EL DIDACTISMO Y EL HERMETISMO EN *A LA ORILLA DEL AGUA*

Xijia Shan
Universidad de Zaragoza

El didactismo, una de las tres dimensiones de la estética grotesca, ha existido desde la Prehistoria. Es la expresión de la utopía del bien. Se presenta como crecimiento de conciencia y persigue la dignificación, sea moral, ideológica o estética (Beltrán Almería, 2021: 106). Junto con el patetismo (la utopía de lo bello), construye las estéticas serias de la etapa histórica. Pero también persiste un didactismo con carácter joco-serio, que resiste en la cultura oral popular. Esta estética joco-seria es el resultado de la continuidad del grotesco popular en el mundo de la civilización. Ciertos géneros didácticos orales, como fábula y cuento, al adaptarse al mundo de la escritura —esto es, de la cultura elevada—, no pierden su perfil jocoso. Cuando la risa choca con la seriedad, naturalmente se producen algunos cambios en sus formas y contenidos. Ya no es una risa puramente alegre, toma la forma mixta para rechazar el didactismo serio. Su función no consiste en educar a una casta dirigente —como exigen las estéticas serias históricas—, sino en alimentar la resistencia popular criticando actualidad y desigualdad.

El didactismo joco-serio y *A la orilla del agua*

El didactismo joco-serio ocupa una zona de contacto entre el mundo popular y el mundo culto por la capacidad de la risa de tender puentes culturales. Los llamados *cuatro clásicos* de la literatura china forman parte de esa zona de contacto entre lo popular y la alta cultura. Tres de los cuatro son de los siglos XIV-XVII, que son *La historia de los tres reinos*, *Viaje al oeste* y *A la orilla del agua*, y uno del siglo XVIII, que es el *Sueño del pabellón rojo*.

A la orilla narra las historias de los 108 héroes perseguidos por unos funcionarios malvados. Son *kalokagathós*, hombres de bien, castigados por la fortuna. Forman parte de un ciclo tradicional: el caso del hombre perseguido por la

fortuna, como son en la cultura occidental Job, Ahikar o San Eustaquio. Estos héroes se rebelan, como hace el Cid. Transgreden el valor tradicional supremo: la obediencia. Y como exige el género del caso, estos rebeldes deben vengarse de los agresores. Los matan y huyen a la ciénaga Liangshan, ubicada en las montañas. Forman una coalición allí para luchar contra la corte corrupta. Después de obtener la amnistía real son sometidos a la prueba de defender el país y expulsar a los invasores. Al final de la novela, reaparecen los malvados funcionarios y envenenan a los héroes.

En esta novela vemos la transformación de la figura griega del *kalokagathós* en el aventurero. Pero no son aventureros a la manera de los que aparecen en la literatura europea. La aventura se mantiene como un motivo humorístico en las novelas chinas, y no experimenta el proceso de elevación característico de la cultura medieval europea. En *A la orilla del agua* percibimos un didactismo joco-serio porque es una novela simbólica popular, quizá la más popular de los cuatro clásicos. La tradición oral pasa de los escribas, los logógrafos chinos, a los novelistas. En la literatura china, la risa y la seriedad son como dos líneas paralelas y sólo en el género de la novela se encuentra y se produce la mixtificación. Sin embargo, la cultura culta no tiene mucho interés en este género popular —aunque adaptado a la escritura—, por eso no tenemos obras como *Genji*, la novela japonesa, compuesta por y para la casta cortesana. La novela china, en cambio, se mantiene en la esfera popular y su estética es más bien joco-seria.

Esta estética joco-seria se sustenta en un simbolismo tradicional, compuesto de motivos humorísticos, aspectos mágicos y figuras tradicionales. Destronamiento, crecimiento, regeneración, máscara, etc., aparecen en ese mundo nutrido en el folclore tradicional. Son símbolos de carácter grotesco.

El folclore: simbolismo humorístico y figuras tradicionales

En ese mundo tradicional todos son iguales, libres y aliados. No hay fronteras entre el plano celeste, el terrestre y el subterráneo. Tampoco hay escisión entre lo elevado y lo material. Es la expresión de lo utópico y lo carnavalesco. Aquí es rechazada la idea oficial de la vida y el mundo de la desigualdad. Por eso, sus figuras no necesitan construirse mediante la dignificación didáctica, ni la heroificación patética. Son creadas por la cultura tradicional y se nutren del folclore. Imágenes como el banquete (la comida y la bebida), la fiesta, el disfraz, el cuerpo, y los excrementos entran a formar el simbolismo humorístico de ese mundo grotesco popular. Y, de hecho, es un mundo invertido porque aquí viven los

dioses caídos y destronados.[1] Así es la identidad de los rebeldes. Representan la figura del bufón —el rey del «mundo al revés» (Bajtín, 2003: 334)—, así como el símbolo del grotesco alegre: el rebajamiento, esto es, como dice Bajtín, el destronamiento acompañado de golpes e injurias (2003: 334-35).

La risa del bufón se caracteriza por su poder transgresor y la libertad de decir la verdad. Tanto en la cultura europea como en la china, hay bufones que presentan lo popular en un plano cortesano (Gazeau, 1885: 57-61). Pueden decir cosas que nadie se atreve a decir sin recibir castigo por ello. Pero eso no indica que estos bufones cortesanos pertenezcan a la casta superior. Es una figura de origen popular y está vinculada al tiempo festivo. En la tradición festiva popular el disfraz y la inversión de los roles son el espíritu de la liberación de la risa. El bufón es el rey o el dios injuriado y expulsado. Es rebajado y destronado a lo más bajo. En seguida la primavera trae la regeneración. Y, al morir y renacer, se lleva a cabo la metamorfosis.

En *A la orilla*, todas estas acciones se realizan de forma simbólica. Cuando son falsamente acusados, se convierten en delincuentes. Son condenados y exilados. Llevan el tatuaje en la cara.[2] Esta señal es la máscara y el disfraz de los bandidos. Es, además, un rasgo del rito de iniciación, porque conduce a los forajidos al bosque, que simboliza el infierno, el lugar más bajo. Es una función muy frecuente en los cuentos y libros de caballerías —*regressus ad uterum*, el descender a los infiernos y renacer en el plano terrestre—. Es la risa ante la muerte. La risa, con su poder regenerador y liberador, garantiza la regeneración de los iniciandos y les da el crecimiento sin límite en el espacio boscoso. Ahí suceden las aventuras, como hemos visto, que no se distancian de la esfera popular, porque están ligadas a las figuras tradicionales, la vida cotidiana y los motivos folclóricos. He aquí su asociación con lo costumbrista y lo popular.

Un ejemplo que muestra esta inversión del mundo es el capítulo LXXIV cuando Li Kui, uno de los rebeldes, se pone las ropas del juez y juzga un caso, como Sancho Panza en la Isla Barataria. Todo es diversión. Hace que dos carceleros representen los roles de litigantes. Uno acusa al otro de que lo ha golpeado. El acusado justifica que el demandante lo insultaba antes. Li Kui decide

---

[1] Así lo dice la Diosa a Song Jiang: «Puesto que tu corazón aún no es puro, ni has cumplido tus obligaciones, el Emperador de Jade en castigo te ha enviado temporalmente a la tierra. Pronto retornarás al Palacio Morado Celestial, así que no mitigues tus esfuerzos. Si por nuevos pecados eres condenado al infierno, yo no podré salvarte» (1992: 328).

[2] «En tiempos de Song, los prisioneros que iban a ser exilados eran siempre tatuados sobre la cara. Para hacerlo sonar mejor, la marca era llamada 'el sello dorado'» (1992: 167).

que el acusado es inocente, lo deja ir y condena al demandante (1992: 457-58). Este episodio no sólo presenta el espíritu carnavalesco grotesco, sino también un reflejo de todos los rebeldes —los hombres falsamente acusados—, y la conciencia del autor sobre la justicia.

Hasta aquí hemos visto la cara alegre y festiva de la vida del carnaval. Pero el grotesco conoce otra cara, que es la crueldad. Hemos dicho que los rebeldes forajidos son *kalokagathós*, como los gigantes en Rabelais. Simbolizan el bien y el hombre justo. Son crueles los rebeldes porque necesitan sobrevivir para emprender la tarea de salvar el mundo, para promover el bien. Esta crueldad se expresa, primero, en el salvajismo que presenta la coalición, desde el primitivismo de la fortaleza que se asemeja al lugar prohibido —el infierno—, hasta el pillaje que ejercen los bandidos y,[3] en segundo lugar, en el marco hermético en que se sitúa la novela.

La caída de los dioses: el marco hermético

La novela comienza con un motivo hermético —la caída de los dioses, esto es, la presunción del fin del mundo—. Como dice Beltrán Almería, «El hermetismo es una estética didáctica radical… y busca una praxis que permita su salvación en un mundo dominado por el mal» (2017: 249). Por eso, el mundo hermético es esencialmente polémico; consiste en la lucha entre dos principios opuestos, el bien y el mal. En el cristianismo esta estética está representada por el *Apocalipsis* y el *Evangelio de Juan*, y es una lucha entre Cristo y el Anticristo. En el *Apocalipsis* Dios envía a los siete ángeles de las siete Iglesias para luchar contra Babilonia, «Madre de las prostitutas y las obscenidades de la tierra» (17: 5). Llega la hora del juicio de Dios. Traen los ángeles el castigo para los blasfemos —las siete trompetas y las siete plagas—, y se dice así: «Ha llegado la victoria, el poder y el reinado de nuestro Dios, y la autoridad de su Cristo» (12: 10). En *Evangelio de Juan*, Jesús, el Cordero de Dios, baja del cielo, enviado por el que dice la verdad —Dios (7: 28)—, para ganar la fe de los discípulos. Pero es un mundo lleno de desconfianza. Varias veces cuestionan las palabras de Jesús y su identidad, y quieren matarlo. La razón de esto es que el mundo hermético aspira a la credulidad completa de los suyos, y la profunda desconfianza

[3] Se traduce en la crueldad hacia los *forasteros*, los no iniciados. En la novela, los objetos que rodean la fortaleza de Liangshan son restos humanos y toman formas grotescas para presentar esta institución bárbara. Las montañas sirven de barrera para protegerla y prohibir el acercamiento de todos los que no pertenecen a la coalición (1992: 216). Se ejerce el pillaje y hurtos para obtener provisiones, cometiendo excesos y ejerciendo violencia.

en el otro expresa la debilidad de las fuerzas sociales marginales y minoritarias (Beltrán Almería, 2017: 254). Pero el atributo de los principios herméticos está en el «absolutismo»: de ellos depende todo lo demás (Beltrán Almería, 2017: 254). Por eso la resurrección de Jesús es necesaria, porque de ella, o de la fuerza del Cristo, dependen la paz y la vida de los judíos. La desconfianza está acabada y la fe está restaurada. Así dice Jesús a su discípulo Tomás: «En adelante no seas incrédulo, sino hombre de fe» (20: 27). Habrá salvación si vence el poder del bien.

El hermetismo en *A la orilla* no tiene sentido religioso, más bien se mantiene en un plano secular, que continúa en la historia —justicia e injusticia—. Ya en el prólogo el autor-recopilador apunta la razón de la caída de los dioses: «Aparecerán los leales y justos que sirvan a la dinastía Song» (1992: 6). Estos dioses caídos, es decir, los 108 héroes representan claramente a los justos, la fuerza del bien, que es la justicia. Y los perseguidores, los funcionarios malvados, son el mal que causa la injusticia. Y quizá lo más didáctico de la novela esté en el desenlace trágico, fatal. Si lo juzgamos desde la estética de la ley de necesidad, eso es necesario e inevitable: que los dioses deban volver al cielo. Pero, teniendo en cuenta este marco hermético de la novela, la lucha acaba con el fracaso de la tarea de llevar a cabo la salvación. La estética joco-seria cumple su función de criticar esa falsedad del mundo oficial y la corrupción de la burocracia imperial. Aquí no hay lugar para la dignidad y los justos. Si la corte es corrupta, nunca habrá la esperada justicia.

El hermetismo y la magia

El hermetismo ha tenido un origen tradicional. Hunde sus raíces en el mundo de las tradiciones. En él se mezclan la magia y la risa, como vemos en Apuleyo (Beltrán Almería, 2017: 250 y 253). De hecho, la magia y la risa son dimensiones destacadas en la novela china. En todo caso, sea como sea, parece que la filosofía china no hace mucho esfuerzo para limitar la creencia primitiva. La cultura china ha naturalizado lo divino. Desde la Antigüedad, encontramos la idea reiteradamente expresada de la relación armónica entre el orden humano-social y el cósmico (el cielo), independiente de cualquier poder divino individualizado (Vernant, 2003: 75 y 73). Tres escuelas doctrinales dominan en la sociedad china (confucionismo, taoísmo y budismo), entre las cuales el taoísmo es la más popular, y confunde en sus orígenes la magia y la ciencia (Mosterín, 2023: 168). El budismo realza esa idea de la regeneración, esto es, el poder mágico de la risa. E incluso en el confucionis-

mo, la magia o la suerte parecen convivir con la «historicidad» que sostiene este filósofo, porque tanto Confucio como sus seguidores creen en el poder del Cielo, en esa vinculación entre el destino individuo y lo celeste (Mosterín, 2023: 73 y 107).

Ninguna de las tres ha alcanzado una escisión absoluta entre lo alto y lo bajo, lo espiritual y lo corporal, como lo ha hecho el cristianismo. Son filosofías más pragmáticas que dogmáticas. Y debido a esta creencia primitiva, los símbolos de la risa en esta novela están vinculados con el régimen mágico-grotesco. El mundo hermético se concibe como una esfera unitaria, y todo está conectado, como ya hemos dicho. Todos los planos se corresponden y contribuyen a la ley de la necesidad (lo que debe ocurrir ocurrirá) para asegurar que estos rebeldes aprueben la prueba, y sólo hay una prueba en la novela, que es defender el país. Eliminar el mal y salvar la corte de la corrupción nunca ha formado parte de los ciclos de héroe. La red de las profecías ha jugado un papel importante en predecir el destino y la identidad de los héroes en la novela. Hay en total ocho profecías. Pero ni éstas, ni la profecía del prólogo, revelan alguna posibilidad de éxito de esta lucha indecisa. Quizá también sepa el autor que es poco prometedora, y vemos su desconfianza en esta fuerza del bien que es socialmente minoritaria.

La dimensión didáctica, es decir, la lucha entre la justicia y la injusticia, aunque no ocupa gran parte de la obra, marca el principio y el desenlace. Vence el mal, lo que constituye la única y última lección de la novela. La injusticia, o bien la victimización del héroe, no sólo es un motivo folclórico, sino también un motivo histórico que aparece repetidamente en la literatura china popular. Y en *A la orilla*, el didactismo joco-serio presenta la crítica del falso mundo de la desigualdad y las castas superiores. El bien ya no tiene la hegemonía. El mundo no tiene salvación.

Referencias bibliográficas

Anónimo, *A la orilla del agua*, trad. Mirko Láuer y Jéssica McLauchlan, Beijing: Lenguas Extranjeras, 1992.

Bajtín, Mijaíl M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza, 2003.

Beltrán Almería, Luis, *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra, 2021.

—, *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria: De la tradición a la modernidad*, Barcelona: Calambur, 2017.

Gazeau, A., *Los bufones*, trad. Cecilio Navarro, Barcelona: Biblioteca de Maravillas, 1885.

Mosterín, Jesús, *China. Historia del pensamiento*, Madrid: Alianza, 2023.

Vernant, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. Cristina Gázquez, Madrid: Siglo XXI, 2003.