

DE NUEVO SOBRE EL GÉNERO LITERARIO
DE DOS OBRAS CLÁSICAS: ESTUDIO COMPARATIVO
ENTRE XI XIANG JI Y LA CELESTINA¹

REVISITING THE LITERARY GENRE OF TWO CLASSIC
WORKS: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN XI XIANG JI
AND LA CELESTINA

Tian Xia

<https://orcid.org/0000-0002-7953-9767>

Yunnan Normal University

298 121 Ave, Wuhua District

Kunming, Yunnan 650092

CHINA

180073@ynnu.edu.cn

Resumen. En el presente trabajo primero se hará un recorrido sobre la tradición teatral de China hasta la dinastía Yuan. Luego se intentará desentrañar las características compartidas por el *zaju* y la obra española. Seguidamente se entrará a la comparación entre *La Celestina* y *Xi Xiang Ji*, centrada en los rasgos de la obra china que la hacen peculiar dentro su género y que son compartidos con la obra española. Por último se dedicará cierto espacio al análisis de la estructura dramática, el espacio y el tiempo, a través de lo cual descubriremos que el tratamiento de Wang Shifu y Rojas en estos puntos coincide en cierto grado.

Palabras clave: *Xi Xiang Ji*; *La Celestina*; género literario; *zaju*; comparación.

Abstract. In the present work, firstly, a review on the theatrical tradition of China until the Yuan dynasty will be made. Starting from this point, the author attempts to summarize the similarities shared by the *zaju* and the Spanish work. Next, the comparison between *La Celestina* and *Xi Xiang Ji* will be made, focusing mainly on the

¹ *Nota editorial:* Este artículo no pertenece al período calderoniano, no obstante, el comité de redacción ha aceptado incluirlo en el presente volumen dado su interés por la comparación entre la tradición hispánica y la china. Por otro lado, en este mismo número de *Anuario Calderoniano* se incluyen otros artículos que relacionan ambas culturas y nos pareció apropiado incorporarlo para completar dicho panorama.

features that distinguish *Xi Xiang Ji* from other *zaju* works and that make it similar to *La Celestina*. Finally, the author will devote some space to the analysis of dramatic structure, space and time, through which some commonalities between the works of Wang Shifu and Rojas in these areas can be discovered.

Keywords. *Xi Xiang Ji*; *La Celestina*; Genre; *zaju*; Comparison.

I. INTRODUCCIÓN

En el prólogo para la revista *Canadian Review of Comparative Literature*, 19, Jonathan Hart argumenta que en lugar de estar asistiendo a la extinción de la literatura comparada, esta disciplina sigue expandiéndose en el renacimiento poscolonial, con una autoconciencia cada vez más fuerte. La escritora y académica inglesa Susan Bassnett insiste en que a pesar de estar en declive la literatura comparada en su semillero, crece con pujanza en otros lugares del mundo².

A partir de los años sesenta y setenta del siglo xx, han aparecido cada vez más comparatistas que no quieren limitarse a un estudio centrado únicamente en torno al eje “euro-americano”, que considera estancado y sin posibilidad de nuevas aportaciones. Al romper tal límite, comienzan a surgir investigaciones importantes de comparación literaria desde perspectivas internacionales, lo cual aporta sin duda nuevas oportunidades a la disciplina³.

Étiemble opina que la comparación entre obras sin contactos o relaciones efectivas constituye una interesante tendencia de la Literatura Comparada, tal vez la más prometedora⁴. Guillén explica que «Esta carencia de relaciones genéticas, de influencias mutuas, es precisamente lo que aviva toda una serie de perplejidades prácticas y teóricas de gran interés»⁵.

Las literaturas de diferentes épocas y nacionalidades pueden tratar muchos puntos similares, por eso el estudio comparativo entre ellas resulta muy significativo, ya que podría crear una nueva dimensión

² Xie, 2011, pp. 142-143.

³ A la vanguardia de esta renovación se encuentran figuras como el estudioso francés de los años sesenta René Étiemble, y en nuestra época el distinguido español Claudio Guillén, los cuales han promovido el estudio de las literaturas china, japonesa, india, y también el de obras menos conocidas y estudiadas en el ambiente internacional.

⁴ Étiemble, 1963, p. 65.

⁵ Guillén, 2005, p. 40.

comunicativa entre las distintas culturas, y colaborar a un mejor entendimiento recíproco, que se realiza y caracteriza por nuestra disponibilidad para escuchar al otro, y viceversa, con el fin de superar el límite y el prejuicio del punto de vista local y formular nuevas preguntas.

A *Xi Xiang Ji*, traducida como *Historia del ala oeste*, se la considera como una de «las cuatro grandes obras teatrales clásicas de la China pre-moderna». Esta obra cuenta una historia de *caizi jieren*⁶, en la que dos jóvenes mantienen una historia amorosa en secreto, llegando a tener relaciones sexuales sin haberse formalizado como pareja ante la familia. Con la ayuda de la criada Hongniang, los dos se casan después de que el protagonista vuelve con la gloria de *zhuangyuan*⁷.

El relato de *Xi Xiang Ji* tiene una larga historia de adaptaciones y variaciones durante siglos. La fuente conocida más antigua de esta historia amorosa se remonta a un relato corto de la dinastía Tang, realizado alrededor del año 804, titulado *Yingying zhuan* (biografía de Yingying), obra de Yuan Zhen (779-831). En esta versión, el héroe, después de irse para participar en los exámenes imperiales abandona a Yingying para casarse con otra mujer. Dong Jieyuan (1164?-1212?) de la dinastía Jin (1115-1234) realiza una adaptación en forma de larga narración musical, *zhugongdiao*⁸ (canción omnimodale), titulándola *Xixiangji Zhugongdiao* o *Xixiangji de Dong*, llegando a considerarse la pieza clave en la evolución de la trama de esta historia. En esta versión se toman considerables fragmentos originales de *Yingying zhuan*, alargándola con la adición de nuevas partes. Pero lo que la convirtió en un éxito fue el cambio del desenlace trágico por uno más dulce y la acertada elaboración de los personajes y las tramas. El dramaturgo Wang Shifu (1250?-1307?), de la dinastía Yuan, hereda la trama general de la versión de Dong, la cual va poco a poco madurando y enriqueciendo con detalles, perfeccionando la descripción del mundo interior de unos personajes que así crecen en complejidad y cambiando ciertos fragmentos para que el suceder de los acontecimientos sea más fluido

⁶ Un modelo literario recurrente en la época, que versa sobre el romance entre un aspirante a funcionario y una hermosa doncella.

⁷ Es, en la China imperial, un título que designa a la persona calificada con la mejor nota en los exámenes imperiales.

⁸ Es una especie de balada, con diferentes acompañamientos musicales posibles, que apareció en la dinastía Song del Norte (960-1127).

y la caracterización de los personajes más lógica. Asimismo, el autor eleva el valor literario del texto a través de un hermoso lenguaje plagado de famosas referencias literarias utilizadas con absoluta maestría.

Al igual que la obra china, *La Celestina* también adopta en su versión occidental el típico modelo literario del amor entre un caballero y una dama, ambos del mundo ilustre. La anciana Celestina desempeña el papel de alcahueta cuyo rol consiste en ayudar a que el héroe conquiste a la heroína.

La relación entre dos amantes que han de luchar contra obstáculos sociales o morales constituye una temática recurrente en la dinastía Yuan en China y el siglo xv español, épocas en las cuales se encuentran muchos otros textos sobre el mismo tema: en la dinastía Yuan tenemos los ejemplos de *Qian nü lihun* (El alma de Qiannü que abandona su cuerpo), *Bai yue ting* (Pabellón para honrar la luna); en el siglo xv de España figuran el *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* (1470), y la *Repetición de Amores* (1495) de Luis de Lucena. Entre todas estas obras sobresalen en su respectiva literatura *Xi Xiang Ji* y *La Celestina*, erigiéndose estas en referente de una gran cantidad de obras posteriores, ya que ambas transmiten ideas y puntos de vista que resultan bastante avanzados respecto de su época. Y también porque ofrecen una visión del amor y de la vida representativa de su época. Además, las dos obras poseen características particulares consideradas en sus respectivos géneros. Este último aspecto será el objeto del presente trabajo desde un punto de vista comparatista.

En este trabajo primero se dedicará cierto espacio a hacer un breve recorrido por el desarrollo cronológico del teatro chino hasta la dinastía Yuan, intentando desentrañar sus características principales. Partiendo de este punto, se dejará ver los rasgos compartidos por el *zaju* y la obra española, en base a la ambigüedad de esta última respecto del género. Seguidamente se abordarán las características que hacen a *Xi Xiang Ji* diferente de otras obras de su género, para ver cómo algunas de estas características son compartidas por la obra de Rojas. A continuación se examinará la estructura dramática de sendos textos, en base a los comunes elementos dramáticos existentes en ellos. Por último, se llevará a cabo el análisis de la estructura de la acción en ambas historias.

2. TRADICIÓN TEATRAL DE CHINA HASTA LA DINASTÍA YUAN

Es evidente que no se está hablando de un mismo género cuando se hace referencia al teatro occidental y al chino tradicional, ya que este último, conocido en sentido amplio como *xiju*, tiene un desarrollo autónomo a lo largo de la historia china, cuyas características le son dadas por la propia cultura regional, consistiendo en «una combinación de diferentes habilidades y artes donde el baile, la acrobacia, el canto, el diálogo y la pantomima se entremezclan con el objetivo fundamental de entretener»⁹, lo cual constituye una definición totalmente independiente de la del drama occidental.

El teatro chino tiene su origen en lo popular, a diferencia de la tradición griega y «de la alta consideración de este género literario, a partir del cual Aristóteles construirá una primera concepción sobre literatura y, especialmente, sus teorías sobre la mimesis y la catarsis»¹⁰. Por esta razón, antes de empezar la comparación entre los géneros de ambos textos conviene hacer un breve recorrido por el desarrollo cronológico del teatro chino, intentando desentrañar sus características principales; no se hará a su vez un recorrido por la historia del teatro europeo occidental por ser obviamente más conocido en estas latitudes.

Fue el crítico literario Wang Guowei quien investigó y estableció en el siglo XIX los orígenes de las artes escénicas en las manifestaciones más primitivas de la tradición china. El desarrollo de este género se dio a partir de sus elementos más básicos, que eran la danza y la poesía. Wang Guowei indica en el primer capítulo de su obra *Songyuan xiqu shi*, rematada en 1913, que las danzas de los chamanes en la primitiva sociedad china podrían ser la cuna de las formas originarias de dramatización, y que estas danzas estarían siempre vinculadas a las ceremonias religiosas¹¹.

Las danzas no se desarrollaron como elemento aislado, sino que aparecían siempre ejecutadas junto con poemas a los que posteriormente podía añadirseles canto. Los distintos poemas que componen el

⁹ Relinque Eleta, 2002, p. 8.

¹⁰ Relinque Eleta, 2002, p. 9.

¹¹ Wang, 2010, pp. 1-3.

*Shijing*¹², según se acepta habitualmente, fueron elegidos por Confucio entre más de tres mil diferentes. Zheng Qiao (1104-1162), historiador de la dinastía Song, afirma en su obra *Tongzhi* que estos poemas elegidos por Confucio están pensados para ser cantados en ceremonias religiosas y que estos representan los equivalentes de los *ci*¹³ y *qu*¹⁴ en su época.

Entre *Shijing* los más destacados son los cantos *Laudes de la casa Chou*, que servían en las ceremonias para hacer ofrendas a los dioses o a los ancestros. De acuerdo con *Maoshi xu*, *Laudes de la casa Chou* significa descripción de *xing* y *rong*, donde el *xing* es el componente gestual, y el *rong* representa los adornos y complementos que lleva el cantante. Es decir, la interpretación de dichos cantos incluye, además de los diferentes caracteres y tonos, también la gesticulación y el adorno.

La estrecha relación entre la poesía, la danza y el teatro chino se encuentra también presente en *Elegías de Chu*¹⁵, obra del periodo de los Reinos Combatientes (475 a. C.-221 a. C.). En esta obra tanto las canciones en forma de diálogo entre un chamán y el dios de «Shao-mingsi» como las canciones y las danzas de «Zhaohun», cuyo modo de representación está implícito en el desarrollo de las mismas, recuerdan las formas del teatro primitivo chino. En *Elegías de Chu* un ejemplo sería el poema *Lisao* de Qu Yuan (340 a. C.-278 a. C.), donde el autor

¹² Obra clásica de la China antigua, que compila un total de trescientas cinco composiciones líricas, abarcando un período de quinientos años del siglo 11 a. C. al 6 a. C., etapa que comprende desde el comienzo de la dinastía Zhou del Oeste hasta mediados del Período de Primavera y Otoño. El libro se divide en ciento sesenta canciones populares, setenta y cuatro canciones para festividades cortesanas, treinta y una canciones para las ceremonias cortesanas más solemnes y cuarenta himnos, y forma una recopilación que pertenece a los Cinco Clásicos que Confucio enseñaba. Como la primera antología poética de China, se la considera la fuente más importante para estudiar la cultura, las costumbres y el pensamiento de aquella época, ya que reúne textos que describen con minuciosidad el contexto social en que fueron compuestos.

¹³ Se trata de un tipo de poema escrito para una melodía ya existente. Su auge se sitúa en la dinastía Song. Los principales representantes de este género son como Su Shi (1037-1101), Liu Yong (984?-1053?), Li Qingzhao (1084-1155?).

¹⁴ El género *qu* o *sanqu*, que se podría traducir literalmente como ‘melodía’, comenzó a desarrollarse en la dinastía Yuan. Consistía en unos versos que se escribían para acompañar melodías populares.

¹⁵ Se trata de una antología de cincuenta y ocho poemas cortos y seis largos del período de los Reinos Combatientes, atribuidos a Qu Yuan (340 a. C?-278 a. C) y Song Yu (298 a. C?-222 a. C?), aunque continúa habiendo polémica respecto a la autoría.

antes que nada declara su nacimiento y su origen familiar para contar luego su experiencia y sus aspiraciones.

En las obras del *zaju*, al inicio de cada *zhe* (acto en que se divide una obra) un personaje o varios suelen introducirse a sí mismos informando de su nombre y apellido, lugar de nacimiento y sus experiencias. Con la consolidación del sistema patriarcal, dichas danzas y canciones se integrarán a las ceremonias de la corte, y se convertirán poco a poco en una forma de diversión.

En la dinastía Han (202 a. C.-220 d. C.) los *baixi* (cien entrenamientos¹⁶) se popularizan en la corte. Más adelante, con la descomposición del estado centralizado y la influencia del budismo, este tipo de representación se desarrolla hasta que se encuentran los primeros espectáculos destinados al público, en el período de las dinastías del Norte y del Sur (421-589). Durante la dinastía Tang (618-907), fruto del cosmopolitismo de la época, los espectáculos incorporan nuevos elementos musicales de otras zonas de Asia oriental. En este mismo período empiezan ya a aparecer pequeñas obras satíricas entre dos protagonistas que se pueden considerar como una forma de prototeatro. El nacimiento del teatro como tal tiene lugar durante la dinastía Song, gracias al desarrollo de los centros urbanos, que favorece la demanda de un entretenimiento popular. También comienzan a proliferar los “cuentistas”, y aparecen los *huaben*, antecedentes directos de los textos teatrales que insertan breves poemas y canciones. Es en la dinastía Song del Sur (1126-1279) cuando empiezan a representarse diversos espectáculos en los *goulan*¹⁷.

Será durante la dinastía Yuan cuando el teatro chino alcance su apogeo. El *zaju*, término aplicado al teatro de esta época, no llega a sobrevivir al transcurso del tiempo. Por un lado, con la recuperación del *keju*¹⁸ a finales de la época Yuan, muchos literatos abandonaron la

¹⁶ Estos «cien entrenamientos» hacen alusión al conjunto de diversiones que entretenían a la corte: acrobacia, malabarismo, contorsionismo, doma de animales salvajes, bailes, cantos, etc., de las que han quedado magníficas representaciones en decoraciones de tumbas del período.

¹⁷ Estancias para diversos eventos construidas en grandes ciudades de la China imperial, que constituyeron durante las dinastías Song y Yuan los locales más habituales para la interpretación de obras teatrales. Su función se asemeja mucho a la del teatro actual.

¹⁸ Fue un sistema de examen imperial que se solía convocar anualmente en la China imperial, que servía para seleccionar a los candidatos a letrados funcionarios. Para las

producción teatral para dedicarse a la preparación de dicha prueba, por lo que hasta la llegada de la dinastía Ming no se produjeron muchas obras de alto nivel; por otro lado, el hecho de que en el *zaju* fueran uno o dos protagonistas los que principalmente cantasen y el resto de los personajes sirviese solo para resaltarlos, restringía sin duda las posibilidades tanto de los autores como de los actores.

La información disponible sobre la forma en que este subgénero era representado en la época es muy escasa¹⁹. Para deducir algunas de sus características, sobre todo aquellas que lo alejan de los rasgos de la representación teatral, debido a su evolución en el tiempo, tenemos que acudir a testimonios fragmentarios, como algunas anotaciones presentes en las pocas ediciones conservadas, a versiones y adaptaciones de la época Ming, basadas en textos de *zaju* y a las escasas fuentes recogidas en el *Libro de registro de fantasmas*; y, asimismo habrá que consultar registros históricos, partituras, objetos de la época Yuan.

3. LA CELESTINA Y EL GÉNERO ZAJU

El género de *La Celestina* es un asunto largamente debatido en la tradición hispánica. Es obvio que entre las no pocas dificultades para representar la obra de Rojas se encuentra la falta de referencias a un espacio específico, de decorado, y de una serie de procedimientos y estrategias que, junto a las unidades de lugar y tiempo, consiguen facilitar al público los elementos escenográficos que son imprescindibles para la comprensión de la representación. Estas mismas carencias las hallamos también en el género *zaju*. En el caso de *La Celestina*, la escasez de acotaciones escénicas podría ser compensada por la variedad de didascalias implícitas²⁰.

clases cultas, estas pruebas ofrecían una oportunidad, o mejor dicho en ocasiones, la única oportunidad para ascender en la escala social.

¹⁹ Se conservan solo trece ediciones originales de las *zaju* de la época Yuan, con los diálogos de los personajes principales, sus arias y algunas anotaciones referentes a la forma de actuar.

²⁰ Ver Hermenegildo, 1991 para más informaciones sobre didascalias en *La Celestina*.

3.1. Acotaciones implícitas

La verdad es que el teatro chino nunca es restringido por el espacio y el tiempo. Se ve esta característica en la definición hecha por Tang Xianzu: «El teatro crea el cielo y la tierra». De esta manera, tampoco en él se impone la unidad de espacio y de tiempo. Para configurar el eje espacio-temporal se utilizan los mecanismos de la pantomima o las indicaciones en el texto para informar del transcurso del tiempo o del desplazamiento en el espacio. De la misma manera, en la obra de Rojas el espacio y el tiempo se crean mediante las informaciones implícitas en los parlamentos de los personajes.

Otro rasgo que se encuentra tanto en *La Celestina* como en el género *zaju* es la carencia de indicaciones respecto de los gestos de los personajes. Como en el teatro chino no se hace uso de telón que distinga un acto del otro, el desarrollo de la acción y el cambio de escenas se informa a través de las escasas didascalias del texto, aunque principalmente se infiere de ciertas referencias textuales, en su mayoría diálogos o monólogos, que describen indirectamente los trayectos y la actuación de los personajes dentro del espacio escenográfico.

En los textos conservados del *zaju* las únicas aclaraciones que se incluyen son los *ke*, término que podría traducirse como ‘indicaciones sobre el movimiento’. Sin embargo, estas indicaciones están lejos de ser información suficiente para explicitar los distintos movimientos de los actores. Al margen de explicaciones del *ke*, el resto de las informaciones sobre los gestos del personaje se desprenden indirectamente de lo señalado en el propio texto. He aquí un ejemplo de la obra de Wang Shifu. En el primer *zhe* del libro III la criada Hongniang describe cómo observa en secreto al estudiante Zhang: «Rompo el papel humedecido de la ventana y silenciosa observo por el agujero» (III, p. 285). En otra ocasión una nueva descripción de esta sirvienta detalla el proceder del estudiante mientras este escribe una carta:

Pensaba que extendía papel decorado para esbozar un dibujo, tiñe el pincel de escarcha y, sin pensar,
 escribe primero algunas frases en un frío inicio,
 le siguen, después, ocho versos pentasilábicos en apenas un instante.
 El papel decorado, los caracteres bordados,
 dos corazones unidos con lazo de seda (III, 288).

Aquí la gesticulación, además de ser un recurso actoral, también podría suplir la ausencia de decorado y de tramoya, puesto que con la mímica del actor los espectadores podrían imaginar el ambiente concreto.

En muchas ocasiones el propio personaje describe sus actos, por ejemplo, el estudiante Zhang cuando en el tercer *zhe* del Libro I dice: «Estiro mi camisa de seda, me dispongo a acercarme» (I, p. 214); en el segundo *zhe* del libro II declara: «Se ha ido Hongniang. Cerraré las puertas de mi estudio» (II, p. 257).

En *La Celestina*, en cambio, no hay ningún tipo de apunte explicativo o acotación como puede ser el *ke* en el género *zaju*, por lo que las informaciones de la dirección artística se encuentran en el cuerpo del texto.

El tipo de acotaciones implícitas más abundante en ambos textos es el que describe el aspecto de un personaje. La apariencia de las dos damas es descrita detalladamente por sus amados. La presencia y porte de los héroes y las intermediarias también se describen en ocasiones por otros personajes.

Del mismo modo, las acotaciones sobre el estado de ánimo de los personajes se encuentran insertas a lo largo de los textos, especialmente en lo que se refiere al sufrimiento emocional de los amantes. En ocasiones se encuentra que la descripción de su figura y vestimenta transmite a la vez el estado de ánimo del propio personaje.

3.2. *La voz*

La voz es un elemento de mucha importancia en el teatro chino, de acuerdo con la siguiente observación de Alicia Relinque Eleta:

En cuanto a los personajes, se ajustarán siempre a determinados actantes que van a exigir una formación específica por parte del actor: voz grave y profunda y dominio de la acrobacia para los guerreros, dotes para el canto en los jóvenes funcionarios, delicadez de rasgos y voz atiplada para los personajes femeninos, etc.²¹

²¹ Relinque Eleta, 2002, p. 28.

Así es como a la hora de la representación los actores recurrían al uso de códigos en la voz, entendidos por los espectadores, para dar a conocer los distintos papeles y transmitir el estado de ánimo de los personajes.

Dejando a un lado la polémica sobre el carácter teatral de la obra de Rojas, en la práctica, se entiende que esta obra está pensada para ser leída en voz alta. En el prólogo de *La Celestina*, casi unánimemente atribuido a Rojas, se afirma tal función de lectura en voz alta en la frase «cuando diez personas se juntaran a oír esta comedia»²². Así, este tipo de lectura se llevaría a cabo usando inflexiones en el tono de la voz, dando vida a los personajes, con el fin de mover emocionalmente a los oyentes, algo muy parecido a las actuales sesiones de teatro leído²³.

En suma, en el *zaju* elementos tales como los gestos y desplazamientos concretos se implementan para suplir la falta de decorado en un proscenio casi vacío. Y este proceder recuerda ciertos elementos de *La Celestina*, algunos de los cuales sirven de argumento a los críticos que persisten en su propiedad dramática²⁴. En ambos casos, las indicaciones sobre la configuración del espacio, el transcurrir del tiempo y las variaciones de la voz, si no están explícitos en los diálogos y monólogos, se hallan implícitos en el argumento de cada acto. Por lo que, tanto en el *zaju* como en la obra de Rojas, el lector y el espectador pueden crearse una imagen de lo que está aconteciendo a través de datos topográficos, arquitectónicos y otros elementos.

4. XI XIANG JI Y LA CELESTINA

El género de *Xi Xiang Ji* no forma parte de los diversos temas de controversia que históricamente han girado en torno al texto. Sin embargo, la crítica está de acuerdo en señalar su singularidad y originalidad en comparación con otras obras de su género. Los *zaju* suelen estar organizados en cuatro *zhe* de longitud variada que cuentan una historia, superando en raras ocasiones este número. *Xi Xiang Ji*

²² Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, p. 20.

²³ Chicharro Chamorro, 1980, p. 49.

²⁴ Lida de Malkiel ha realizado un estudio detallado sobre las acotaciones de la obra de Rojas en su magnífica obra *La originalidad artística de «La Celestina»* (1962).

relata su historia a lo largo de cinco libros y un total de veintiún *zhe* constituyendo el único ejemplo de su género con tal extensión.

Otro rasgo peculiar de esta obra, que tampoco se encuentra en las del mismo género, son los *luosiniang zhawei*, frases que figuran al final de cada libro, y que según el literato de la dinastía Ming Ling Mengchu (1580-1644), sirven para concluir el correspondiente libro y despertar el interés en la trama que se desarrollará en el siguiente. Estos finales se parecen mucho a un modelo de frase recurrente de *chuanqi* (la novela tradicional china), que podría traducirse de este modo: «Si quiere saber lo que pasará a continuación, haga el favor de leer el próximo capítulo».

Resulta llamativo que *Xi Xiang Ji* no fuera incluida en *Yuanqu xuan*, una importante recopilación de textos *zaju* realizada por Zang Maoxun (1550-1620), a pesar de que este mismo autor señala la gran importancia e influencia la obra de Wang Shifu en el prólogo de dicha antología. El famoso teórico de la historia del teatro Jiang Xingyi argumenta que la razón de esta ausencia es quizá que Zang Maoxun consideraba que *Xi Xiang Ji* era una obra anómala dentro de su género, y que compartía, además, algunas similitudes con el género *chuanqi*.

La mayor longitud de las obras china y española respecto de lo observado por las reglas no solo se pone de manifiesto en el número de actos, también se manifiesta en la amplitud de los parlamentos de los personajes protagonistas y, a veces, en los de algunos personajes secundarios.

Por otra parte, si la excesiva longitud de las dos obras dificulta su representación por una cuestión de duración, hay que tener en cuenta que algunas escenas sexuales, consideradas obscenas por la moral de la época, también sería un obstáculo para su representación en el escenario, aunque se sabe que el teatro de aquella época se servía de representaciones simbólicas para salvar este escollo.

La síntesis de las analogías entre *Xi Xiang Ji* y *La Celestina* se puede apreciar en el cuadro comparativo que sigue:

OBRA/ ANALOGÍAS	GÉNERO LITERARIO	IRREPRESENTABILIDAD (DE ACUERDO CON LA TRADICIÓN OCCIDENTAL)	OTRAS SIMILITUDES QUE COMPARTEN
<i>Xi Xiang Ji</i>	<i>Zaju</i> (esta resulta una obra excepcional por algunos rasgos que no corresponde a la tradición de este género).	1. Dificultad de montaje escénico (muchos y muy rápidos cambios de escena. 2. Ausencia de acotaciones sobre elementos escénicos. 3. Falta de unidad de tiempo y espacio. 4. Extensión desmesurada y ritmo lento. 5. Presencia de escenas eróticas.	1. Amplitud de parlamentos (personajes secundarios con párrafos dilatados). 2. Recreación del espacio escénico a través de los diálogos, monólogos del texto. 3. La voz, un elemento esencial para la interpretación.
<i>La Celestina</i>	En polémica (tragicomedia, «novela dialogada» o «novela dramática», comedia humanística «agenérica», «diálogo puro»).		

5. LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Resulta cierto que ninguna de estas dos obras es adecuada para la representación escénica, pero la representabilidad no es equivalente al carácter dramático. Sabido es que un dramaturgo como Valle Inclán remitió a *La Celestina* como modelo de su dramaturgia, juzgando que «en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro, que no necesita de la representación escénica para ser teatro»²⁵. A pesar de la polémica sobre el género literario de la obra de Rojas, nadie puede dudar de la tradición teatral presente en ella. En este sentido se podría realizar un estudio comparativo de la estructura dramática de *Xi Xiang Ji* y *La Celestina*.

5.1. La ley de las tres unidades

La famosa ley de las tres *unidades* (de lugar, tiempo y acción) fue un concepto rescatado de la *Poética* de Aristóteles por Ludovico

²⁵ Salvador Miguel, 1999, pp. 62-63.

Castelvetro, un humanista de Módena del siglo xvi. Dicha ley, creada en su día para regir la composición de la tragedia griega, fue más tarde ampliamente re-adoptada por el neoclasicismo, una de las corrientes desarrolladas durante el siglo xviii, período en el cual la rigidez al aplicar las reglas de las tres *unidades* llegó hasta un punto extremo: tal esquema es el de una representación cuyo tiempo interno no pase de las veinticuatro horas, en un solo escenario por el que entran y salen los personajes y tres actos que se correspondan con la estructura de presentación, nudo y desenlace.

En los *zaju*, en cambio, los dramaturgos pueden crear el tiempo, el espacio y la trama como deseen, ya que esas leyes de las tres *unidades* de raíz neoaristotélica no se tienen en cuenta en la tradición oriental. Para los cánones estéticos de la época Yuan eran las arias en verso las que poseen un alto valor literario por lo que los diálogos en prosa y el marco espacio-temporal resultan de menor importancia. Por esta razón casi no se encuentra en las obras del *zaju* la unidad de lugar, tiempo y acción. Sin embargo, *Xi Xiang Ji*, entre todas las obras de su género, es la que más se acerca en este sentido a las obras dramáticas occidentales.

Partiendo de estos precedentes, analizaremos a continuación el carácter dramático y la estructura de la obra de Rojas y la de Wang Shifu, desde la perspectiva de la ley de las tres *unidades*.

5.1.1. Unidad de tiempo

Según explica Aristóteles en el capítulo V de su *Poética*²⁶, la narración debe desarrollarse por entero en el plazo de un día o un poco más. Esta es, no obstante, una norma descuidada con bastante frecuencia en la práctica.

Dejando a un lado el vacío temporal implícito de aproximadamente un mes que tiene lugar entre los actos quince y dieciséis, la duración de la obra de Rojas sería de un poco más de cinco días, pues la acción concluye definitivamente a la madrugada del sexto día.

En *Xi Xiang Ji* puede considerarse que los primeros dieciséis *zhe* forman una unidad, que contiene una historia completa con pleno sentido por sí misma. Algunos críticos consideran que la parte que abarca desde el tercer *zhe* del libro IV hasta el final de la obra es un

²⁶ Aristóteles, *Poética*, pp. 143-144.

añadido posterior que podría ser autoría bien de Wang Shifu o bien de Guan Hanqing, y que en función del argumento podría ser prescindible. De manera que, si obviáramos esta parte más los lapsos de tiempo sobreentendidos entre actos, la historia abarcaría en total diez días.

Según El Pinciano, la comedia puede durar tres días y la tragedia hasta cinco; Cascales alarga aun este tiempo estimando que la acción de una comedia o una tragedia podría durar diez días²⁷. De esta forma la duración de la acción en *La Celestina* no se apartaría mucho de las condiciones teóricas de la tragicomedia en el Siglo de Oro; y tampoco desde esta óptica podría considerarse que *Xi Xiang Ji*, o por lo menos los primeros 16 *zhe*, posee una longitud desmesurada.

5.1.2. Unidad de lugar

La unidad de lugar es una adición neoclásica, puesto que Aristóteles no menciona en su *Poética* este concepto. La doctrina sobre la unidad de lugar dispone que la tragedia no sobrepase los límites del espacio escénico y que la acción debe desarrollarse enteramente en un único espacio.

En cambio, en las dos obras que son objeto de nuestro estudio se da una multiplicidad de escenarios. En *Xi Xiang Ji*, los principales espacios son el Monasterio, el alojamiento del estudiante Zhang, el aposento de Yingying, el jardín cuyo muro va a dar al Monasterio, el salón de la señora Zheng y el Pabellón de los Diez *li*; en *La Celestina*, las casas de Calisto, Celestina, Melíbea y Areúsa, más las calles y plazas de la ciudad. En realidad, ninguna de las dos obras debería asombrar por su número de escenarios, ya que en comparación con otras obras de su época no resultan excepcionales en este aspecto.

5.1.3. Unidad de acción

Esta regla es detallada por Aristóteles²⁸ en el capítulo VIII de su *Poética*, establece que la trama de una tragedia debe desarrollarse alrededor de un solo hecho, que es el núcleo de todo y el que produce

²⁷ García Rubio, 2011, pp. 53-54.

²⁸ Aristóteles, *Poética*, pp. 155-156.

un desenlace. El argumento debe llegar rápidamente a su solución natural, sin pausas, divagaciones o acciones secundarias que no guarden relación con dicho núcleo.

En la obra española, el amor entre Calisto y Melibea constituye el motor principal de la acción a lo largo de la historia. Sin embargo, se observan dos sub-tramas secundarias que son el conflicto entre Celestina y los dos criados del héroe y la venganza de las prostitutas hacia Sempronio y Pármeno. Pero estas dos ramificaciones de la acción son tributarias de la historia amorosa, verdadero foco central de la obra. Pese a que la mayor parte de la historia se vertebra en torno a la relación entre Melibea y Calisto, se encuentran dos o tres actos que parecen desligarse del núcleo de la acción, pero son actos cuyo desarrollo conduce a una situación vinculada indirectamente con la trama central o que tendrán importancia en su posterior evolución²⁹.

En lo que se refiere a *Xi Xiang Ji*, conviene conocer antes de nada la situación general de los *zaju*. Según opina Wang Guowei³⁰, el cuerpo nuclear del *zaju* no lo constituyen una trama central o una estructura determinada, sino las arias cantadas, como elementos que se justifican por sí mismos, pues estas composiciones líricas representaban la más sublime expresión del arte literario según las consideraciones estéticas de la época. De este modo, para la mayoría de los dramaturgos, la creación de la obra teatral es casi equivalente a la de las arias, sirviendo el relato solo para disponer un ambiente general que les valiese de marco; cuando las arias chocaban con el transcurrir del argumento, se solía condicionar el segundo a las primeras.

Dichas arias funcionaban para describir los sentimientos internos de los protagonistas, sin incorporar nuevas informaciones sobre el desarrollo de la trama, dejando en suspenso el tiempo narrativo. No obstante, es la obra de Wang Shifu una excepción en este sentido. En primer lugar, en sus arias se encuentra contenida una gran parte de la trama; en segundo lugar, durante los primeros 15 *zhe* se observa una unificación entre la trama y las arias; y, por fin, a excepción de las primeras cuatro arias del estudiante Zhang en el comienzo, no se halla ninguna otra que se desligue de la trama.

Wang Shifu partió de *Xixiangji Zhugongdiao* de Dong Jieyuan para desarrollar su versión suprimiendo algunas de las partes que él

²⁹ Villegas, 1974, pp. 440-443.

³⁰ Wang, *Song Yuan xiqu shi (Historia de los xi y qu de las dinastías Song y Yuan)*, p. 116.

consideró prescindibles, tales como las presentaciones previas de algunos personajes, la detallada descripción del Monasterio, la escena de la batalla entre Sun Feihu y el general Baima, y amplió por otra parte algunas escenas que le ofrecían la posibilidad de resaltar ciertas cualidades de los caracteres de los personajes. El resultado es que todo se resuelve de manera que el desarrollo principal de la acción está constituido por el amor entre el estudiante y la dama. Jin Shengtan elogia esta unidad de acción, pues considera un acierto en no describir de forma minuciosa a la señora Zheng ni a su hijo Huanlang; tampoco resulta necesaria para la inteligibilidad de la obra una introducción previa del abad Fuente de Dharma y del general Baima, y mucho menos del monje Sabio Dharma y de los soldados³¹.

En *Xi Xiang Ji*, desde el comienzo hasta el tercer *zhe* (los primeros 16 *zhe*) está ya contenida una historia completa que se sostiene por sí misma, girando todo en torno al eje del amor entre el estudiante y la dama. En esta primera parte cada eslabón es resultado de las interrelaciones de los personajes. Sin embargo, a partir del cuarto *zhe* del libro IV la acción parece desligarse del núcleo. Aun así, la obra de Wang Shifu, en comparación con otras obras de su género, se acerca más a la regla de la unidad de acción.

5.2. Estructura de la acción

La Celestina tiene en total veintiún actos, pero esta división en actos no tiene una significación estructural específica porque en aquel entonces todavía no se había impuesto la mentalidad superformalista implícita en las teorías neoaristotélicas-horacianas de los preceptistas italianos, pues ni siquiera aun a fines del XVI y principios del XVII habían aparecido dichas teorías para influir en la construcción de la acción dramática de las obras de dramaturgos isabelinos o españoles³². En *Xi Xiang Ji* la división en *zhe* tampoco tiene un determinado valor estructural, puesto que los *zhe* son más unidades musicales y melódicas que dramáticas, sin que exista ningún símbolo particular para separar las escenas.

³¹ La mayoría de los *zaju* suelen contar con una parte que introduce detalladamente la historia personal de algunos personajes.

³² Ruiz Ramón, 1988, p. 63.

Tanto en el texto chino como en el español la acción dramática se inicia con un acontecimiento fortuito: el héroe se encuentra por casualidad con su amada, y ahí se inicia la historia amorosa, que es el núcleo en ambos textos. El primer conflicto dramático, en ambas historias, constituirá el obstáculo al deseo de los héroes de estar con sus amadas por la negativa de estas, conflicto que se aliviaría cuando ellos recurren a la ayuda de las mediadoras. Pero se observan diferencias entre las dos obras en la forma en que el conflicto estalla: en *La Celestina*, el conflicto dramático se desata casi desde un comienzo cuando en la primera conversación entre Calisto y Melibea, esta le expresa su desdén; mientras que, en *Xi Xiang Ji*, se presentan gradualmente los elementos que van desencadenando el conflicto.

El cuadro comparativo que sigue ilustra el desarrollo de esta primera parte:

<i>La Celestina</i>	Primer encuentro→ Calisto expresa su amor→ Melibea lo rechaza (todo en la primera escena del acto I)
<i>Xi Xiang Ji</i>	Primer encuentro sin conversación (sexta escena del primer <i>zhe</i>)→ rechazo por parte de Hongniang (cuarta escena del segundo <i>zhe</i>)→ comunicación indirecta mediante la poesía (quinta escena del tercer <i>zhe</i>)→ segundo encuentro sin conversación (cuarta escena del cuarto <i>zhe</i>)→ Zhang salva a la familia Cui→ negación de su promesa por parte de la señora Zheng (primera escena del tercer <i>zhe</i> del libro II)

De acuerdo con la evolución de la historia amorosa a partir de esta primera parte, cada una de las obras puede dividirse en dos partes más. En la obra de Rojas la segunda parte comprende la intervención de Celestina, su muerte y la de los criados y la primera noche de amor de los amantes; la tercera parte abarca la venganza de Areúsa y Elicia, la muerte de Calisto, y el suicidio de Melibea. En *Xi Xiang Ji* la segunda parte empieza con las intermediaciones de Hongniang y termina con la discusión y acusaciones entre la señora Zheng y la criada; la tercera comienza con la despedida de los amantes, continúa con la mentira de Zheng Heng para rematar con el feliz matrimonio de Yingying y el estudiante Zhang.

En ambas primeras partes se desarrolla una unidad de tensión-relajación de la acción, tensión que se mantiene mientras Calisto y el estudiante Zhang permanecen a la espera de los resultados de las muchas actividades por parte de sus intermediarias. Cuando por fin se

unen los amantes esta tensión inicial se resuelve (al menos en gran parte), surgiendo nuevos argumentos: en la obra española, después de la parcial resolución del conflicto amoroso, aparece una trama secundaria derivada de la primera, que es la disputa entre la alcahueta y los criados y con la muerte posterior de aquella, a la que sigue la venganza de las prostitutas, inicio de la segunda parte; en la obra china, cuando está ya resuelto el deseo amoroso de los héroes, surge un nuevo conflicto entre los tres protagonistas y la señora Zheng, que provoca en la segunda parte la separación de Yingying y su amado.

En base al análisis realizado puede concluirse que estas dos obras maestras comparten muchas analogías en su estructura dramática, aunque existen también importantes diferencias que las separan.

6. CONCLUSIONES

En la obra de Rojas, la falta de referencias a unos elementos imprescindibles para llevar a cabo la representación, como la ausencia de un espacio específico, de decorado, de las unidades de lugar y tiempo, forman parte de las razones principales por las que se niega su calidad teatral. Sin embargo, todas las faltas mencionadas también se las encuentra en el *zaju*.

En el teatro chino y *La Celestina*, el espacio, las indicaciones de dirección artística y las acotaciones, se crean mediante las informaciones implícitas en los parlamentos de los personajes. Pero a diferencia de la obra de Rojas, en la que no hay ningún tipo de apunte explicativo o acotación, en los textos conservados del *zaju* se encuentran los llamados *ke* (indicaciones sobre el movimiento), que son las únicas indicaciones sobre los gestos, pero están lejos de ser información suficiente para explicitar los distintos movimientos de los actores.

Otro elemento común entre *La Celestina* y el género *zaju* que llama la atención es la importancia de la voz a la hora de declamar el texto. En la representación de los *zaju* los actores recurrían al uso de códigos vocales para dar a conocer los distintos papeles y transmitir el estado de ánimo de los personajes. En cuanto a la obra de Rojas, como fue escrita para ser leída en voz alta, la voz se ha convertido en un medio esencial para la transmisión de los sentimientos y emociones de los personajes y al mismo tiempo para la recreación de ciertos elementos de la obra como el espacio dramático y el tiempo.

En cuanto a la comparación entre *Xi Xiang Ji* y *La Celestina*, primero, las dos son obras singulares en lo que se refiere al número de los actos y en lo prolongado de los parlamentos de los personajes.

Además, aunque no existe en torno a la obra china la polémica respecto del género que hay con la obra española, sí que se considera anormal a la primera dentro de su género, e incluso se cree que comparte algunas similitudes con el género *chuanqi*, tomando en consideración las singularidades arriba mencionadas y las frases al final de cada uno de sus libros, frases que se asemejan mucho a la tradición de la novela china.

Aunque ninguna de estas dos obras es adecuada para la representación, nadie puede negar las cualidades dramáticas existentes en ellas. La duración de *La Celestina* sería de un poco más de cinco días; la longitud de los primeros dieciséis *zhe* de la obra de Wang Shifu tampoco se puede considerar desmesurada puesto que abarcaría en total diez días. En ambas obras se presentan una multiplicidad de escenarios, pero el número de escenarios no es algo excepcional en comparación con las obras dramáticas de sus respectivas épocas. En ambos casos, aunque se encuentran algunos actos que parecen desligarse del núcleo de la acción, la mayor parte de la historia se vertebra en torno a la relación entre los amantes.

En cuanto a la estructura de la acción de ambas historias, la acción dramática se inicia con un acontecimiento fortuito. El primer conflicto dramático lo constituiría el obstáculo al deseo de los héroes de estar con sus amadas por la negativa de estas, pero se observan diferencias entre las dos obras en la forma en que el conflicto estalla, ya que en la obra de Rojas el desencadenante del problema aparece casi desde el comienzo mientras que en la de Wang Shifu la tensión se va presentando de manera gradual y no estalla hasta la primera escena del tercer *zhe* del libro II. Además, en la primera parte de ambas obras se desarrolla una unidad de tensión-relajación de la acción; y surgen nuevos argumentos cuando por fin se resuelve esta tensión inicial.

En resumen, además de las similitudes que comparten la obra de Rojas y el género *zaju*, *Xi Xiang Ji* y *La Celestina* son obras excepcionales en cuanto al género literario, puesto que coinciden en los muchos y muy rápidos cambios de escena, la extensión desmesurada y ritmo lento, la larga longitud de parlamentos de personajes principales y secundarios y, la estructura dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Aristotelis Ars Poetica / Poética de Aristóteles*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- CHICHARRO CHAMORRO, Dámaso, *Orígenes del teatro. «La Celestina». El teatro prelopista*, Madrid, Cíncel, 1980.
- ÉTIEMBLE, René, *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.
- GARCÍA RUBIO, Francisco, «El “Wikileaks” del caso Lázaro de Tormes: problemáticas jurídicas y jurisdiccionales», *eHumanista*, 18, 2011, pp. 228-247.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, 11, 1991, pp. 127-151.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- RELINQUE ELETA, Alicia, «Introducción», en *Tres dramas chinos*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 7-46.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera, Barcelona, Crítica, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1988.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «Fernando de Rojas y *La Celestina*», *La aventura de la historia*, 1.12, 1999, pp. 58-63.
- VILLEGAS, Juan, «La estructura dramática de *La Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, 1974, pp. 439-478.
- WANG, Guowei, *Song Yuan xiqu shi (Historia de los xi y qu de las dinastías Song y Yuan)*, Beijing, Zhonghua shuju, 2010.
- WANG, Shifu, *Historia del ala oeste*, en *Tres dramas chinos*, introd., trad. y notas Alicia Relinque Eleta, Madrid, Gredos, 2002.
- XIE, Tianzhen, «Dangdai Zhongguo bijiao wenxue yanjiu wenku zongxu» («Prólogo general sobre la investigación de la literatura comparada de China»), *Zhongguo bijiao wenxue (La literatura comparada en China)*, 3, 2011, pp. 142-143.