciente. En una línea del capítulo 76 que parece ir mucho más allá de su inmediato contexto, situado en el marco de las pequeñas bromas de dos chicas que discuten sobre cómo divertirse en un paseo nocturno tras un festival otoñal, Daiyu exclama: «Si se busca la plenitud perfecta de todas las cosas, ¿qué tiene la vida de divertida?» Las chicas proceden a sumergirse en el delicioso ensimismamiento de una extemporánea sesión de competición poética, hasta que súbitamente son sacadas de su bucólico filosofar por la imagen, tan cargada simbólicamente, de un cráneo de un blanco níveo que brilla en las profundidades de un estanque negro como la tinta.

No es ésta la única imagen impactante invocada por el autor para capturar la paradoja de la autonomía y la trascendencia en los personajes de su obra. Ya en la parábola inicial se empieza a esbozar este vínculo de significado en la figura de la piedra de jade «de cinco colores», un símbolo convencional de la armonía espectral y la plenitud orgánica (el «jade» de la literatura clásica china es blanco y opalescente, distinto a la piedra verdosa de la joyería occidental) que, en este caso, carece de la capacidad para asumir su lugar en el orden cósmico. De los crípticos pasajes que siguen al prólogo deducimos que esa misma piedra ha sido enviada

al mundo de los mortales para probar la ilusión de realidad de la carne, que la historia de su estancia en el «polvo rojo» no es sino la historia de nuestra propia novela, y que la entrada de la piedra en el contexto mimético de nuestra ficción toma la forma nada realista de reaparecer, en su nacimiento, en la boca del extraño joven heredero del clan Jia.

Hasta aquí se trata de un divertimento narrativo, en línea con la convención de las viejas novelas chinas de iniciarse con algún tipo de hecho sobrenatural. En este caso, sin embargo, la imagen de la piedra pretende claramente servir como un emblema abstracto del núcleo espiritual de Baoyu, ya que en el simbolismo chino clásico un jade perfecto representa el «corazón» o la «mente» humana (*xin*). Pero podríamos también llamarlo «alma», pues cuando en más de una ocasión pierde la piedra, pierde también no sólo sus facultades racionales y emocionales, sino su propia «personalidad» como ser autónomo. Al final del texto más aceptado, la paradoja del ser se recapitula en términos más elementales, cuando el autor (o más precisamente el continuador de la novela, quien quiera que fuese) retoma la cuestión y sitúa en el capítulo 119 un debate muy revelador aunque inconcluso entre Baoyu y Baochai, en ese momento su pareja y pronto la madre de su hijo, sobre el *ethos* confuciano del compromiso interpersonal. Ante el deseo profesado de Baoyu de liberarse de las ataduras de lo humano y convertirse en un ser libre como un «bebé desnudo» (tomando prestada la expresión de Lao Tse), Baochai replica con una imagen especular, tomada de Mencius, recordándole que el recién nacido es precisamente una criatura totalmente dependiente de su matriz nutritiva en sus relaciones con los demás.

### *Ilusión y plenitud*

La contradicción en sí misma que supone buscar al tiempo la autonomía individual y la mutua validación del ser y del otro, es, por supuesto, tan familiar en la novela europea (desde la *Bildungsroman* clásica a los abortados intentos de escapar del yo en *A la recherche* de Proust), como lo es en los textos chinos. No obstante, en el marco del contexto intelectual confuciano, estos temas resultan especialmente espinosos, en la medida en que es inevitable que traigan a la mente las visiones contradictorias del importantísimo asunto del «crecimiento personal» y las cuestiones no resueltas en torno al significado de la «plenitud» o la «autenticidad autónoma» (*cheng*) como base de la satisfacción individual. La metáfora más elaborada para la noción de plenitud autónoma en la novela es, por supuesto, el propio Jardín de la Visión Total. A medida que avanzamos a través de la historia y presenciamos la caída de la familia Jia desde las alturas de su efímera gloria, esta trayectoria se objetiviza en la construcción, plenitud, agotamiento y descomposición del jardín en el corazón mismo de su mundo. En términos puramente estéticos, esto puede entenderse como un reconfortante modelo de ciclos y epiciclos. Pero cuando la gran esfera finalmente colapsa por sí misma en la segunda mitad del libro, el pronunciado



sentimiento de culpa y la irreparable pérdida a la que asistimos es cualquier cosa menos confortante.

Una manifestación particularmente perturbadora de la paradoja de la autonomía que se explora en *Honglou meng* puede contemplarse en la transformación negativa de esta idea expresada en el tema del incesto, inesperado elemento que sin embargo se introduce con sorprendente persistencia en el curso del relato. En un momento tan temprano de la narración como son los capítulos 4 y 5, el lector observa una serie de disimuladas referencias y semiescondidas pistas acerca de los juegos prohibidos que tienen lugar tras las puertas de la gran mansión de los Jia. Pronto estas insinuaciones indirectas toman cuerpo en la trama paralela sobre la cautivadora y joven hijastra de una de las ramas del clan, Qin Keqing, cuya repentina muerte, simbólicamente preñada de significado, sólo puede entenderse como la consecuencia del pecado cometido con el padre de su marido. La percepción de que no se trata sólo de una pizca de sexualidad añadida a la por otra parte anodina historia, se confirma si analizamos el nombre de la muchacha, fruto del bastante evidente juego de palabras sobre lo que podríamos llamar «la validación del deseo» (en el espíritu de lo que, en un contexto similar, Lévi-Strauss llamó la «sobreevaluación de las relaciones personales»). Pero Qin Keqing no es el único personaje del relato atrapado en una pegajosa red de pasiones internas. Para empezar, su historia se ve inmediatamente seguida de un caso paralelo de pasión irresponsable seguida de un inmediato castigo kármico que implica a su propio hermano (cuyo nombre, Qin Zhing, presenta asimismo un barniz alegórico al significar algo así como «sumido en el deseo»).

Una vez que el centro del relato se asienta en los supuestamente virginales confines del jardín cerrado, estos aspectos escabrosos tienden a ocultarse de la vista, aunque permanecen entre nosotros como rumores periódicos y guiños ocasionales sobre las diversas formas del deseo ilícito que bordean en ocasiones lo incestuoso. Justo cuando entramos en los cruciales diez capítulos centrales, se nos informa, en el capítulo 73, de la trivial cita de una joven y bonita doncella con su primo bajo una frondosa pérgola del jardín, cuyos rastros, abandonados sin la menor atención, ponen en marcha una cadena de terribles acontecimientos. Todo ello proporciona un telón de fondo con ramificaciones significativas para los ostensiblemente castos afectos que comparten Baoyu y sus dos primas/amantes. Por cierto que una posible relación entre Baoyu y Daiyu o Baochai, supondría una elección completamente legítima para las definiciones típicas confucianas, pues ninguna de las dos pertenece a la familia de los padres del protagonista. Pero esto no evita que el autor coloque la sombra de lo execrable en el despliegue de detalles en torno a la peligrosa práctica de «componer un matrimonio en el seno de la familia»; como tampoco le impide exponer la consecuencia desastrosa de este enlace. Cuando se introduce el innombrable tema del incesto en *Jin Ping Mei*, se utiliza ante todo como la más extrema manifestación del abyecto desorden de las relaciones humanas. Sin embargo en *Honglou meng*, debe ser entendido bajo la

luz del tema central del libro: la ilusión de la plenitud individual en el círculo cerrado de la propia identidad<sup>11</sup>.

Todos este revestimiento de imágenes sugestivas y seductoramente insinuaciones de significado alegórico puede justificar la valoración según la cual *Honglou meng* no sólo es un rico y estéticamente brillante gran libro, sino también una obra seria. Queda por añadir, sin embargo, un corolario sobre cuál podría ser el mensaje «serio» del libro, particularmente a la luz del ambiguo final de las ediciones de 120 capítulos. Para aquellos que se tomen en serio las enseñanzas de Buda y Tao sobre la trampa de la ilusión mundana y la promesa de una última iluminación anunciada al inicio y al final del texto, la respuesta es sencilla. Si en el mimético mundo tan minuciosamente aglutinado del jardín familiar de los Jia es todo excepto un gran sueño, la salida final de Baoyu no sólo llena de lógica la historia devolviéndole a sus orígenes, sino que proporciona una «solución» para la paradoja de la individualidad. Para otros, sin embargo, la decisión del joven maestro de cortar todos sus lazos con el mundo de los sentidos y volver al vacío parece ofrecer tan sólo una despedida irónica, y sugiere que este acto representa no tanto una exitosa escapada del ser como un intento desesperado de hurgar más hondo en el caparazón del ego.

En el análisis final, ninguno de estos indicios de vacuidad y despertar puede someter el apabullante sentimiento de plenitud e inmediatez que la novela ha inspirado durante los últimos doscientos años. Podría parecer que estas dos cualidades contradictorias del texto se anulasen la una a la otra; sin embargo, cualquiera que se haya educado en el lenguaje de la paradoja no tendrá problema en salir de la trampa del dualismo literal y eludir el infinito regreso del ser y el no ser. El autor puede proporcionarnos una pista en esta dirección cuando juguetonamente introduce en la parábola inicial sobre la génesis de la «historia de la piedra» una figura alegórica cuyo nombre, Kongkong (además de otros datos sugeridos más tarde), podría significar «el que capta la vacuidad de la vacuidad», o lo que en ocasiones se expresa en el lenguaje de la dialéctica budista como la verdad del «no-vacío». Estas formulaciones pueden sonar como poco más que vanas reflexiones, pero para los lectores chinos se trataba de ideas de gran calado y sustancia, y *Honglou meng* pudiera muy bien ser el más grande vehículo de su expresión.

---

<sup>11</sup> Una vez que nos adaptamos a los perfiles del tema, podemos percibir sus implicaciones en un cierto número de variaciones sobre el mismo asunto: la ambivalencia sexual de Baoyu, el motivo *doppleganger* «verdadero-falso» y otros.