

Dr. Juan Marín

“El sueño de la cámara roja”, joya de la novelística China

Shanghai, China



UNA de las cosas que más llama la atención al extranjero que se inicia en el conocimiento de la literatura china, es el formalismo que domina a buena parte de ella, su sequedad, lo artificioso de su contenido y la puerilidad de muchas de sus concepciones. El «humanismo» de Confucio, en su propósito de jerarquizar y regular todas las cosas de este mundo, fué derivando paulatinamente hacia un quietismo moralizante y tradicionalista que nunca fué buen consejero ni amigo de las artes. En China el puritanismo engolado y retórico de «Master Kung» mutiló todo vuelo de la imaginación y cegó los ojos ante la impresionante realidad de los hechos sociales y ante la tornadiza y apasionante naturaleza de las almas humanas. Por esto, la literatura china no es ni imaginista ni realista en el sentido que los occidentales damos a estos conceptos. si no que es, más bien, un

producto artificial, trabajosamente elaborado en largas alquimias intelectuales y verbales, objeto de adorno y pasatiempo desconectado de la vida misma, sin entronque con las hondas raíces del «pathos» humano. Tal trastrueque hubo en algunas épocas en los valores artísticos, que lo caligráfico llegó a primar sobre lo literario mismo: se podía alcanzar las más altas posiciones universitarias y aun estatales, si se era capaz de manejar las pequeñas brochas caligráficas con habilidad sobresaliente.

Las más completas y famosas Enciclopedias chinas, no contienen una sola página dedicada a la novela y muy pocas al drama. Ya hemos dicho en otra oportunidad que el alma del chino es fundamentalmente realista, racional y anti romántica. Confucio definió en estos términos su ideal del verdadero hombre sabio: «No simpatía, no antipatía, no prejuicios, no convicciones inmutables, no determinaciones obstinadas, no énfasis del «yo», no desviación hacia los extremos porque lo mucho y lo muy poco son igualmente malos. Seguir siempre el curso medio». Dentro de las categorías nietzscheanas que demarcan lo apolíneo y lo dionisiaco en las almas humanas, la del chino sería sin duda un alma apolínea: tiende al análisis, a la contención, a la ponderación y al equilibrio de las formas y las ideas. Es un alma quietista y contemplativa, ajena a los grandes impulsos y a los vientos de tempestad que siempre soplan en las altas cordilleras de la emoción o del pensamiento. «Toda posibilidad de expre-

sión emocional, dice E. T. C. Werner (1), le ha sido negada a los chinos por siglos». Y agrega más adelante: «El control de sí mismo fué siempre considerado como una parte muy importante de la civilización; la conducta apasionada y el temperamento violento eran mirados como cosa indecente y como signo de una baja naturaleza, etc.»

La «catharsis» griega, ha sido pues negada a los rapsodas y porta-liras de China. Una sola expresión romántica hemos encontrado en toda la arquitectura y monumentología de este país: ella es la Gran Muralla; realización titánica y audaz casi demiúrgica que puede ponerse junto a los más grandes desafíos del alma occidental al Cosmos. Pero, en ella misma, al analizar su finalidad y lo que pudiéramos llamar su filosofía, encontramos el núcleo de una idea netamente conservadora y estática, como que pretendía nada menos que rodear a todo el magno Imperio con una barrera de piedra para aislarlo del exterior y sustraerlo así a las contingencias del devenir histórico.

La literatura que se llama de «ficción» nace de las entrañas de las tendencias románticas de la especie. Es la sublimación de los mitos flotantes de la Historia, de las corrientes instintivas ancestrales, de todo el contenido gigantesco y nocturnal del «Inconsciente colectivo» de la raza. Por esto, la ficción no abunda en los anales literarios de China. Los «literati» del Rei-

(1) E. T. C. Werner.—«A History of Chinese Civilization».

no Medio, despreciaron siempre, profundamente, todo aquello en que la imaginación, las pasiones libres y avasallantes, el drama humano, el Eros y el Ananké de la especie, jugaban algún papel. Es el polo opuesto de la literatura eslava. La gran racha liberadora del Taoismo, con su «invitación al viaje» y su concepción panteística y «rousseauiana» de la vida y la Naturaleza, nunca fué grata a los «scholars». Mientras la pintura china se dejaba avasallar por las doctrinas de la Lao Tzé y de Chuang Tzé, la literatura en cambio prefería seguir uncida al pesado yugo confucionista. Ni siquiera el Budhismo venido con su fastuoso cortejo por los caminos del Nepal, logró conmover los graníticos cimientos de los «Clásicos». Los dioses del panteón budhico, las bellas imágenes poéticas de la enseñanza del Gautama, sus adorables mitos y su poderoso arranque místico, quebraron sus armas como débil marejada, contra el dique inconmovible de la literatura confucionista. Perdieron con ello las letras, la mejor oportunidad para renovarse y vitalizarse, como aconteció a la Arquitectura con el budhismo y a la Pintura con el taoismo, artes que repitieron en Oriente el mismo fenómeno acontecido en la Europa Medioeval bajo la influencia del Cristianismo.

La huella del «Maestro Kung» en la literatura china, ha sido muy honda, al moldear en formas, al parecer definitivas, una concepción genérica de la vida y una manera de expresar esa concepción. El «literato» chino, según apunta el profesor Douglas, es excep-

cionalmente apto para la compilación y la clasificación, pero es incapaz de sobrepasar un nivel muy discreto de potencia creadora. Cuesta comprender cómo en cinco mil años de vida cultural, China no ha entregado al mundo ninguna obra literaria verdaderamente grande y genial. Las razones que hemos señalado y además el idioma: el lenguaje chino, según J. Dyer Ball, (1), carece de plasticidad y de gracia debido a su naturaleza angulosa, monosilábica y arrítmica. Esta rigidez idiomática no es, en el fondo, sino una proyección de la rigidez emocional que ya mencionamos, pues el lenguaje sigue al pensamiento como la sombra sigue al cuerpo.

Los tabús confucionistas han alzado su valla erizada de inhibiciones y «reffouléments» frente al escritor. De allí que el amor estaba excluido del proceso de la creación artística, aun cuando en la vida cotidiana oriental ocupaba lugar harto importante. El «Clásico de la Poesía» (Shih Ching) fué muchas veces expurgado de algunos poemas considerados licenciosos y novelas como «Chin Ping-Mei» (el áureo vaso de ciruelas) estuvieron siempre en el «Índice» debido a su condición erótica y galante.

En la escala de los valores literarios establecida en China desde el siglo V A. C., hasta nuestro tiempo, el lugar más alto lo ocupan, a gran distancia del resto, los llamados «Cuatro Libros» y los «Cinco Clá-

(1) J. Dyer Ball. «Things Chinese».

sicos» de Confucio. Los primeros son: «Los Analec-
tos de Confucio», «La Doctrina del Medio», «El Li-
bro de Mencius» y «La Gran Enseñanza». Los «Cin-
co Clásicos» incluyen «El Libro de los Cambios»,
«El Libro de la Historia», «El Libro de las Odas»,
«El Libro de los Ritos» y «Los Anales de la Pri-
mavera y el Otoño».

En un rango muy inferior vienen en seguida, la Poesía y luego la Historia. Más abajo, el Drama; y por último la «Cenicienta» de la Literatura China: la Novela. Pero, estas condiciones, aparentemente ad-
versas, fueron favorables en cierto modo a la novela: ella—que tenía su origen en los romances de los cuen-
tistas callejeros—escapó así a la influencia rasante y
paralizadora de los Confucionistas que regulaban la
vida intelectual del país. Siendo un género inferior,
proscrito del seno de la buena sociedad y de las fami-
lias honorables, ella podía desarrollarse libremente.
Cierto es que los novelistas se sentían avergonzados o
temerosos—según apunta Ling Yutang—de que pu-
diera saberse que escribían novela, además de los otros
géneros distinguidos, como la poesía por ejemplo, que
era parte de Emperadores y príncipes, deleite de con-
cubinas, eunucos e industria de cortesanos. Tal es la
razón por la que las tres más grandes novelas chinas
de los tiempos modernos han sido anónimas hasta hace
muy pocos años: «Todos los Hombres son Hermanos»
(Shui Hu Chuan), «El Aureo Vaso de Ciruelas»
(Chiu Ping Mei) y «El Sueño de la Cámara Roja».

Pero, cierto es también que, escudándose el autor en el anónimo, podía soltar la rienda a su ímpetu creador y reflejar así la vida con mayor fidelidad y con menos convencionalismo y pudibundez.

Y eso es lo que sucedió al fin de cuentas: miles de volúmenes de esa poesía artificial y sofisticada de los clásicos y centenares de piezas de teatro con mistificaciones histórico-religiosas, no pueden competir en el plano del arte verdadero con una sola de las grandes novelas chinas, pues es sólo al través de ellas que podemos entender y entrever la vida china, inaccesible para el occidental.

Se sabe, que la familia es en este país, la piedra cúbica sobre la cual está edificado todo el resto de la arquitectura social. No es posible comprender su historia, ni sus costumbres, ni sus negocios, ni sus convenciones sociales, si no se acepta previamente este postulado. El chino es un individualista de grupos: valga la paradoja!, es decir un individualista familiar. Todo chino pertenece a un clan, pequeño o grande, enorme a veces y sumamente intrincado, hasta tal punto que, estas grandes novelas, al ser traducidas, tienen que ir acompañadas de un gráfico en la portadilla, reproduciendo el árbol genealógico de los personajes. De otro modo el lector occidental se extraviaría irremisiblemente de aquel laberinto de parentescos y afinidades. Las grandes novelas chinas, son pues, «radiografías» de familias chinas, films animados de complejos árboles genealógicos, ventanas abiertas hacia el in-

terior de amurallados recintos inaccesibles de otro modo a la exploración del profano extranjero.

Donde se ve esto con perfecta claridad es, precisamente, en la obra cumbre de la novelística china: «El Sueño de la Cámara Roja», de la cual queremos decir algunas palabras.

La historia de esta obra es reciente. Corresponde al Dr. Hu Shih, actual Embajador de China en WASHINGTON y ex Profesor de Literatura en la Universidad Nacional de Pekin, (1) el mérito de haber sacado a luz la verdadera personalidad de su autor, envuelto hasta entonces en el misterio. Según los trabajos iniciados en 1917 y publicados en 1921, por el Dr. Hu Shih y por sus colaboradores en el movimiento que se llamó de «Renaissance», el genio que creó las admirables páginas de esta novela sería un cierto Tsao Hsueh-Chin, nacido en el año 1719 en el seno de una acomodada familia de la provincia de Kiansú. Habiendo disipado su juventud en una fácil vida de ocio y refinamientos y cuando la fortuna heredada de sus mayores se había ido de entre sus manos pródigas, Tsao comenzó a escribir su libro inmortal allá por el año 1757:

«Después de experimentar sueños y fantasías he llegado a comprender la verdad de lo acontecido y lo he atribuído al «Entendimiento Espiritual» en «His-

(1) El Dr. Hu Shih ha sido llamado con justicia el «Padre de la Revolución Literaria» de China.

toria de la Piedra» (1). He consumido mi vida en vanas andanzas y al final del cenagoso y venteado camino, he venido a considerarme yo mismo como un completo fracaso, etc.»

Así comienza, en tono autobiográfico, Tsao, su novela. Vemos en este caso, típicamente, como el autor parece querer disculparse ante el lector y hacerse perdonar el delito de haberla escrito. Es la actitud que ya señalamos al comienzo de este trabajo, actitud condicionada por un evidente complejo de inferioridad creado en el novelista bajo la presión del medio ambiente. El autor pretende esconderse de su público, no ya tan solo recurriendo al pseudónimo o anónimo, si no aún, lo que es más grave, disminuyendo o rebajando el valor artístico de su obra.

Cuenta Tsao en las primeras páginas de su libro, que este relato «no es suyo» sino que fué encontrado por un monje taoista, grabado en una roca de ciento veinte pies de alto y 240 pies de ancho, dejada por la Diosa Nüwo entre treinta y seis mil quinientas semejantes que usó en su faena de reconstrucción del cielo, desmantelado a causa de una batalla entre gigantes olímpicos. El monje copió el relato y lo trajo a Tsao Hsueh-Chin, quien lo revisó y separó en capítulos. Pero, a renglón seguido, Tsao intercala una estrofa para que se vea bien claramente que él no ha tomado en serio la historia ni atribuye a ella ninguna importancia:

(1) Así quiso el autor que se llamara su obra.

«Estas páginas nos hablan de cosas sin sentido.
Un raudal de lágrimas producen al leer.
Muchos se ríen de este autor enloquecido,
mas, ¿quién pudo resistir su mágico poder?».

Y luego, al final del libro, vuelve el autor sobre el mismo tema, esforzándose por convencernos de que no concede a la novela la menor importancia:

«Cuando el relato es triste y pequeño,
más tristes son aun sus vaciedades.
Pero, todos estamos en el mismo sueño.
¡No despreciéis, pues, sus bufonadas! . . . »

Estas dos estrofas muestran, igual que radiografías transparentes, la actitud espiritual de los novelistas chinos frente a sus creaciones. Son arquetípicas y no necesitan mayores comentarios.

Tsao murió en 1764, dejando, según algunos creen, su obra inconclusa a la altura del capítulo ochenta. Escribió también poesía, como la mayor parte de los jóvenes de su tiempo, pero toda aquella producción anterior al «Sueño» es intrascendente y no cuenta hoy para nada al haber de su prestigio literario.

La novela circuló primero en manuscritos, despertando enorme interés.

Lo extraordinario es que cuando por primera vez apareció impresa, en el año 1792, vino ya completa y terminada, con ciento veinte capítulos. El prologuis-

ta de dicha edición, llamado Kao Ngoh, explica con gran empeño y con lujo de detalles, como tras una serie de circunstancias favorables, llegó a descubrir y ser poseedor de los cuarenta capítulos finales.

De la interminable polémica surgida en torno a este problema, que nada tiene que envidiar en abundancia y apasionamiento a la polémica que aun fluye como un Amazonas de tinta sobre la misteriosa personalidad de Shakespeare, se ha deducido por la mayor parte de los críticos que el propio Kao sería el autor de los capítulos finales de la novela. Nos encontraríamos así, frente a uno de esos sensacionales fraudes literarios que no escasean en nuestra literatura occidental. Sin embargo, recientes investigaciones bibliográficas realizadas por Arthur Waley autor de la versión inglesa editada hace poco en Shanghai y prologuista de ella, tiende a confirmar las afirmaciones de Kao Ngoh en el sentido de que la obra completa habría sido escrita por Tsao Hsueh-Chin.

El Dr. Hull Shih es el afortunado poseedor del más antiguo manuscrito conocido de la obra, copiado en vida del autor mismo, por uno de sus más íntimos amigos oculto bajo el pseudónimo literario de «Chi'h Yen-Chai».

Herbert A. Giles, en su obra clásica sobre Literatura China (1) se expresa en estos términos de la novela: «Hung Lou Meng recuerda los mayores esfuerzos de

(1) H. A. Giles. «History of Chinese Literature».

los novelistas occidentales. Como un panorama de la vida social china, en la que todos los sucesos imaginables son presentados por turno al lector, no tiene rival. Reducida a sus más simples términos es una original y bien lograda historia de amor, escrita en su mayor parte, en un estilo fácil, llena de episodios humorísticos y dramáticos que abundan en la vida diaria, e intercalada con breves poemas de alta calidad lírica. Los capítulos iniciales, destinados a crear un lazo entre el mundo de los espíritus y el mundo de los mortales, pertenecen a lo sobrenatural. A continuación de ellos, el relato fluye blandamente sobre líneas terrenales, condicionadas sin embargo, lejanamente por la presencia de fuerzas y poderes supra-humanos». En otra página, el crítico expresa que, «Hung Lou Meng es el más alto punto alcanzado por la novela china».

Antecedentes literarios del «Sueño de la Cámara Roja» pueden encontrarse y han sido establecidos, en los tres más grandes romances populares del siglo XIV, siendo el principal de ellos el «Romance de los Tres Reinos». Pero, a pesar de tales antecedentes, que hacen recordar los del inmortal Quijote cervantesco y las Novelas de Caballería, el «Sueño» no puede dejar de ser considerado como un fenómeno aparte en la literatura de China. Desde luego, por ser una obra autobiográfica. Ningún autor que se estimara tal, hubiera llevado jamás su propia vida y la de sus familiares a las letras en China. Y Tsao lo hizo a plena conciencia y magistralmente: él mismo lo confiesa en

su prólogo. La trama novelística se desenvuelve en los departamentos interiores, en los cerrados patios, en las alcobas de las doncellas, en los pasillos propicios a la intriga amorosa o vindictiva, de la gran mansión de la familia «Chia». En este sentido, «El Sueño» puede ser considerado el modelo innegable de la reciente novela «Moment in Peking», de Lin Yutang, que tanto éxito ha tenido y en alguno de cuyos pasajes puede encontrarse sorprendentes parecidos con «Hung Lou Meng». Aun la técnica general de la novela misma es idéntica. Pero el hecho de retratar la propia vida del autor y la de una gran familia china con sus enredos sentimentales o eróticos y sus tragedias, no bastaría para hacer de «El Sueño de la Cámara Roja» una obra inmortal.

Lo que asombra en ella es la calidad tan patéticamente humana de sus personajes, la sutil y complicada madeja de sus sentimientos y las reacciones de los personajes ante los hechos. La crítica occidental la ha calificado de novela «realista». Sin embargo, ni Stendhal ni Dickens hubieran podido escribirla. Tsao está a mil millas de distancia de las vastas praderas humanas donde encontraban sus personajes Zola, Tolstoi o Balzac. Pertenece «El Sueño» a esa gran estirpe de las obras de Shakespeare, Dostoiwski o Eugenio O'Neill, en las que el alma humana aparece iluminada desde dentro con una luz crepuscular, luz de acuario, que muestra los más hondos repliegues y los declives más ocultos del Inconsciente.

Aquí el amor no es considerado como un simple factor de la mecánica biológica y de la dinámica social, según querían los «scholars», si no que surge como un desbordante sentimiento romántico, semejante al que vemos en las literaturas occidentales. Es la ola que levanta el títere humano en un instante, lo envuelve, lo posee y lo penetra como un aura, para luego abatirlo, deshecho, en las rompientes del dolor y la muerte.

Los hechos transcurren en una atmósfera de misterio que moldea a los personajes, los cuales son solicitados además, por fuerzas y elementos que escapan a nuestra comprensión.

«Tao», el «Gran Camino», el «Tao» inconmensurable—que Lin Yutang ha utilizado también con larga mano en su novela—comanda el destino de muchos de los personajes. Y junto a él Budha, el enigmático dios importado desde la India, hace transcender hasta el lector su invisible presencia desde el fondo del escenario.

Por la importancia que en el desarrollo de la trama juegan los «sueños» de los protagonistas, la obra puede ser considerada netamente psicoanalítica. Por el «monólogo interior», las asociaciones directas y la proyección de las ideas más allá de las dimensiones racionales, ella sobrepasa largamente los límites alcanzados por J. Joyce, André Breton, Robert Desnos, Marcel Jouhandeaux y los más conspicuos «surrealistas». Véase este trozo:

«Cuando el verdadero Pao-Yu escuchó este sueño, no pudo contenerse y gritó al muchacho que estaba en el lecho: Yo vine aquí buscando a un cierto Pao-Yu y ahora resulta que eres tú aquel a quien busco! El muchacho del lecho se levantó rápidamente y vino hacia él y al abrazarlo le dijo: Así es que tú eras Pao-Yu y mi sueño no era un sueño! Un sueño!, gritó Pao-Yu. No, ciertamente. Era más cierto que la verdad misma. Pero apenas acababa de decir esto, cuando alguien se acercó a la puerta gritando: El señorito Pao-Yu debe presentarse en la pieza de su padre inmediatamente! Al oír estas palabras, los dos Pao-Yu temblaron de la cabeza a los pies. El Pao-Yu del sueño escapó corriendo, mientras el Pao-Yu real lo llamaba con desesperación: Vuelve Pao-Yu! Vuelve pronto! La doncella Hsi-Jen estaba junto al lecho y al oírlo pronunciar su propio nombre, lo despertó y le dijo, riendo: ¿A dónde está ese Pao-Yu al cual llamáis? Pao-Yu, a medio despertar, tenía todavía la cabeza confusa. ¡Allí está!, exclamó, mostrando hacia la puerta! Acaba de salir! Pero, si estás todavía soñando!, dijo la doncella Hsi-Jen, riéndose a carcajadas. ¿Sabéis qué es aquello que miráis, con esa cara de espanto tan divertida? ¡Es vuestro propio rostro en el espejo!».

Aquí el autor mueve resortes netamente «pirandellianos» con su estupenda maestría.

Cuatrocientos veintiún personajes pueblan estas páginas y cada uno de ellos tiene una personalidad propia e inconfundible.

Pao-Yu, el héroe juvenil es una especie de Hamlet oriental: es un púber de temperamento epileptóideo y sonambúlico, ligeramente feminizado por la constante compañía de sus hermanas y sus primas. Vive bajo el signo de fuerzas extraterrenas y termina su vida en derrota, haciéndose monje en un convento budhista.

Tai-Yu o «Jade Negro», su amada es la heroína infortunada, con algo de una Ofelia y una «Dame aux Camélias» oriental y juvenil. Encarna el misterioso «Yin» de la filosofía china, lo femenino, lo débil, lo lunar y frío. La tuberculosis se apodera tempranamente de aquel cuerpecillo frágil y super sensible y acaba con ella en medio de una sinfonía de fiebres, hemoptisis, poemas de amor y desengaños irreparables. Pao-Tsá, su prima y rival amorosa, representa el equilibrio, el sentido común, la sabia intuición femenina que siempre consigue sus fines: en este caso, el matrimonio con Pao-Yu.

Hay toda una ciencia caracterológica basada en los personajes de «El Sueño»: según cuál es su personaje preferido en la novela, se dirá de una persona que es idealista o práctica, romántica o sensual, generosa o avara, cruel o compasiva, dominante o débil, etc. Las escenas de «El Sueño» decoran los muros de algunos palacios en Peking, igual que las escenas del Ramayana Búdhuico decoran las de los palacios del Camodge y de Thailand.

Pao-Yu y «Jade Negro» son los amantes sublimados, los «sweet-heart» de China, si bien es verdad

que, como ha dicho un crítico demasiado severo, con personajes así un país se liquida rápidamente, en dos o tres generaciones. Pero, esta clase de reflexiones no caben ante una obra de arte: lo mismo hubiera podido decirse en Alemania respecto de Werther, en Francia de Julián Sorel, en Rusia de Raskolnikoff, en Inglaterra de Hamlet, en España del inmortal don Quijote, y en Italia de cualquiera de los personajes d'Annunzianos. Lo característico del artista creador, según Jung (1) es precisamente, poder aprehender los contenidos del Inconsciente y alumbrar la «dynamis» en forma simbólica. La utilización de las imágenes que no pueden hacerse valer con éxito de modo inmediato en el mundo objetivo y real, encuentran en la creación artística su máximum de saturación. Es innegable la relación del arte con la realidad, ha escrito Santiago Monserrat (2), pero ella se resuelve siempre en una apariencia. El gran valor de las obras clásicas de Cervantes, Goethe, Shakespeare, estriba en que ellas traducen la declinación de una forma de vida histórica y la insurgencia de una nueva concepción del mundo, con el correspondiente cambio de situación del hombre (3).

Es, sin duda, el caso de «El Sueño de la Cámara Roja».

(1) C. G. Jung. «Tipos Psicológicos».

(2) S. Montserrat. Ensayo sobre el Arte, publicado en Revista «Flecha», de Córdoba, República Argentina.

(3) Reproducido de «Ensayos Freudianos» (Génesis y Proceso del Arte) del Dr. Juan Marín. (1 vol. Santiago de Chile).

Los antiguos «scholars» confucionista se jactaban de no haber leído esta novela. Pero, no hay, posiblemente un solo muchacho o muchacha del siglo pasado y de este siglo, que no hayan estado presos bajo su dulce embrujo.

«El Sueño» ha hecho su camino en el alma de China y ha marcado una profunda huella romántica en el espíritu apolíneo de las gentes de este país. Del mismo modo—o más fácilmente—hace su camino en el alma de todos los lectores occidentales que llegan a conocerlo.