



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



# **Reescrituras femeninas de Nü Wa en la web: metamorfosis y apropiaciones de la Gran Diosa**

Tesis doctoral

Autora: Tiantian Xu

Data: septiembre 2022

Directora: María del Mar García López

Departamento: Traducción e Interpretación y Estudios de Asia Oriental

# Índice

Agradecimientos.....	5
----------------------	---

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

## PRIMERA PARTE. FEMINISMOS Y ESCRITURAS EN LA WEB

<b>Capítulo 1. EL FEMINISMO EN CHINA: EVOLUCIÓN Y DIVERSIFICACIÓN .....</b>	<b>37</b>
---	-----------

1. El «Gran Salto Adelante» de las mujeres chinas .....	37
1.1. Una reforma superficial liderada por hombres.....	38
1.2. Mujeres y literatura: lo pensable y lo decible .....	42
2. Feminismos contemporáneos.....	45
2.1. La mirada occidentalista.....	46
2.2. Las voces discordantes de la <i>multitud</i> .....	51
3. La crítica literaria feminista en China.....	57
3.1. La evolución de los estudios literarios .....	58
3.2. Las autoras olvidadas por la historia .....	64
4. <i>Herstory</i> .....	68
4.1. Las imágenes femeninas apropiadas.....	69
4.2. Las voces femeninas censuradas .....	72

<b>Capítulo 2. EL SURGIMIENTO DE UN ESPACIO DE PROTESTA .....</b>	<b>78</b>
---	-----------

1. Escrituras subculturales.....	78
1.1. Novelas de mujeres, cultura popular y subcultura .....	79
1.1.1. Novelas de Internet y cultura popular.....	79
1.1.2. Hegemonía, subculturas, resistencia.....	82
1.2. El surgimiento de un espacio de protesta.....	88
1.2.1. Los Xie Shou.....	88
1.2.2. Pornografía y censura.....	91
1.3. ¿Una actividad lucrativa? .....	94
1.3.1. Fuentes de ingresos.....	94
1.3.2. El secuestro afectivo.....	97
1.3.3. Escribir sin habitación propia.....	100
2. La comunidad participativa .....	103
2.1. Un espacio de intercambio.....	103

2.1.1. Producciones co-creativas.....	103
2.1.2. Élite y multitud.....	104
2.2. Los foros de lectura.....	107
2.2.1. Lecturas, lectoras y lectores.....	107
2.2.2. La negociación de las etiquetas.....	110
<b>Capítulo 3. AUTORÍA Y ETHOS DE AUTOR.....</b>	<b>115</b>
1. El seudónimo.....	115
1.1. El seudónimo en la cultura china.....	116
1.2. Seudónimo y responsabilidad .....	118
1.3. Seudónimo y postura de autor .....	121
2. La encrucijada de las autoras .....	125
2.1. La «autoría femenina», un constructo cultural.....	126
2.2. Una reducida autonomía autorial .....	128
2.3. La creación de personajes femeninos, una actividad de alto riesgo .....	135
3. La comunidad interpretativa .....	136
3.1. Herejes y ortodoxos .....	1377
3.2. La denuncia, una práctica generalizada .....	141
3.3. Régimen de singularidad y comunidad.....	146
3.3.1. El fenómeno Rong Geng.....	147
3.3.2. Copyright y piratería.....	150
 <b>SEGUNDA PARTE. LAS HIJAS DE NÜ WA EN BUSCA DE APROBACIÓN</b>	
<b>Capítulo 4. LA GRAN DIOSA Y SU AVATAR HUMANO.....</b>	<b>156</b>
1. El mundo de Nü Wa .....	157
1.1. El mito.....	157
1.2. La castración.....	166
1.3. La gran familia de la Diosa .....	171
2. El avatar humano de Nü Wa.....	181
2.1. Las primeras mujeres.....	182
2.2. La historia de Mulan: el «feminismo indirecto» .....	185
<b>Capítulo 5. LAS HIJAS DE NÜ WA CONQUISTANDO ESPACIOS .....</b>	<b>197</b>
1. Novelas de <i>Harem Battle</i> (宫斗文).....	198
1.1. La perspectiva femenina en el palacio .....	198
1.2. Las voces de las mujeres escondidas por la historia de hombres .....	206
2. Novelas de <i>Mansion Battle</i> (宅斗文) .....	219

2.1. La mansión como una carrera profesional .....	220
2.2. La disputa de las mujeres por el poder y el amor .....	231
3. Novelas de <i>Wuxia</i> femenino (女性武侠).....	252
3.1. Las mujeres involucradas por las disputas de hombres .....	252
3.2. La postura activa de las mujeres en las batallas .....	260

### TERCERA PARTE. LA COLA DE NÜ WA

<b>Capítulo 6. INCESTO: LA GRAN DIOSA RECUPERA SU COLA DE SERPIENTE .....</b>	<b>271</b>
1. Novelas de Esposa Compartida (共妻).....	271
1.1. La escritura tradicional del incesto en China .....	272
1.2. La destrucción del orden moral del patriarcado .....	284
2. Novelas de Personajes Intersexuales.....	304
2.1. El cuerpo paradójico del intersexual.....	304
2.2. Erotización de la piedad filial.....	309
<b>Capítulo 7. LA COLA OCULTA DE NÜ WA: MUJERES EXCLUIDAS .....</b>	<b>316</b>
1. Prostitutas .....	316
1.1. La modificación de las imágenes de prostitutas .....	317
1.2. Las prostitutas en las novelas de Internet .....	331
2. Feas .....	347
2.1. Las narrativas tradicionales sobre mujeres feas.....	347
2.2. La fealdad femenina y masculina en las novelas de Internet.....	352
3. Las mujeres locas.....	363
3.1. La evolución histórica de la locura en China .....	363
3.2. La locura en la escritura femenina de Internet.....	367
4. Las novelas de «Rayos» (雷文): un espacio excluyente .....	379
4.1. El sistema de exclusión entre las lectoras.....	379
4.2. Novelas de Cerdas (母猪文).....	383
<b>Capítulo 8. LAS METAMORFOSIS DE LA COLA DE NÜ WA .....</b>	<b>389</b>
1. La exposición de la cola .....	389
1.1. Las novelas de Nv Chuan Nan (女穿男).....	390
1.2. Las novelas de Nv Zun (女尊文).....	399
2. La cola oculta reorganiza el orden.....	408
2.1. El género femenino del mundo de ABO .....	409

2.2. Novelas de Wangyou (网游文) .....	417
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	442
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	453
<b>CORPUS</b> .....	473
<b>ANEXO</b> .....	478

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera dedicar unas palabras a las personas que han contribuido a la redacción de esta tesis. Para empezar, a mi directora de tesis, Maria del Mar García López, por su comprensión y apoyo tanto en mi investigación como en mi vida. Sin ella, no hubiera sido posible acometer este trabajo. Mar no solo es una profesora que ha dirigido mi tesis, sino también mi mejor amiga en España, ya que hemos compartido numerosas ideas. Me acuerdo de una noche mientras paseábamos; le dije que ella era tal vez la única persona que podía entender mis ideas más extravagantes sin juzgarme. Ella me dijo que los profesores deben ser como puentes. La hermosa luna de aquella noche y esta frase se convirtieron en un preciado tesoro. Durante la realización de esta tesis han surgido numerosos retos y dificultades, pero Mar siempre me ha animado y brindado su apoyo de forma muy generosa. Ella me ha enseñado todas las virtudes que debe tener una buena profesora.

A continuación, quisiera agradecer a mi familia, sobre todo, a mi hermana mayor, Xu Wenjing (徐文靖) su amor incondicional. En los momentos más difíciles, mi hermana ha sabido darme la fuerza suficiente para continuar. También quisiera mostrar mi gratitud a mi madre, Li Qin (李芹) y a mi padre, Xu Jian (徐健), quienes me brindaron el apoyo financiero para que pudiera acabar mi doctorado en España. Siempre me animaron y compartieron conmigo su entusiasmo durante la realización de este trabajo. No puedo olvidar a mis abuelos, Xiu Sulan (修淑兰) y Li Shuxian (李书显). Siempre me ofrecieron un amor incondicional y quiero mencionar sus nombres en este trabajo tan significativo para mí.

Por último, también me parece justo darme a mí misma las gracias por haber conseguido superar obstáculos de todo orden que, en su momento, me parecieron insalvables y casi me impidieron concluir este trabajo. Esta tesis establece un vínculo entre mi pasado, mi presente y mi futuro. Desearía que no fuese un punto y aparte, sino el inicio de mi carrera académica.





## INTRODUCCIÓN

En una conversación reciente con una amiga que nunca ha salido de China, que no lee las noticias ni presta atención a la política, comenté con asombro el elevado número de víctimas fallecidas diariamente por la pandemia de Covid-19. Ella me contestó introduciendo inconscientemente un mensaje de propaganda política: «Gracias al liderazgo del Partido, aquí todo está bajo control». Fue necesario oír su respuesta para darme cuenta de que yo misma había hecho comentarios del mismo tipo en muchas ocasiones. Como mi interlocutora, he defendido, sin ser siempre consciente de ello, los éxitos de mi país y me he sorprendido por la dureza de las críticas occidentales a China. Pero también he sentido curiosidad hacia otras formas de ver el mundo mientras me preguntaba si conseguiría crear mi propio espacio de expresión. A pesar de mi interés personal por las subculturas y sus estrategias de resistencia frente a un aparato de censura muy poderoso, hablar con mi amiga me hizo tomar conciencia de que mi posición de observadora, que yo creía neutral, está marcada indefectiblemente por la educación china que he recibido y por la transmisión familiar de unos valores fuertemente arraigados en la tradición. Como los discursos que examino en estas páginas, el mío es también un discurso situado. Solo puedo ser consciente de ello e intentar no olvidarlo en ningún momento.

Mi trabajo de fin de máster se centró en la figura mítica de Nü Wa (女媧) como exponente de la cultura colectivista china. A la hora de emprender la investigación de doctorado, consideré la posibilidad de ampliar el estudio de este arquetipo mítico en la literatura. Escogí como ámbito de trabajo las novelas femeninas de Internet, un espacio de escritura de aparición reciente, entendiendo con Mircea Eliade que la novela es una forma de prolongar «la narración mitológica» (Eliade, 1963: 198)<sup>1</sup>. En estas páginas, propongo un rastreo de la «materia mitológica» en las novelas femeninas de Internet, y, en especial, en las de contenido sexual. Mi decisión de trabajar sobre textos censurados y prohibidos en su mayoría obedece a una necesidad personal: poner a dialogar ideas y teorías que he aprendido por separado y que parecen a primera vista irreconciliables.

---

<sup>1</sup> Eliade, Mircea (1963). *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Barcelona: Editorial Labor.

Lo que entiendo aquí por *escritura femenina* no corresponde a ninguna definición previa. En el caso de las novelas femeninas de Internet, resulta imposible determinar el sexo de quienes las firman; del mismo modo, no es fácil saber en muchos casos si el público de las novelas es realmente femenino, ya que autores/as y lectores/as utilizan seudónimos, muchas veces indescifrables o carentes de sentido. Además, las novelas contestan y reproducen simultáneamente los modelos patriarcales. Es por ello por lo que, más que etiquetar estas escrituras como femeninas, prefiero decir que se trata de escrituras que los foros presentan como femeninas y que son leídas como tales. Así, la feminidad no es una cualidad intrínseca de los textos sino un atributo que se asocia a textos, lectores/as y autores/as y que orienta el proceso de escritura, lectura e interpretación, sin olvidar el funcionamiento económico de este gran mercado. En efecto, a pesar de la imposibilidad de establecer la identidad civil de los/las autores/as, el valor simbólico de estas novelas es indiscutiblemente femenino. En primer lugar, porque dan respuesta, desde una perspectiva de género, a las necesidades de las mujeres chinas que no encuentran su lugar en el modelo social heredado de generaciones anteriores pero que tampoco desean ser expulsadas o excluidas de dicho modelo. Estas lectoras buscan ante todo mundos de ficción donde sus fantasías sexuales puedan hacerse realidad y donde la exploración del deseo y de las identidades sexuales no esté prohibido. En segundo lugar, porque las novelas ofrecen una galería de personajes femeninos que recuperan los atributos prohibidos de Nü Wa, la Gran Diosa china. En tercer y último lugar, porque la voz narrativa es femenina: son narradoras quienes nos cuentan sus historias desde su propia perspectiva y basándose en sus experiencias vitales y en su conocimiento de la realidad. Como veremos, el potencial de empoderamiento que estas escrituras ofrecen a las lectoras chinas no debe ser menospreciado. Sin embargo, y a pesar de su contenido contestatario y polémico, las novelas que aquí analizamos no se presentan como novelas políticas, sino como relatos fundamentalmente de evasión que buscan distraer a las lectoras de sus problemas desde lo que podríamos llamar una perspectiva de género.

## Autoras y lectoras chinas en Internet

En pocos años, las novelas chinas de Internet dirigidas a un público de lectoras se han convertido en el género narrativo más rentable. El anonimato de la red constituye un escudo -aunque no infalible- que permite a los internautas burlar la vigilancia de un ejército de censores chinos que rastrean el ciberespacio a la caza de textos o imágenes prohibidos. Como es sabido, la difusión de contenidos considerados prohibidos por los organismos de censura de un país que combate la libertad de expresión está castigada con penas que incluyen la prisión. Ante esta situación de censura extrema, publicar textos pornográficos no es una acción inocua. Quienes lo hacen, aun siendo conscientes del peligro, deciden arriesgarse intentando engañar a los censores. Se trata de una persecución sin tregua en la que cada vez más ratones consiguen esquivar a un gato constantemente desafiado por nuevos retos informáticos. Por cada página que se cierra, aparecen muchas otras. Los textos viajan de un lugar a otro incorporando modificaciones ingeniosas en cada nueva etapa, de modo que su reproducción y proliferación se vuelve imparable. Este juego del gato y el ratón nos invita a formular una serie de preguntas: ¿Qué contenidos tienen estos textos que atemorizan a las autoridades y provocan una persecución tan severa? Cuando las mujeres leen, escriben y ponen en circulación las ficciones, sobre todo, las de contenido sexual, ¿qué quieren expresar realmente? ¿Por qué existe una necesidad tan acuciante de escribir, leer y comentar estas ficciones a pesar de tantos riesgos?

El apogeo creciente de las ficciones escritas para mujeres coincide con uno de los cambios sociales más importantes en China: la proliferación de los discursos feministas. Por ello, conviene indagar, primero, en la relación que estos textos firmados por mujeres mantienen con el feminismo en China. Como el movimiento político de oposición a los discursos oficiales sobre la mujer no puede desarrollarse del mismo modo que en Occidente (manifestaciones, publicaciones contra la política del gobierno, etc.), el feminismo en China posee características propias. Por una parte, aparece camuflado en textos como los que estudiamos aquí a manera de «discurso oculto» (Scott, 1990)<sup>2</sup>; por otra, su vertiente pragmática destaca

---

<sup>2</sup> Scott, James, C. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia*, traducción de Jorge Aguilar Mora, London: Yale University.

sobre la teórica: se trata, sobre todo, de criticar explícita o implícitamente el poder masculino, burlándose de las figuras patriarcales de poder y rechazando la imagen tradicional de las mujeres. Nos encontramos ante una rebelión feminista silenciosa, o mejor dicho, silenciada, puesto que debe restringirse al espacio virtual de la red. Con los objetivos de averiguar qué papel desempeña la escritura femenina en Internet en el movimiento feminista en China y qué quieren expresar las mujeres a través de dichas novelas, emprendemos este trabajo.

Conviene puntualizar que nos adentramos en un territorio caótico donde los cambios y modas se suceden a una velocidad vertiginosa. Las novelas de Internet conforman un espacio heteróclito donde lo único permanente es la mutación rápida y constante. Por ello, establecer un procedimiento para ordenar y clasificar los textos de forma eficaz no ha sido tarea fácil. El funcionamiento de la publicación de novelas en Internet es, sin duda, mucho más caótico que el del mundo editorial tradicional regido por convenciones bien asentadas. En consecuencia, las conclusiones de este estudio son necesariamente provisionales. No pretendemos establecer verdades absolutas. Más modestamente, nos proponemos identificar una serie de tendencias temáticas e ideológicas cuya permanencia y evolución requerirá nuevos estudios. Este trabajo está marcado por la complejidad y amplitud de un campo inmenso y de difícil acceso cuyo funcionamiento se basa en la ocultación: cada comunidad utiliza su propia jerga y codificación de contenidos para esquivar la censura y funciona como una burbuja informática que contiene y modela a sus miembros. Por ello, aunque hemos puesto todo nuestro empeño en ofrecer una muestra representativa de los diferentes subgéneros, sabemos que es muy difícil no dejar ninguna zona en la sombra.

Aun así, consideramos que nuestra condición de *Aca-fan* (Academic fan)<sup>3</sup> favorece la integración de dos perspectivas: lectora entusiasta y experimentada de estas novelas e investigadora. La primera nos permite acceder a los textos, decodificar las jergas de las distintas comunidades, etc., mientras que la segunda nos ayuda a recordar la necesidad de mantener un cierto distanciamiento para examinar los contenidos y los discursos de estas

---

<sup>3</sup> *Aca-fan*, abreviatura de Academic Fan, es un término que Henry Jenkins adopta para referirse a los investigadores que se identifican como fans de su objeto de investigación. Jenkins, Henry ed. (2010). «Henry Jenkins and Camille Bacon-Smith at Gaylaxicon 1992 (Parte One)», URL: <<http://henryjenkins.org/blog/2010/02/gaylaxicon.html>> [consultado 14/03/2021].

novelas con la mayor objetividad posible. Aunque la relación entre estas dos identidades es a veces conflictiva, ambas nos parecen imprescindibles para ofrecer una interpretación sólida. Como lectora testigo de la precariedad y fugaz permanencia de los textos en el ciberespacio, de su silenciosa desaparición sin dejar ninguna huella -la eliminación de una novela comporta la de las conversaciones de los lectores sobre la misma-, nos proponemos dar cuenta de la transformación de las escrituras femeninas de Internet y, sobre todo, recuperar en la medida de nuestras posibilidades aquella parte de la historia cultural y social reciente que ha sido devorada por la censura o bien ocultada por la *sociedad unidimensional* (Marcuse, 1964)<sup>4</sup>.

Un libro antiguo y hoy en día censurado que se titula *Antología de chistes de la Revolución Cultural* (《文革笑料集》)<sup>5</sup> se burla de un fenómeno habitual en la época de Mao: se escribían frases de propaganda en todas partes, todos los ciudadanos tenían que citar al presidente Mao en las conversaciones diarias, los escritores debían respetar escrupulosamente el ideario comunista, etc. (Cheng, 1988). En 1988, cuando apareció dicho libro, la Revolución Cultural se consideraba como un error del Partido, por lo que la publicación de este volumen satírico no sorprendió a nadie. No obstante, hoy en día, la nueva generación ha dejado de mantener este distanciamiento respecto de la Revolución cultural, reproduciendo de forma cada vez más acrítica el modelo de sociedad maoísta.

## Problemática de estudio

Como mostró Jacques Dubois en los años setenta del pasado siglo, la extensión del campo de la literatura se hizo contra la institución literaria (Dubois, 1978: 44)<sup>6</sup>. Dubois utilizó la

---

<sup>4</sup> Marcuse, Herbert (1964). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial society*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

<sup>5</sup> 橙实, 山川 (1988), 《文革笑料集》, 成都: 西南财经大学出版社。

\* Chengshi & Shanchuan (1988). *Antología de chistes de la Revolución cultural*, Chengdu: Editorial de la Universidad de Finanzas y Economía del Suroeste.

<sup>6</sup> Dubois, Jacques (1978). *L'institution de la littérature*, Paris-Bruxelles: Nathan-Labor.

expresión «literaturas salvajes» para referirse a aquellos textos que no formaban parte de las redes habituales de producción y difusión literaria y cuya expresión en muchas ocasiones espontánea se realizaba de forma precaria a través de cualquier medio disponible. Cinco décadas después, la extensión de estas «literaturas salvajes» ha alcanzado niveles inesperados. La democratización creciente de la escritura y el acceso generalizado a Internet son los principales factores de un crecimiento exponencial de la producción de ficciones (y otros géneros) que difuminan la frontera entre productores y consumidores (Jenkins, 1992)<sup>7</sup>.

Pero caer en la idealización romántica de este espacio virtual aparentemente ilimitado sería un error. El funcionamiento de estas escrituras reproduce, como veremos, hasta en sus menores detalles, el del campo canónico. Sin embargo, el crecimiento de estas escrituras no ha sido solo cuantitativo. Actualmente, el adjetivo «salvajes» utilizado por Dubois corresponde solo en parte a una producción que, a pesar de sus contenidos subversivos, prolonga en buena medida los del mercado literario tradicional. Por ello, y con el fin de evitar confusiones, preferimos utilizar aquí el término más amplio de «escrituras» para referirnos a una producción efímera y muy heteróclita que constituye un espacio atravesado por tensiones de todo orden. A pesar de ser un altavoz de las demandas sociales y políticas de mujeres y de minorías sexuales y cuya supresión de la red constituye un objetivo primordial para la censura, también pone en evidencia la persistencia de modelos de comportamiento marcados por la tradición. Estas escrituras utilizan la realidad social y las leyes morales que la sustentan como punto de partida para construir mundos alternativos donde ambas son cuidadosamente desmanteladas y de las que emergen nuevas identidades sexuales. Dichas ficciones son leídas por millones de personas que pagan por acceder a los textos y que están dispuestas a rastrear las huellas de sus autores favoritos en Internet cuando la censura consigue cerrar un foro. Expertos en contenidos emigrados, códigos, contraseñas y jergas secretas, los lectores de estas comunidades que sufren la dominación cultural y la opresión política son a la vez consumidores y autores más o menos profesionalizados. Apasionados defensores o detractores de un personaje, una trama, un autor, los lectores protagonizan una apropiación muchas veces ilegal de la escritura protestando contra la monopolización del campo literario ocupado por los autores afines al gobierno. Las prácticas de estas

---

<sup>7</sup> Jenkins, Henry (1992). *Textual Poachers: Television Fans And Participatory Culture*, Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group.

comunidades fluidas y autorreguladas son un poderoso motor de fabricación de democracia real en tanto en cuanto se basan en la participación en la vida pública y en la producción y apropiación colectivas de los textos (Gefen, 2021: 264)<sup>8</sup>.

La escritura de Internet evoluciona de forma muy rápida. Durante el transcurso de nuestra investigación de doctorado, las novelas femeninas de Internet han sufrido una modificación tan drástica como imposible de pronosticar o ni siquiera de imaginar hace tan solo unos años. Así, los estudios sobre estas escrituras requieren una constante revisión y actualización. Pero además, el surgimiento incesante de nuevos géneros y el agotamiento de otros que dejan de estar de moda transforman sin cesar un territorio imposible de cartografiar de forma definitiva. Por este motivo, en nuestro trabajo, solo podemos ofrecer una instantánea de un estado de cosas tan efímero como inconsistente y vulnerable. Prueba de ello es que un número notable de enlaces consultados durante la realización de esta tesis son ahora mismo inoperantes. A diferencia de los trabajos centrados en la «literatura seria», mayoritarios en la universidad china, nuestra investigación se centra en los llamados *autores débiles* (Berensmeyer, Buelens y Demoor, 2012)<sup>9</sup>, muchos de los cuales acaban siendo eliminados por la censura y olvidados por los lectores. Aquí los examinamos por considerarlos como una parte imprescindible de la joven pero intensa historia de un espacio de escritura, la escritura femenina de Internet, condenado a la desaparición y el silenciamiento, pero dotado también de una capacidad de resistencia notable. En este sentido, nuestro trabajo quiere contribuir a la elaboración de un necesario archivo que salve a estos textos de la evanescencia. La censura puede borrar todas las huellas de la existencia de estas novelas, pero no puede borrar los trabajos universitarios, sobre todo, los realizados fuera de China, que dejan constancia escrita de la labor de ocultación, prohibición y eliminación de la primera y de las estrategias de resistencia de las segundas.

---

<sup>8</sup> Gefen, Alexandre (2021). *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris: José Corti.

<sup>9</sup> Berensmeyer, Ingo; Buelens, Gert y Demoor Marysa (2012). «La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales», traducción de Michelle Gama. *Los Papeles del Autor/a. Marcos Teóricos sobre la Autoría Literaria*, Madrid: Arco Libros-La Muralla, S.L.

En su artículo «The Literary Field between the State and the Market», Gisèle Sapiro<sup>10</sup> ofrece una descripción de la doble presión que el Estado y el mercado ejercen en la creación literaria. Aunque Sapiro no se refiere a China, sino a Francia, su artículo resulta revelador para nuestro propósito. Su estudio muestra mejor la situación de la escritura de Internet en China que otras investigaciones centradas en el contexto chino. Según Sapiro:

It is possible to class the national literary fields according to their dependence upon the State or upon the market. In authoritarian regimes, the State is an instrument of control put at the service of an ideological system. The ideological demand determines the supply of cultural goods. It implies a strict regulation of economic exchanges, a centralisation of the means of production and consecration. The liberalization of the bookmarket has favored the literary field's relative liberation from State control. But the market also has constraints of its own, mainly profit, which encloses, for literature, the risk of standardization (Sapiro, 2003: 441).

El gobierno chino estableció la Asociación de escritores chinos de Internet (中国网络作家协会) en 2014. Aunque esta asociación excede de la esfera gubernamental, sus miembros tienen que demostrar constantemente lealtad al Partido Comunista. Asimismo, aunque la prosperidad del mercado de la lectura ha dado lugar a una tolerancia tácita del gobierno frente a las novelas teóricamente prohibidas, también otorga mucho poder a los lectores-consumidores: es su demanda la que decide la selección de las temáticas y otros aspectos de las novelas. En resumen, la escritura de Internet es como una danza que deben ejecutar los autores mientras permanecen esposados, es decir, obligados a expresarse de forma indirecta y con cautela si no quieren ser fulminados de Internet.

Las restricciones impuestas por el Estado se manifiestan, sobre todo, a través de la maquinaria de la censura. Gisèle Sapiro considera la censura, en especial, el control del permiso de edición, como la forma más costosa de control ideológico, pero en China, esta es la primera y más básica modalidad de vigilancia. China es un país conocido por su gran capacidad productiva, sobre todo, de mercancías manufacturadas. Cuando esta potencia se aplica al

---

<sup>10</sup> Sapiro, Gisèle (2003). «The Literary Field Between the State and the Market», URL: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X03000482>> [consultado el 19/01/2022].



control ideológico, el rendimiento es también muy elevado y permite llevar a cabo una vigilancia rápida y eficiente. Ningún otro país del mundo ha dedicado tantos medios a filtrar el contenido de Internet línea a línea. China es el único país que ha convertido en un negocio la costosa censura, a la que se refiere Sapiro. En un artículo de *The New York Times*, «Censoring China's Internet, for Stability and Profit», se informa sobre el surgimiento y el desarrollo de las empresas cuyo cometido consiste en censurar miles de páginas a una velocidad de vértigo. Estas empresas trabajan tanto al servicio del gobierno como para las webs que les encargan una revisión de sus textos antes de publicarlos (Yuan, 2019)<sup>11</sup>.

Aun así, los productores culturales aplican estrategias para escapar de dicha represión: «thwarting censorship in legal publications or in places like theaters by using a metaphorical code, allegory», «allusion; publishing abroad» y «illegal or clandestine publishing» (Sapiro, 2003: 446). Gisèle Sapiro recurre al concepto bourdieusiano de «efectos del campo» para explicar la resistencia de los productores culturales, esto es, de las fuerzas que obstaculizan una fusión total entre estos y el Estado. Pero también argumenta:

However, the autonomy of this field is slight, since the political struggle determines the antagonism between the «heretical» dissidents and the «orthodox» dominant agents (i.e., those who submit to the dominant ideology) (Sapiro, 2003: 446).

En el caso que nos ocupa, los medios que utilizan autores y lectores para burlar la censura también corresponden a las estrategias estudiadas por Sapiro. La escritura femenina de Internet es sin duda la que ha desarrollado formas de resistencia más sofisticadas y potentes. Por ello, conviene averiguar cómo la intervención de Estado y mercado modela la escritura femenina en Internet y, sobre todo, cuáles son las estrategias que esta última aplica para defender su propio espacio.

La mitología también ocupa un lugar imprescindible en nuestra investigación. Como es sabido, los verbos en chino no se conjugan en pasado y los mitos forman una parte fundamental de

---

<sup>11</sup> Yuan Li (2019). «Censoring China's Internet, for Stability and Profit», *The New York Times*, 02/01/2019, URL: <<https://cn.nytimes.com/technology/20190102/china-internet-censor/dual/>> [consultado el 18/02/2021].

una tradición viva, de los intercambios sociales y de la creación cultural en China. Por ejemplo, en la actualidad los chinos siguen practicando rituales como el Nuo (傩文化)<sup>12</sup> y rindiendo culto a antepasados y dioses. Por ello, la influencia de los mitos chinos está muy presente en la creación literaria actual, incluyendo las novelas femeninas de Internet. Aunque el mito de Nü Wa no es el único que podemos rastrear en las novelas objeto de nuestro estudio, sí es el principal. Al tratarse de novelas cuyos personajes principales son mujeres o poseen atributos femeninos (caso de las novelas de Boys' Love) y, sobre todo, de historias que ayudan a las mujeres a construir sus propios modelos de feminidad, la diosa Nü Wa constituye una referencia insoslayable. Estas novelas recuperan el mito de Nü Wa ofreciendo una relectura renovadora que se aleja de la versión a la que el mito había sido reducido a lo largo de los siglos reintroduciendo los valores primitivos de la Gran Diosa. Como la Nü Wa más antigua que conocemos, los personajes femeninos de las novelas de Internet intentan, con mayor o menor éxito, instaurar sus propias leyes o, al menos, escapar de la dominación masculina.

Yuan Ke (袁珂), uno de los fundadores de los estudios de mitología en China, compila y analiza las distintas versiones antiguas de los mitos chinos que se habían conservado en chino clásico (文言文). Gracias a la traducción y recopilación de dichas versiones en chino vernáculo (白话文) que ofrece en su obra de referencia titulada *Los mitos chinos* (《中国神话传说》)<sup>13</sup>, es posible, hoy, conocer con detalle los textos que conforman el universo mitológico de Nü Wa. Solo hemos hallado resúmenes y cuentos infantiles basados en el mito de Nü Wa, pero no ha sido posible encontrar ninguna traducción española o inglesa de la versión íntegra, recopilada y redactada por Yuan Ke. Por ello, ofrecemos en este estudio nuestra traducción al castellano de dicha versión del mito, en la que nos basamos para rastrear las huellas de Nü Wa en las novelas de nuestro corpus.

---

<sup>12</sup> El Nuo (傩) es un antiguo ritual chino de exorcismo. Este ritual se remonta a la dinastía Qin (221 a.C.- 207 a. C) y sigue practicándose hasta hoy. En la actualidad, en las provincias Gui (贵州), Yunnan (云南), Sichuan (四川), etc. del sur de China permanecen vivas las representaciones teatrales y las danzas de Nuo.

李海平 (2008), 《中国傩面具极其内涵》,

\* Li Haiping (2008). «Interpretación de las máscaras chinas de Nuo»,

URL: <<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10730-2008162285.htm>> [consultado el 23/02/2021].

<sup>13</sup> 袁珂(1998), 《中国神话传说》,北京: 人民文学出版社。

\* Yuan Ke (1998). *Los mitos chinos*, Beijing: Editorial de la literatura del pueblo.

Como señala Yuan Ke, solo se conservan algunos fragmentos de los mitos chinos diseminados en diferentes obras antiguas. Dichos fragmentos, cuya circulación y herencia son discontinuas, no respetan el orden cronológico, por lo que resulta imposible establecer con certeza su origen (Yuan, 1998: 13). El mito de Nü Wa no es una excepción. En *Los mitos chinos*, Yuan Ke introduce brevemente algunas de las numerosas versiones existentes de este mito en las diferentes regiones de China. En la versión del pueblo de Miao y Yao (苗族), situado en el suroeste de China, Nü Wa se casa con su hermano Fu Xi (伏羲) y engendra a los humanos. En otras versiones, Fu Xi aparece como el hijo del dios del rayo, como el primer emperador de los humanos, el primer hombre que crea el fuego, etc. (Yuan, 1998: 77-92). Aquí seleccionamos la versión del mito de Nü Wa más exhaustiva e influyente en el pueblo Han (汉族), que es también la que el autor privilegia en su estudio, dado que dicho pueblo es mayoritario en China y su cultura ocupa un lugar dominante respecto de las otras. En dicha versión, Nü Wa es la Diosa de la fertilidad y primera madre. Ella crea a los humanos, hombres y mujeres, e instauro el matrimonio -cuya organización pasará posteriormente al patriarcado- para garantizar la continuidad de la especie humana. En la gran inundación provocada por la pelea entre dos dioses masculinos -Gong Gong (共工) y Zhu Rong (祝融)-, la diosa salva a los humanos y repara el cielo que se había roto durante el combate.

En resumen, nuestro proyecto de investigación nos parece doblemente necesario. Por una parte, y como ya hemos avanzado más arriba, no existe hasta la fecha ningún estudio monográfico sobre las ficciones de contenido sexual dirigidas a mujeres chinas y publicadas en chino en la red. Este desconocimiento contrasta con la envergadura de un fenómeno que atrae a millones de lectores y que se ha convertido en un rentable negocio para autores, administradores de los foros y editores. En este sentido, nuestro análisis puede proporcionar datos relevantes sobre la evolución de un sector del mercado literario en la era electrónica y global. Por otra parte, investigar las novelas escritas por y para las lectoras (al menos, en principio) nos permitirá determinar las estrategias que se utilizan para ratificar, modificar o contestar las normas de la sociedad patriarcal en un espacio que podemos calificar de «oculto» o, al menos, «disfrazado» (Scott, 1990). No quiere ello decir que pretendamos encontrar un discurso «verdadero» o «auténtico», pues estamos manejando ficciones que, como tales, están sometidas a convenciones narrativas y de género así como a tensiones ideológicas. Pero sí nos parece que estas ficciones constituyen un espacio de renegociación

que, aunque no consigue agotar la reproducción de clichés y estereotipos, sí renueva los discursos femeninos desde un lugar inédito. Por último, aunque hablemos de ficciones, nuestro estudio puede también contribuir a un mejor conocimiento de la elaboración de nuevas identidades sexuales en la sociedad china, que no tienen cabida en los discursos oficiales. Se trata, en efecto, de novelas sin grandes pretensiones literarias, de historias cuya función y valor principal es suscitar el debate en la comunidad de lectores. Este debate es de vital importancia ya que configura un espacio público virtual que viene a suplir las carencias del espacio público real donde la libertad de expresión es muy limitada.

## Estado de la cuestión

Cuando iniciamos esta investigación, nuestra parcela de estudio era un territorio apenas explorado. Aunque hoy en día han surgido algunos trabajos parciales sobre las novelas de Internet, todavía existen muchas lagunas en este campo. Los investigadores chinos no se atreven a abordar contenidos pornográficos ni a denunciar la censura china, mientras que los estudios de los investigadores extranjeros adolecen de un conocimiento de primera mano de las comunidades de lectores y de sus códigos siempre cambiantes. Nuestra investigación se beneficia tanto del conocimiento que, como lectores, tenemos de las novelas representativas de cada género y subgénero y de las jergas, como de la aplicación de instrumentos críticos que nos ayuden a proponer una lectura atenta y fundamentada.

En lo que se refiere a los investigadores más prestigiosos de las novelas de Internet, Ouyang Youquan (欧阳友权) es conocido por su gran cantidad de publicaciones sobre dicho tema. Sin embargo, el trabajo de Ouyang se caracteriza por su postura pro-gubernamental, por lo que elude, de manera sutil, las cuestiones que nos interesan. El mejor ejemplo de esta actitud evasiva es su libro *Anales de la literatura de Internet en China* (《中国网络文学编年史》)<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> 欧阳友权 & 袁星洁 (2015), 《中国网络文学编年史》, 北京: 中国文联出版社。

\* Ouyang Youquan & Yan Xingjie (2015). *Anales de la literatura de Internet en China*, Beijing: Prensa de la Federación de Arte y Literatura en China.

en el que se documenta, de forma parcial, la joven historia de estas escrituras: aunque se recuerda el establecimiento de la web Xilu (西陆) (Ouyang, 2015: 47), el libro no menciona que lo que provocó su clausura en 2011 fue la publicación de una serie de novelas homoeróticas. Si bien se informa del cierre del foro Wansong (万松中文网), el mismo año, acusado de piratería (Ouyang, 2015: 435), lo cierto es que el desmantelamiento de dicho foro, muy poco conocido por otra parte, sirve para mostrar que el gobierno chino no se deja vencer frente a la gigantesca industria de piratería. En lo tocante a los trabajos realizados fuera de China, conviene señalar el libro titulado *From Woodblocks to the Internet. Chinese Publishing and Print Culture in Transition, circa 1800 to 2008*<sup>15</sup>, en el que los investigadores consideran la literatura de Internet como una continuación de la tradicional impulsada por el desarrollo de la tecnología, examinándola desde una perspectiva económica y sociológica. En definitiva, estos estudios ofrecen una visión superficial y muy influenciada por la doxa ideológica.

En los últimos años han aparecido algunas publicaciones de especial relevancia para nuestra investigación. Para empezar, el libro más relacionado con nuestro trabajo es *Internet Literature in China*, del sinólogo británico Michel Hockx (2015). En su investigación, Hockx presenta el surgimiento y la evolución del primer foro de lectura en China -Bajo la higuera (榕树下)- y de las primeras novelas de Internet, que no se distinguían como hoy de la «literatura seria». Aunque este investigador ofrece un panorama de las novelas y poemas publicados en Internet en esta primera etapa, su estudio se centra más en los problemas sociales de China que en los textos, privilegiando la obra de escritores convertidos hoy en canónicos y miembros de la Asociación de escritores chinos, como Chen Cun (陈村) y Han Han (韩寒). Son precisamente los autores de la «literatura seria» que interesan a Michel Hockx los que excluimos de nuestro estudio, por lo que su ensayo tiene un interés limitado para nuestra reflexión. En cuanto a «The Bottom Line», Hockx se limita a abordar la cuestión de la censura en dos foros -Feilu (飞卢) y Negro y Azul (黑蓝)<sup>16</sup>- cuyo funcionamiento ha quedado hoy obsoleto. En efecto, las medidas de autocensura que deben adoptar los foros que cuentan

---

<sup>15</sup> Brokaw, Cynthia & Reed, Christopher A. eds. (2010). *From woodblocks to the Internet : Chinese publishing and print culture in transition, circa 1800 to 2008*, Boston: Leiden University Press.

<sup>16</sup> El foro Feilu (URL: <<http://faloo.com/>>) sigue en funcionamiento actualmente aunque cuenta con muy pocos usuarios. Por su parte, el foro Negro y Azul (URL: <<http://www.heilan.com/>>) ha sido censurado.

con gran cantidad de usuarios para sobrevivir son hoy mucho más restrictivas que en 2015. La investigación de Hockx también ha perdido vigencia debido al escaso interés de los lectores actuales por las novelas que prestan atención a los problemas sociales.

El estudio de Katrien Jacobs (2012), profesora en la Universidad de Hong Kong, es sin duda el más completo que se ha realizado hasta hoy sobre las prácticas de los consumidores de pornografía en Internet. Su trabajo ofrece datos relevantes para el nuestro: esta autora demuestra fehacientemente que el consumo de pornografía es cada vez menos un privilegio masculino en China y que, a pesar de las prohibiciones, el interés por todo lo que viene de fuera, incluida la libertad sexual, es imparable.

En cuanto a los estudios realizados por los investigadores chinos, el problema es que la censura que actúa contra autores y lectores de textos «obscenos» también dificulta el trabajo de los universitarios. Como la elección del tema de investigación está estrechamente relacionada con la promoción personal de los investigadores, los estudiosos de la literatura china prefieren elegir objetos de estudio menos comprometedores o más «nobles». Sin embargo, conviene señalar el trabajo de Li Yuping (李玉萍), profesora de la Universidad Nankai (南开大学). En su libro titulado *Breve introducción a las novelas de viajes a través del tiempo y el espacio*<sup>17</sup> en Internet (《网络穿越小说概论》), esta investigadora presenta la evolución de estas novelas y las examina desde la perspectiva feminista (Li, 2011). Este trabajo contiene dos datos útiles para nuestro estudio, aunque se limita exclusivamente a un género.

En los últimos años, se ha disparado el interés de los jóvenes investigadores por las novelas de Internet y se han publicado numerosos artículos sobre los temas y subgéneros de moda,

---

<sup>17</sup> Las novelas de viajes a través del tiempo y el espacio (穿越小说) narran los desplazamientos de un personaje hacia el pasado o el futuro, o bien su entrada en un cronotopo paralelo. El conocimiento y los recuerdos del mundo actual que posee el protagonista le ayudan a conseguir poder, riqueza o amor (Shao, 2018: 263).

como BL (Boys' Love)<sup>18</sup>, BG (Boy/Girl)<sup>19</sup>, RPS (同人)<sup>20</sup>, etc. En un artículo titulado «El patriarcado femenino. Análisis sobre el complejo de castración en las novelas de Boys' Love» (《父权的偷换-论耽美小说的女性阉割情结》) se aborda el aumento de novelas de BL (Boys' love) dirigidas a un público principalmente femenino. En este artículo, Zhang Bo (张博) plantea una pregunta fundamental: ¿Es indispensable que las mujeres proyecten sus fantasías sexuales en personajes masculinos? La autora muestra que, aunque en dichas novelas las mujeres pueden expresar abiertamente sus fantasmas sexuales, ejerciendo el poder y controlando a los hombres, deben adoptar el rol masculino para autorizarse a hacerlo, de modo que el enfoque sigue siendo masculino. Ello pone de manifiesto que la elaboración de una perspectiva femenina propia es problemática (Zhang, 2011: 11)<sup>21</sup>. La discusión sobre la exigencia de adoptar otra identidad que siguen teniendo las mujeres para poder expresarse libremente es aún vigente; ello muestra la dificultad que entraña encontrar una respuesta convincente para todos. El estudio de Zhang no consigue sin embargo adentrarse en la complejidad y ambigüedad de esta estrategia de cambio de identidad generalizada en la escritura femenina en Internet.

---

<sup>18</sup> El género BL, abreviatura de *Boys' Love* es conocido también por otros nombres: *Slash* y *Dan Mei* (耽美). Existen ciertos matices que permiten distinguir las novelas que responden a cada una de estas tres denominaciones y que no son de relevancia para nuestro trabajo, por lo que no los detallamos. Todas estas etiquetas se refieren a novelas homoeróticas. La mayoría de las novelas de BL está escrita por y para mujeres.

<sup>19</sup> La denominación BG (Boy & Girl) se aplica a las novelas centradas en relaciones heterosexuales. Esta etiqueta se utiliza sobre todo en comparaciones entre novelas de BG y novelas de BL y en el *fandom*, donde sirve para anunciar a las lectoras de que no van a leer una historia homoerótica (la mayoría de las historias de *fandom* son homoeróticas).

<sup>20</sup> RPS, abreviatura de Real Person Slash, se refiere a las novelas que escriben las fans poniendo en escena a diferentes hombres famosos del cine, de la televisión, del espectáculo, etc. que mantienen relaciones homoeróticas entre ellos. Dicha etiqueta también se conoce como *Dōjin* (同人), *AU* (Alternate Universe) y *Paro* (Parody).

<sup>21</sup> 张博 (2011), 《父权的偷换-论耽美小说的女性阉割情结》

\* Zhang Bo (2011), «El patriarcado femenino. Análisis del complejo de castración en las novelas de Boys' Love»,  
URL:<<https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=0136db8b424672976da34a43b7bfb6d0>>[consultado el 04/10/2021].

## Objetivos de la investigación

En China la libertad de expresión está extremadamente limitada, por lo que los modos convencionales del feminismo -como manifestaciones, publicaciones o reuniones- no son viables. Mientras tanto, en las redes sociales y las ficciones de Internet se producen cada día más debates centrados en los derechos de las mujeres que cuestionan los roles femeninos. Por ello, nuestra hipótesis es que estas escrituras constituyen un poderoso motor de desarrollo de un feminismo alternativo a los discursos oficiales de igualdad entre hombres y mujeres y a la estructura patriarcal que ha permanecido inamovible a pesar de todo. Con la intención de comprobar la validez de esta hipótesis, conviene plantear una serie de preguntas.

Para empezar, es prioritario averiguar qué es la escritura femenina de Internet y cómo funciona. Para establecer nuestro objeto de investigación, recurrimos primeramente a los estudios culturales. Sobre todo, pretendemos examinar cómo los internautas clasifican y ordenan las novelas de Internet mediante etiquetas (*tags*). Las etiquetas son las palabras clave que utilizan los lectores para orientarse en medio de una amplísima oferta de novelas y que los autores aplican a sus textos para ofrecer al público una idea lo más aproximada posible del contenido de los mismos. Las etiquetas indican la temática de la novela -como BL (Boys' Love), BG (Boy & Girl) o RPS (Real Person Slash), etc.- o un elemento de la trama -HE (Happy Ending), BE (Bed Ending), etc. Las etiquetas forman, además, parte de una jerga que solo entienden y utilizan los miembros de las comunidades de lectores con el fin de burlar la censura. Se trata, en definitiva, de estudiar el funcionamiento de la escritura femenina de Internet partiendo de la utilización de las etiquetas en los foros y frente a la censura.

A continuación, es necesario redefinir la relación entre autores y lectores en la era de Internet. Las novelas de Internet están concebidas para ser leídas por un público que no se conforma con absorber las tramas de forma pasiva. Se trata de lectores creadores que constituyen una comunidad participativa (Jenkins, 1992) que interviene activamente en el desarrollo de las novelas. Paralelamente, los autores establecen un diálogo con sus lectores-clientes de cuyo éxito depende su carrera profesional y su remuneración. En resumen, nos proponemos



identificar las estrategias que ponen en práctica los autores para elaborar su puesta en escena en el ciberespacio así como las que utilizan los lectores para participar en la creación e interpretar las novelas, llegando incluso a invertir de este modo la relación de poder autor-lector.

Por último, conviene examinar la ambivalencia de nuestro objeto de investigación. A pesar de que en las novelas femeninas de Internet tanto autoras como lectoras intentan resistir frente a la sociedad androcéntrica y su sistema de valores patriarcal, lo cierto es que en estas ficciones las mujeres siguen existiendo en buena medida como un reflejo de la mirada de los hombres y siguen buscando su aprobación. Esta tensión entre el deseo de las mujeres de mejorar sus condiciones de vida, por un lado, y la dependencia que aún muestran en ocasiones respecto de aquello de lo que quieren liberarse, por otro, se manifiesta en las novelas femeninas de Internet en forma de contradicciones, incoherencias o falta de lógica narrativa. Frecuentemente encontramos elementos incoherentes o inexplicables. Es imprescindible examinar estos espacios de tensión que dan cuenta del conflicto permanente entre las exigencias del patriarcado y las necesidades de las mujeres.

El otro objetivo de esta investigación es rastrear las huellas de Nü Wa en la escritura femenina de Internet. La imagen de Nü Wa cuenta con una larga evolución y tiene numerosas versiones. De ellas, la más antigua y conocida, según Yuan Ke, muestra a la diosa con un cuerpo híbrido: busto de mujer y cola de serpiente. Esta cola de reptil, al principio, se entendía como una manifestación del poder sobrenatural de la Gran Diosa, pero a lo largo de la historia la sociedad patriarcal la convirtió en un símbolo de inferioridad y promiscuidad, para acabar eliminándola. Por ello, es imprescindible examinar la transición del culto a la fertilidad de la diosa a la castración simbólica de la misma.

En el mito de Nü Wa convergen una serie de figuras positivas -gran madre, valiente heroína, líder desinteresado, etc.- y otras negativas que encarnan los aspectos femeninos «desviados» del *marco heterosexual* (Butler: 1999)<sup>22</sup>. En la literatura tradicional, los escritores hombres tienden a destacar las imágenes femeninas positivas y las mujeres modélicas. Sin embargo,

---

<sup>22</sup> Butler, Judith (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz, Barcelona: Editorial Paidós.

en las novelas de Internet, no solo encontramos las figuras aprobadas por los hombres, sino también muchos personajes femeninos polémicos o socialmente inaceptables, y, sobre todo, personajes en los que conviven aspectos contradictorios y que desafían la polarización de las representaciones femeninas establecidas por los escritores hombres. En la escritura femenina de Internet, las mujeres intentan rehabilitar el esplendor de la Gran Diosa, recuperando la cola de serpiente en sus representaciones. Por ello, es fundamental hacer una lectura transversal de nuestro objeto de investigación a través de la presencia fragmentada y deformada de Nü Wa y seguir, sobre todo, las huellas de la cola de la diosa en las novelas femeninas de Internet.

## Metodología

Por sus características, este trabajo requiere una aproximación interdisciplinar. Para empezar, los estudios de género constituyen la base teórica sobre la que se apoya esta investigación. Partimos del concepto de género redefinido por Judith Butler (1999) para examinar la construcción de la identidad femenina en las ficciones, objeto de nuestro estudio. En las novelas femeninas de Internet el marco de la heterosexualidad ocupa un lugar dominante que oscila entre la contestación y la reproducción. Por una parte, se perpetúa la jerarquía sexual existente, por otra, se exploran, con gran imaginación, alternativas y deseos «desviados». El trabajo de Ueno Chizuko (2015)<sup>23</sup> guía nuestra reflexión a lo largo de estas páginas. Ueno es la principal pionera feminista japonesa. En su libro titulado *Misoginia* (《厌女》), aunque se centra en la cultura misógina en Japón, aborda numerosas cuestiones que pueden aplicarse a las culturas asiáticas en general y a la china en particular. La investigadora japonesa se adentra en las relaciones familiares en el contexto asiático y analiza los roles femeninos tradicionales -madre, hija, nuera y suegra- y su lugar en una estructura de

---

<sup>23</sup> 上野千鹤子 (2015), 《厌女: 日本的女性厌恶》, 译者王兰, 上海: 上海三联书店。

\* Ueno Chizuko (2015). *Misoginia: misoginia en Japón*, traducción de Wang Lan, Shanghai: Editorial de Sanlian de Shanghai.

dominación de las mujeres. La investigación de Ueno Chizuko nos proporciona una perspectiva asiática indispensable para nuestro estudio. Más aún, Ueno Chizuko también explica el dilema en que se ven atrapadas las autoras cuando tienen que decidir para quién escriben: hacerlo para los lectores masculinos implica traicionar a su comunidad y arriesgarse a perder a sus lectoras. Estas decisiones inciden significativamente en la construcción de las imágenes femeninas en las ficciones. Asimismo, es imprescindible adentrarnos en el estudio de Marta Segarra (2014)<sup>24</sup> para comprender qué motiva la omnipresencia de los orificios y del acto de penetrar y ser penetrado en las novelas femeninas de Internet. Esta omnipresencia contrasta poderosamente con la eufemización o la privación de orificios en el mito de Nü Wa. El orificio en los textos que examinamos no solo se entiende como un elemento de los órganos sexuales (vagina y ano), sino también como una cualidad imaginaria que puede atribuirse a un cuerpo determinado con el fin de dismantelar la división de géneros. Es el caso, como veremos, de la figura del «padre vaginal» (Capítulo 6).

A continuación, es imprescindible tener en cuenta las aportaciones de la sociología de la literatura y los estudios culturales con el fin de determinar nuestro objeto de investigación: qué son las novelas de Internet y cómo funcionan en la cultura popular. Tomamos prestado a Pierre Bourdieu (2000) el concepto de *campo literario*:

El campo literario es un campo de fuerzas al mismo tiempo que un camino de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir, de su capital específico (Bourdieu, 2000: 146)<sup>25</sup>.

Este concepto nos permitirá examinar las luchas por el poder entre autores y lectores, entre mercado y censores en el campo que constituyen las novelas femeninas de Internet. Con el fin de actualizar la teoría bourdieusiana -aparecida en un contexto distinto del que

---

<sup>24</sup> Segarra, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*, Barcelona: Editorial Melusina.

<sup>25</sup> Bourdieu, Pierre (2000). *Cosas dichas*, traducción de Margarita Mizraji, Barcelona: Gedisa.

conocemos hoy donde predomina la fluidez de identidades y posiciones propia de la era digital- recurrimos a los estudios culturales de John Story (2012)<sup>26</sup> sobre la cultura popular, así como al concepto de subcultura acuñado por Dick Hebdige (1979)<sup>27</sup>. Ambos nos ayudarán a establecer qué textos son objeto de censura y por qué.

La cultura participativa estudiada por Henry Jenkins (1992) es también primordial en nuestro estudio, dado que el funcionamiento de las novelas femeninas de Internet responde, en gran medida, al descrito por Jenkins. Su investigación sobre el *fandom* (comunidades de fan) sigue siendo fundamental para comprender las producciones culturales digitales. La vertiginosa evolución de Internet requiere una actualización permanente de los estudios sobre las comunidades participativas. Nos interesa, especialmente, la vertiente económica del funcionamiento de las comunidades de autores y lectores. Los trabajos recientes sobre el rol de las emociones en el modelo de consumo postcapitalista y la tiranía de la lucha contra la norma respectivamente nos ayudan a establecer la distancia necesaria para acometer nuestro estudio y examinar las reglas del juego entre las posiciones «normativas» y «anti-normativas» (Eloy Fernández Porta, 2010)<sup>28</sup>. Para ello, conviene observar, igualmente, la distinción entre «discurso público» y «oculto» desarrollada por James C. Scott (1990)<sup>29</sup>. Examinamos las estrategias que aplican los/las autores/as de Internet para difundir los discursos ocultos, es decir, las ideas feministas, entre sus lectores. A este respecto, es necesario identificar los valores androcéntricos que siguen en vigor mediante los «discursos disfrazados».

Además, la autoría también ocupa un lugar muy importante en este trabajo. Partimos del trabajo sobre «postura» autorial elaborado por Jérôme Meizoz (2009)<sup>30</sup>, así como de los

---

<sup>26</sup> Story, John (2012). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, New York: Routledge.

<sup>27</sup> Hebdige, Dick (1979). *Subcultura. El significado del estilo*, traducción de Carles Roche. Barcelona: Editorial Paidós.

<sup>28</sup> Fernández Porta, Eloy (2010). *Eros. La superproducción de los afectos*, Barcelona: Editorial Anagrama.

<sup>29</sup> Scott, James.C. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia*, traducción de Jorge Aguilar Mora. New Haven, London: Yale University.

<sup>30</sup> Meizoz, Jérôme (2009). «Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3.

URL : <<http://journals.openedition.org/aad/667>> [consultado el 05/05/2022].

estudios sobre el *ethos* de Dominique Maingueneau y Ruth Amossy. La postura, que Meizoz define como «la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques» es la *persona*, término latín que sirve para designar la máscara de teatro (Meizoz, 2009). En cuanto al término *ethos*, se trata inicialmente de una noción discursiva: se refiere a la imagen del autor construida en el texto. Entendemos aquí con Meizoz que la noción de postura es más amplia, pues se refiere a las operaciones de puesta en escena del autor tanto intra-textuales como extra-textuales. En nuestro caso, el lugar más importante de construcción de la postura del autor es el foro y las redes sociales: se trata de un espacio principalmente paratextual que no debe confundirse con el texto de las ficciones y en el que también pueden tener cabida imágenes, vídeos, etc.

La postura de autor requiere la elaboración de una escenografía cuyas características están fuertemente condicionadas, en el caso que nos ocupa, por el carácter virtual del espacio de escritura y por el recurso generalizado de autores y lectores al seudónimo; aquí, el seudónimo no es tanto un capricho como una necesidad, ya que, de llegar a conocerse su verdadera identidad, los participantes correrían peligro debido al trabajo implacable de la censura. Estas características tienen una clara incidencia en la desresponsabilización social de quienes intervienen en los foros. En la vida real, la persona civil (autor o lector) puede desvincularse de las creaciones y comentarios que difunde en Internet. Existe sin embargo una forma de responsabilización muy importante que es de tipo colectivo y comunitario: los integrantes de una comunidad de lectores no pueden ignorar en sus participaciones que su valor individual está estrechamente relacionado con el lugar que ocupan en el grupo (aprobación de los demás, reconocimiento de la pertinencia de sus observaciones, capacidad de polemizar con comunidades rivales).

Dado que resulta muy difícil averiguar la identidad civil de los autores de Internet, es necesario examinar la forma y función del seudónimo y su impacto en la lectura. En el caso de China, el régimen político ejerce una influencia profunda en la escritura de Internet. Además de un estudio detallado sobre el funcionamiento de la censura, nos interesamos por la interacción entre los cambios de posición de los autores en el campo -ascensión fulminante, caída en desgracia, eliminación, etc.- y la evolución de su postura ideológica.

Por último, es necesario adentrarnos en el estudio de los afectos. Los trabajos de Sara Ahmed (2004)<sup>31</sup> y Sianne Ngai (2005)<sup>32</sup> nos ayudarán a diseccionar el gran mercado de los afectos que ha abierto la literatura femenina en la red. Nos centramos sobre todo en el lugar que ocupan en estas novelas las emociones negativas, cuyas posibilidades de expresión en el espacio público son muy limitadas en la cultura china, sobre todo en el caso de las mujeres.

## Corpus

Ante todo, conviene señalar que en este trabajo hemos recurrido a muchas obras chinas que no han sido traducidas ni al castellano ni al inglés. Por este motivo, ofrecemos nuestra propia traducción al castellano de los fragmentos que comentaremos a lo largo de este estudio. Para indicarlo, en adelante, utilizaremos las iniciales TEN (la traducción es nuestra). Otro tanto sucede con los textos críticos que manejamos en chino y de los que no existe traducción. Asimismo, proporcionamos la traducción al castellano de las referencias bibliográficas de dichos textos y las distinguimos de las demás precediéndolas de un asterisco. En el caso de los textos chinos de los que existe traducción inglesa, hemos optado por utilizar esta última, indicando la referencia bibliográfica de la misma.

Como hemos señalado, la escritura femenina de Internet ofrece un amplio abanico de géneros y subgéneros en constante evolución. Resulta prácticamente imposible analizarlos todos. Por este motivo y por la dificultad que entraña su lectura, hemos tenido que renunciar a una categoría de novelas que merecería un estudio monográfico: las novelas lésbicas (GL, Girls' Love)<sup>33</sup>. El hermetismo de estas novelas hace que a una lectora profana le resulte muy

---

<sup>31</sup> Ahmed, Sara (2004). *La política cultural de las emociones*, traducción de Cecilia Olivares, México: Universidad Autónoma de México.

<sup>32</sup> Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press.

<sup>33</sup> Comparada con la homosexualidad masculina, la femenina es la menos visible en la historia literaria china. En la dinastía Ming (1368-1662) cuando la homosexualidad se convirtió en uno de los temas populares de las novelas, las lesbianas estaban ausentes de la escena pública, aunque los escritores hombres se apropiaron de la temática lésbica para proyectar en ella sus propias fantasías sexuales. Como en la China antigua los escritores hombres dominaban la construcción de las imágenes

difícil decodificar las conversaciones de los personajes de estas novelas, por lo que analizarlas e interpretarlas solo está al alcance de unos pocos. Es necesaria, además, una predisposición empática a la hora de adentrarse en textos como los que analizamos. Como indica Joanna Russ: «Sexual fantasy that doesn't arouse is boring, funny, or repellent, and unsympathetic outsiders trying to decode these fantasies (or any others) will make all sorts of mistakes» (Russ, 1985: 91)<sup>34</sup>.

Hecha esta salvedad, nuestro corpus pretende ser representativo de la diversidad de este espacio de escritura. En nuestra selección, hemos tenido en cuenta, en primer lugar, la popularidad de las novelas, privilegiando las que cuentan con un mayor número de lectores. Muchas de ellas han sido adaptadas para la televisión. También hemos consultado los *rankings* disponibles en los foros literarios. Cuando se consulta la lista de obras clasificadas bajo una misma etiqueta, aparecen los títulos ordenados en función de su número de lectores. En el caso de las novelas pornográficas, tenemos en cuenta, además de su lugar en los *rankings*, la frecuencia con la que aparecen en otras webs; dado que son las más perseguidas por la censura y las más pirateadas, el hecho de que figuren en diferentes lugares confirma su éxito entre los lectores. A continuación, de esta primera selección de novelas exitosas, hemos escogido las más representativas, esto es las que reúnen un mayor número de características propias de su categoría. Por último, conviene señalar que, además del número de lectores y el grado de representatividad por categorías, hemos puesto empeño en no ignorar las novelas que tuvieron éxito años atrás, cayendo después en el olvido. Este último criterio de selección nos ayudará a ofrecer, a grandes rasgos, una instantánea de la evolución de la escritura femenina de Internet.

---

femeninas, las novelas lésbicas no eran representativas de un colectivo de mujeres; los personajes de mujeres lesbianas fueron objetualizados para complacer a los hombres. Hoy, en la era de Internet, el lesbianismo no presentaba dicho colectivo verdadero, sino que se lo presentaban como un objeto sexual de los hombres (Wang, 2009: 48). No obstante, en la era de Internet, las novelas lésbicas forman una parte imprescindible de la escritura femenina, de modo que las lesbianas pueden reivindicar a través de ellas su derecho a construir sus propias imágenes. Las comunidades lesbianas en Internet también generan una subcultura próspera.

王雯 (2009), 《阴暗角落里的孤恋花-论明清小说里的女性同性恋书写》

\* Wang Wen (2009). «Las flores escondidas en rincones-análisis sobre la narrativa lésbica en las novelas de la dinastía Ming y Qing»

URL: <<http://www.cqvip.com/qk/80372x/200918/1000877104.html>> [consultado el 02/10/2022].

<sup>34</sup> Russ, Joanna (1985). «Pornography by Women for Women, with Love». En Hellekson, Karen & Kristina Busse, ed. (2014). *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City: University of Iowa Press.

Con todo, y como ya hemos señalado, nuestra selección del corpus tiene un componente subjetivo, pues está influenciada por nuestras propias preferencias como lectora de este tipo de novelas. En otras palabras, somos conscientes de que en el pozo sin fondo en el que nos adentramos quedan rincones inaccesibles, no solo porque la censura ha conseguido borrar cualquier rastro de un buen número de textos, sino también porque existen textos ilegibles. Los autores de estos últimos suelen ser individuos que carecen de un nivel básico de expresión escrita. Por ello, se trata de novelas que cuentan con muy pocos lectores. Sin embargo, y a pesar de sus carencias, estas novelas que no incluimos en nuestro estudio -nuestra exigencia literaria se limita a comprender los textos para poder estudiarlos- son muy numerosas. En definitiva, más que su calidad literaria, nos interesa su contenido y, sobre todo, su repercusión entre los lectores de los foros. Consideramos que, a pesar de estas puntualizaciones, es posible ofrecer un panorama representativo de las novelas femeninas de Internet, así como las grandes líneas de su evolución.

Además de los criterios ya indicados, el establecimiento de nuestro corpus de estudio se basa en nuestra hipótesis de investigación: las transformaciones y reappropriaciones del mito de Nü Wa vertebran la profunda renovación de la comunidad femenina contemporánea de la que las novelas de Internet son un espacio de observación privilegiado.

Conviene advertir con antelación que resulta imposible rastrear el origen de muchas novelas, esto es, el año y la página web en el que se publicaron por primera vez. Gran cantidad de ellas fueron censuradas poco después de su aparición; gracias a la piratería es posible consultarlas en webs ilegales, aunque resulta impredecible saber durante cuánto tiempo. La fugacidad asombrosa con la que aparecen y desaparecen los textos es la principal característica de nuestro objeto de análisis. A diferencia de la literatura en papel, trabajamos con textos efímeros y cambiantes de los que pueden surgir diferentes versiones en las que se han suprimido contenidos, se han estructurado por capítulos de otro modo, se han eliminado los mensajes intercambiados entre autores y lectores, etc.



## Estructura de la investigación

Este trabajo consta de tres partes. La primera parte, *Feminismos y escrituras en la web*, consta de tres capítulos. Comenzamos con una breve presentación de los movimientos feministas en China y su evolución. Con el fin del feudalismo en China, comenzó la introducción de algunas ideas feministas por la influencia occidental. Sin embargo, la particularidad del feminismo chino desde sus inicios es que fue liderado por hombres cuyo objetivo final era defender la patria frente a los invasores y garantizar la continuidad del pueblo. Hoy en día, el movimiento feminista contemporáneo se divide en dos grandes categorías: el feminismo oficial y el que llamamos aquí «feminismo de la *multitud*» (Hardt y Negri, 2000)<sup>35</sup>. El primero está bajo el control del gobierno y tiene como finalidad garantizar los derechos básicos de las mujeres, así como los de otros colectivos vulnerables; el segundo reúne las voces discordantes respecto del primero. En efecto, las autoras de Internet que no eligen convertirse en portavoces del feminismo oficial pasan a ser clasificadas como disidentes. Sin embargo, esta clasificación puede sufrir modificaciones; este es el caso de Priest quien, tras haber difundido las ideas del gobierno, acabó siendo censurada por los contenidos de sus novelas (Capítulo 1).

A continuación, nos adentramos en la escritura femenina de Internet. Se trata de situar las coordenadas de nuestro corpus de estudio. Aplicamos los conceptos de cultura popular y subcultura para determinar en qué medida mantienen las novelas su dimensión crítica respecto del modelo de dominación masculina. Seguidamente, presentamos el surgimiento y evolución de las novelas de Internet, así como el funcionamiento de la censura y las estrategias que adoptan autores y lectores para burlarla. Nos centramos en el primer foro chino de novelas -Bajo la higuera (榕树下)- como el más representativo de la etapa inicial. Los foros de Qidian (起点网) y Jinjiang (晋江) nos ayudarán a describir el modelo lucrativo basado en la economía de obsequios que impera actualmente. Las reglas del juego que se establece entre lectores, autores y censura son examinadas a continuación (Capítulo 2).

---

<sup>35</sup> Aquí utilizamos el concepto de «multitud» de Hardt y Negri para designar a un amplio grupo de mujeres que, sin ser necesariamente intelectuales o universitarias, luchan por sus derechos desde espacios fundamentalmente virtuales que intentan escapar del control estatal. Hardt, Michael y Negri, Antonio (2000). *Empire*, traducción de Alcira Bixio, Barcelona: Editorial Paidós.

En el último capítulo de la primera parte realizamos un estudio de las posturas de autor en las novelas de Internet. Resulta difícil o imposible acceder a la identidad civil de los autores de Internet. Por ello, centramos nuestro análisis en los seudónimos y las intervenciones de los autores en los foros. Asimismo, nos detenemos sobre todo en el dilema al que deben enfrentarse las autoras. Para ello, recurrimos al estudio de Ueno Chizuko con la intención de establecer las dificultades que plantea el género a la hora de escribir. Por una parte, las mujeres se ven obligadas a escoger entre un público masculino o femenino; por otra, las leyes de la comunidad femenina caen sobre ellas con todo su peso. En el caso que nos ocupa, la escritura femenina construye un espacio que permite eludir el juicio de los lectores hombres, omnipresente en todos los ámbitos de la vida social, ofreciéndoles una oportunidad privilegiada de emancipación (Capítulo 3).

Iniciamos la segunda parte, *Las hijas de Nü Wa en busca de aprobación*, con los textos originales del mito de Nü Wa. Para empezar, nos centramos en el contenido del mito, presentando las diferentes identidades de la Gran Diosa -la primera mujer, la Gran Madre y la heroína que salva el mundo-. Asimismo, también abordamos la transformación que ha sufrido tanto la imagen de Nü Wa como su interpretación. A continuación, nos abocamos al análisis de la versión humana de la Gran Diosa, Mulan (木兰). Mulan es una gran heroína de las leyendas chinas; su primera aparición se recoge en la «Balada de Mulan» que se recopiló en la *Canción Popular de Yuefu* (《乐府诗集》) perteneciente a la dinastía de Wei del Norte (386-535). En este poema, Mulan rompe con la diferenciación entre hombres y mujeres, disfrazándose de hombre para ingresar en el ejército en lugar de su padre. Ya en la época de Mao (1949-1976), Mulan se convirtió en un modelo ejemplar para las mujeres; hoy en día, se considera también como la primera mujer china que defiende la igualdad de género. Este relato sigue siendo una de las más populares en la creación artística en China a lo largo de la historia y, hoy, ocupa un lugar importante en las novelas femeninas de Internet (Capítulo 4).

Continuamos siguiendo los pasos de las hijas de Nü Wa que buscan la aprobación de su madre, examinando las novelas que además de ser protagonizadas por las mujeres, reescriben la historia y reinterpretan el canon androcéntrico. Incluso las novelas de artes marciales, convencionalmente consideradas como un tipo de ficción creada y dominada por los autores

hombres, son sometidas por nuestras autoras a una importante transformación que conduce a la reapropiación femenina de este espacio masculino (Capítulo 5).

En la tercera y última sección, *La cola de Nü Wa*, nos centramos en la parte más polémica de la autonomía de la diosa. En la literatura tradicional china, la distinción entre el busto de mujer y la cola de serpiente es clara y evidente, puesto que encarnan respectivamente dos imágenes opuestas: la diosa desinteresada y la mujer promiscua. La cola de Nü Wa se manifiesta en primer lugar en las novelas de incesto. En algunas versiones locales del mito, los humanos son el fruto de la relación incestuosa de Nü Wa con su hermano Fu Xi (伏羲). Sin embargo, el episodio de incesto acaba desapareciendo con la ocultación de la cola. En las novelas femeninas de Internet, las autoras rescatan la imagen de la Gran Diosa asociada con el incesto sin que ello impida que se destaque su carisma y sus virtudes de Gran Madre. La combinación de atributos contradictorios, -promiscuidad y maternidad- da lugar, por una parte, a una serie de rupturas en la lógica narrativa y manifiesta, por otra, el conflicto inconciliable entre los deseos de las mujeres y las exigencias de la sociedad. Esta rehabilitación de la cola de Nü Wa consigue devolver a la Gran Diosa su esplendor primitivo a la vez que empodera a las lectoras actuales (Capítulo 6).

A continuación, examinamos todas aquellas figuras que han sido excluidas de la categoría femenina por ser consideradas indignas: prostitutas, mujeres feas y locas. La cola de Nü Wa acoge a ese Otro femenino que no tiene cabida en la estricta sociedad patriarcal. Aunque en las novelas femeninas de Internet estas mujeres siguen ocupando el margen del margen, el mero hecho de que aparezcan permite introducir los deseos prohibidos por la normatividad (Capítulo 7).

El último capítulo de esta parte gira en torno a los juegos de género. La hibridación del cuerpo de Nü Wa no solo permite a las mujeres desplazarse entre diferentes identidades de género, sino también abrir paso a las narraciones de las minorías sexuales. Formulado en otras palabras, en las novelas femeninas de Internet, las mujeres pueden escapar de su rol de género tradicional explorando diferentes sexualidades, a la vez que los LGBT encuentran un lugar donde su sexualidad no es cuestionada. Las novelas femeninas de Internet crean un

juego incesante de géneros para deconstruir el canon femenino y masculino, cuestionando la frontera entre ambos (Capítulo 8).

Después de la conclusión de nuestra investigación, sigue un glosario en anexo donde explicamos el significado de las etiquetas que hemos manejado en el estudio de los textos. Se trata del primer glosario en español que reúne las jergas más recientes y populares de la literatura femenina de Internet. Consideramos que este anexo puede funcionar como una herramienta de consulta para futuras investigaciones.



## **PRIMERA PARTE. FEMINISMOS Y ESCRITURAS EN LA WEB**

## Capítulo 1.

### EL FEMINISMO EN CHINA: EVOLUCIÓN Y DIVERSIFICACIÓN

Los movimientos feministas en China estuvieron marcados en el inicio por la influencia occidental, construyendo, después, un camino propio. Antes del establecimiento de la nueva China (1949), la revolución de las mujeres fue parte imprescindible del proyecto de salvación del pueblo y de lucha contra las invasiones occidentales. A continuación, en la época del presidente Mao (1949-1976), la emancipación de las mujeres pasó a entenderse, ante todo, como una forma de combatir el feudalismo. Por último, dentro del movimiento feminista contemporáneo se pueden distinguir dos grandes categorías: el feminismo oficial y el de la *multitud*. La multitud la entendemos aquí como las «masas sublevadas» que tienen deseos de liberación y que llevan a cabo experimentos destinados a construir alternativas (Hardt y Negri, 2000: 55). El feminismo oficial está bajo el control del gobierno y tiene como finalidad garantizar los derechos básicos de las mujeres -sobre todo, los miembros de los colectivos más vulnerables-; el de la *multitud* reúne las voces discordantes con los discursos oficiales. Aquí utilizamos este concepto para designar a un amplio grupo de mujeres que, sin ser necesariamente intelectuales o universitarias, luchan por sus derechos desde espacios fundamentalmente virtuales que intentan escapar del control estatal.

#### 1. El «Gran Salto Adelante» de las mujeres chinas

Frente a la opresión del feudalismo y la posterior invasión del capitalismo occidental, la emancipación de las mujeres debía permitir que estas se unieran a la lucha de los hombres para custodiar la patria y contribuir de este modo con su esfuerzo a la construcción de la nueva China. La revolución feminista no se inició, pues, como respuesta a las demandas de las mujeres, sino que fue supeditada a las necesidades de la nación. Por ello, en los inicios de este movimiento, las voces de las mujeres estuvieron subordinadas al patriotismo. La

literatura se hizo eco de ello, sirviéndose del proyecto de emancipación de las mujeres para propagar el comunismo.

### **1.1. Una reforma superficial liderada por hombres**

En la sociedad feudal china las mujeres eran propiedad de las familias patrilineales y tenían el cometido de garantizar la continuidad del linaje. Las mujeres no tenían libertad para decidir con quién casarse y debían acatar respetuosamente las decisiones de sus padres al respecto. Asimismo, la virginidad femenina era una exigencia para que la negociación matrimonial entre dos familias patrilineales pudiera llevarse a cabo. Las mujeres tampoco tenían derecho al divorcio ni a recibir herencia; mostrarse en público acompañadas de un hombre era inaceptable. En resumen, la vida de aquellas mujeres se resumía al binomio esposo-familia (Evans, 1997: 5)<sup>36</sup>.

El proceso de liberación de las mujeres se inició en 1898, durante la Reforma de los Cien Días (百日维新). Cuando se produjo la invasión occidental liderada por Gran Bretaña, las mujeres fueron llamadas para defender la patria. Los intelectuales influidos por las ideas occidentales llevaron a cabo, con el apoyo del joven emperador Guangxu (光绪帝), una reforma decisiva cuyo objetivo era «aprender lo bueno de los bárbaros para derrotarlos» (师夷长技以制夷). Entre los reformistas, el más conocido fue Liang Qichao (梁启超). Este puso a los Estados Unidos como ejemplo para defender la necesidad de implementar una educación femenina; solo así, era posible construir un país fuerte y próspero. Imitando el modelo americano, Liang Qichao abrió en Beijing la primera escuela femenina de China que permitió a las mujeres acceder a la educación básica. En resumen, a diferencia de lo que sucedió en Occidente, en China no fueron las interesadas quienes comenzaron a reivindicar sus derechos. Dicha igualdad fue exigida por los hombres para luchar contra el feudalismo y construir el país. Aunque la reforma acabó fracasando, las escuelas modernas permanecieron y las ideas sobre la igualdad alentaron a muchas mujeres a seguir luchando por la igualdad de género.

---

<sup>36</sup> Evans, Harriet (1997). *Women & Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge: Polity Press.



Así, las mujeres chinas no lucharon espontáneamente contra la represión patriarcal, sino que más bien fueron impulsadas por los hombres para ayudarles a conseguir sus objetivos políticos. En *Estudios de género y crítica literaria feminista en China* (《中国性别理论与女性文学批评》), Wang Chunfei (王纯菲) afirma:

Las mujeres son una parte imprescindible de la nación china, por lo que su emancipación fue una medida indispensable para proteger la nación y garantizar su continuidad. Ante el problema de la pobreza, se exigió a las mujeres que salieran de casa para trabajar; ante la invasión de los países extranjeros, fue necesario que las mujeres lucharan junto a los hombres (Wang, 2014: 117) [TEN]<sup>37</sup>.

Por ello, el resultado del movimiento feminista en China fue paradójico: si se otorgaron muchos derechos a las mujeres fue gracias al liderazgo de los hombres, pero, sobre todo, en la práctica, las mujeres siguieron atrapadas en los roles tradicionales que estos les habían impuesto, de modo que tuvieron que asumir una doble responsabilidad: la de mujer y la de hombre. En definitiva, este movimiento no afectó a la supremacía de los valores patriarcales, de manera que el provecho que las mujeres pudieron obtener quedó supeditado a las necesidades de los hombres.

La influencia occidental conllevó, entre otras cosas, la creación de un pronombre femenino: *Ta* (她), equivalente a «ella» en español. Conviene recordar que, hasta entonces, no existía en chino ningún pronombre específico para referirse a las mujeres. Cuando, al final de la dinastía Qing (1840-1912), se tradujeron numerosas obras de autores extranjeros, esta labor se vio dificultada por la ausencia de un pronombre femenino, por lo que se decidió crear un nuevo carácter. La distinción entre ella (她) y él (他) constituyó el primer paso de un largo proceso (Hua, 2009: 137)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> 王纯菲; 李静等著 (2014), 《中国性别理论与女性文学批评》, 北京: 社会科学文献出版社。

\* Wang Chunfei & Li Jing et al. (2014). *Estudios de género y crítica literaria feminista en China*, Beijing: Editorial de textos académicos de ciencias sociales.

Texto original: 更为重要的是, 作为中华民族不可或缺的重要成员, 中国女性的解放是民族救亡图存的重要举措。面对要改变国穷的现实, 中国女性要走出家门; 面对外族侵略, 中国也需要女性与男性同仇敌忾。

<sup>38</sup> 华新伟 (2009), 《“她”字的来源与女性的主体性-评“她”字文化史》

\* Hua Xinwei (2009). «El origen del carácter *Ta* (她) y la construcción de la mujer como individuo independiente. Análisis de la historia de *Ta*».

En la época de Mao (1949-1976), el movimiento feminista formó parte de las reformas sociales lideradas por el Partido Comunista. En 1949, después del establecimiento de la República Popular China, el nuevo gobierno promulgó la ley del matrimonio. Desde entonces, se puso fin a la práctica del concubinato, al mismo tiempo que las mujeres chinas se liberaron, al menos en teoría, del matrimonio concertado: no solo podían decidir libremente con quién casarse, sino que también obtenían el derecho al divorcio y a la repartición de bienes (Evans, 1997: 5). En resumen, a partir de 1949, la situación de las mujeres chinas dio un «Gran Salto Adelante» (大跃进), a imagen de la industria del nuevo país<sup>39</sup>. Este desarrollo drástico les permitió acceder a espacios políticos, económicos y sociales cuya entrada les había sido vetada hasta entonces, mientras que las mujeres de los países occidentales todavía estaban luchando por sus derechos. El cambio se produjo de manera inmediata, y, por ello, fue más legal que real. Formulado en otras palabras, las mujeres de esa época no tenían conciencia de estar luchando por sus propias necesidades, sino que aceptaban pasivamente las mejoras que el nuevo gobierno había decidido realizar para ellas y en su nombre. En la práctica, las mujeres seguían careciendo de poder para garantizar sus derechos y defenderlos. En resumen, aunque el Partido Comunista permitió a las mujeres salir de casa e incluso acceder a puestos importantes, lo cierto es que las volvió a confinar de nuevo en otros espacios equivalentes al familiar: la comunidad, la patria, el partido, etc.

En nombre de la aplicación de los eslóganes de la época de Mao -«las mujeres son iguales a los hombres» (男女都一样), «las mujeres pueden sostener la mitad del cielo» (妇女能顶半边天)- el nuevo gobierno intentó neutralizar las diferencias físicas y psicológicas entre géneros. Estos eslóganes llevaron a muchos historiadores a considerar que Mao fue un líder feminista e incluso el artífice de la emancipación de las mujeres chinas. En la época de Mao,

---

URL <<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c136-201207034.pdf>> [consultado el 05/09/2017].

<sup>39</sup> «Gran Salto Adelante» (大跃进) fue el nombre que recibió la reforma social liderada por el presidente Mao. De 1958 a 1961, el gobierno chino se propuso acelerar la industrialización y la colectivización. Con el objetivo de superar a los países occidentales a corto plazo, el gobierno ignoró la ciencia económica y estableció metas anuales irreales, por lo que esta reforma provocó una grave crisis en la sociedad china, durante la que murieron numerosas personas.

刘建国 (2000), 《社会主义阵营的赶超浪潮与中国大跃进的发生》

\* Liu Jianguo (2000). «La operación de “superar a Occidente” en los países socialistas y el proceso del Gran Salto Adelante en China».

URL: <<http://www.cqvip.com/qk/82016x/200004/4485506.html>> [consultado el 27/12/2021].

el gobierno intentó impulsar el «Gran Salto» de las mujeres chinas, es decir, situarlas en un lugar más alto que las occidentales a corto plazo. Pero de hecho, bajo el mandato del presidente Mao, los valores androcéntricos permanecieron prácticamente intactos: los hombres heterosexuales seguían siendo el modelo de género ejemplar. Las mujeres de esos tiempos se vestían como los hombres -uniforme de color verde, azul o gris-. Pese a que, por su aspecto exterior, parecía que eran iguales a los hombres, la verdad es que fueron privadas del derecho a elaborar su propia estética y a construir una nueva forma de feminidad que no estuviese basada en la sumisión. Por supuesto, las voces de la sexualidad femenina permanecían en un silencio absoluto.

En la nueva China, la situación de quienes no se identificaban con el modelo masculino heterosexual no mejoró. En la China antigua había eufemismos para referirse a la homosexualidad de forma neutra, tales como «cortarse la manga» (断袖), «repartir melocotones» (分桃), «Long Yang» (龙阳)<sup>40</sup>, etc. Estas expresiones fueron desapareciendo con la decadencia de la China antigua. En lugar de ellos, el nuevo gobierno impuso el término «delito obsceno» (流氓罪) para referirse al acto sexual entre hombres (en ningún momento se refirió al resto de personas que hoy en día forman parte del colectivo LGBT), siguiendo el principio de que aquello de lo que no se habla no existe. Aunque en 1997 el gobierno derogó la ley contra los homosexuales, la estigmatización de dicho colectivo sigue afectando a la sociedad actual. Hubo que esperar a 2001 para que la Asociación de Psiquiatría de China suprimiera la homosexualidad de la categoría de enfermedades mentales (Wang, 2009: 32)<sup>41</sup>. Con todo, en la práctica, los LGBT siguen siendo vistos como delincuentes o enfermos mentales.

---

<sup>40</sup> Cada eufemismo procedía de una anécdota sobre el amor homosexual en la corte imperial. Long Yang (龙阳) era el nombre del amante favorito del emperador de Wei, Anxi (安釐), en el periodo de los Reinos Combatientes (475 a.C.-221 a.C.). Según los *Registros de los Reinos Combatientes* (《战国策》), obra clásica de la historiografía china, Long Yang era un hombre particularmente bello, que dominaba la espada y con talento en la política. Un día, Long Yang fue a pescar con Anxi; cuando vio que este último tiró al río los peces pequeños tras haber conseguido los grandes, empezó a llorar. Anxi le preguntó qué le pasaba y Long Yang respondió que le preocupaba que el emperador le abandonara si encontraba a otro amante más bello que él. Para acabar con su inquietud, el emperador ordenó que no le presentaran a ningún otro amante.

<sup>41</sup> 王红旗(2009), 《中国女性文化·第17辑》, 北京: 社会科学文献出版社。

\* Wang Hongqi (2009). *La cultura femenina en China*, Beijing: Editorial de ciencia social.

## 1.2. Mujeres y literatura: lo pensable y lo decible

La creación literaria de la época de Mao también estaba supeditada a las exigencias políticas. Las autoras de esa época imitaban a los escritores hombres, respondiendo de este modo a las exigencias del Partido Comunista y de la nación. Tal como afirma Liu Chuanxia:

[Las escritoras modernas] se vieron obligadas a unirse a la corriente dominante de pensamiento, a desempeñar los roles concebidos por los hombres y a reprimir sus propios deseos -tales como explorar otros modelos de vida, contar la historia desde su propia perspectiva etc.-. La escritura de estas mujeres repitió el contenido de los discursos dominantes y se centró únicamente en los grandes temas -revolución, nación, guerra, etc.-, por lo que las cuestiones y los géneros que elegían tratar las mujeres eran, en general, semejantes (Liu, 2007: 22) [TEN]<sup>42</sup>.

El mejor ejemplo de la supeditación de las voces de mujeres al modelo literario masculino es la novela *Song of Youth* (《青春之歌》)<sup>43</sup> de Yang Mo (杨沫) en 1958. Esta obra se centra en la propia experiencia de la autora en el movimiento estudiantil (学生运动)<sup>44</sup>. La historia la relata en primera persona Lin Daojing (林道静), que proviene de una familia acomodada y posteriormente se convierte en un destacado miembro del Partido Comunista. A pesar de que la novela narra la redención ideológica de su protagonista, sufrió un aluvión de críticas

---

<sup>42</sup> 刘传霞 (2007), 《被构建的女性-中国现代文学社会性别研究》, 济南:齐鲁书社。

\* Liu Chuanxia (2007). *Construcción de las mujeres. Los estudios de género en la literatura moderna china*, Jinan: Editorial Qilu.

Texto original: 她们必须不断迎合主流意识形态、男性欲望和要求, 压抑自己真实的生命需求和体验, 按照时代主流话语走向与节奏来调整自己的写作, 参与对启蒙、革命、民族、国家等宏大叙事话语的构建。所以中古现代女性的文学叙述在题材选择和主题的安排上与男作家的写作呈现了大体一致的风貌痕迹。

<sup>43</sup> 杨沫(1958), 《青春之歌》, 北京:作家出版社。

\* Yang Mo (1958). *Song of Youth*, Beijing: Editorial de autores.

<sup>44</sup> *Song of Youth* se centra en la manifestación del «Movimiento del nueve de diciembre» (一二·九运动) liderada por el Partido Comunista. En 1935, numerosos estudiantes se manifestaron para oponerse al gobierno de Jiang (dirigido por el Partido nacionalista) y a su pasividad frente a la invasión de Japón y la masacre de disidentes políticos miembros del Partido Comunista.

negativas y fue acusada de reproducir «los vicios de la burguesía» (小资产阶级的通病)<sup>45</sup>, es decir, de prestar demasiada atención al análisis psicológico y a la expresión de las emociones individuales. Tras tales acusaciones, la autora se vio obligada a reescribir su obra. Como afirma Marc Angenot, no es que el poder impida hablar, sino que es el poder el que decide «quién puede hablar, de qué y cómo» (Angenot, 2010: 66)<sup>46</sup>. Estas acusaciones contra Yang Mo constituyen el primer caso de censura de novelas firmadas por mujeres.

La escena donde se manifiesta el supuesto conflicto entre la prohibición de tratar los vicios de la burguesía y la necesidad de expresar las propias emociones tiene lugar cuando Lin Daojing escapa de su casa a medianoche para evitar un matrimonio concertado. Es la primera vez que la joven abandona su hogar en la ciudad para dirigirse al campo; aunque está muy preocupada por su futuro, al ver el paisaje rural, olvida su inquietud e incluso nace en ella un sentimiento de felicidad. A pesar de que hoy en día solo es posible leer la versión reescrita, en esta escena se sigue apreciando la perspectiva femenina de la autora: una mujer fugitiva, Lin Daojing, se siente feliz cuando descubre la libertad y el mundo con sus propios ojos. Sin embargo, pese a que las tramas de mujeres fugitivas que dejan atrás la opresión estaban bien vistas por el Partido Comunista, la reacción de nuestra protagonista constituye un desafío inaceptable:

Lin Daojing ve a un obrero que pasa por su lado caminando con esfuerzo, su ropa es andrajosa y sucia. La joven exclama: «en verdad, solo soy un ejemplo típico de la pequeña burguesía». Y piensa: «¿cuándo podré curar este vicio mío y convertirme en una persona tan sana como este obrero?» (Yang, 1958: 82) [TEN<sup>47</sup>]

En esta escena, la protagonista se identifica como un individuo «vicioso» respecto de los

---

<sup>45</sup> Según el maóismo, la burguesía era una práctica contraria a la lucha de clases, por lo que se consideraba una falta muy grave. Este vicio condenable se manifestaba a través de «contenidos poco realistas» (不切实际), «emociones frívolas» (无病呻吟) y «cualquier forma de imponer a la población dichas emociones»(以自己的感情代替群众的感情).

毛泽东(1968), 《小资产阶级的通病》

\* Mao Zedong (1968). «Los vicios comunes de la pequeña burguesía».

URL: <<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/1968/5-138.htm>> [consultado el 12/10/2021].

<sup>46</sup> Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, traducción de Hilda H. García, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

<sup>47</sup> Texto original: 道静看看身边那衣衫破烂、污脏, 迈着沉重大步的长工, 忍不住自嘲得笑了: “典型的小资产阶级感情! 你那浪漫的诗人情感要什么时候才变得和工农一样健康呢?”

obreros, negando de forma drástica cualquier otra perspectiva. La narración bloquea o censura las experiencias personales por entender que estas son enemigas de la lucha de clases. En la época de Mao -sobre todo durante la Revolución Cultural (1966-1976), tanto los escritores como las escritoras ve vieron obligados a homogeneizar guiones y dejar espacio donde convenga: Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978), uno de los poetas y novelistas más importantes en China, escribió alabanzas al presidente bajo amenaza del Partido. Las célebres escritoras Ding Ling (丁玲, 1904-1986) y Wei Junyi (韦君宜, 1917-2002) también respondieron a las demandas del gobierno con novelas patrióticas.

En la reescritura de su novela, Yang Mo también incorpora las directrices de lo políticamente correcto, mostrando una postura leal y sumisa ante el poder. En el epílogo considera su novela como el «cumplimiento del gran cometido que [le] han otorgado el pueblo y la nación» (Yang, 1958: 603):

Es [el Partido Comunista] el que me salva, el que me ilumina en la oscuridad, mostrándome el futuro brillante de la humanidad<sup>48</sup>. Es el Partido Comunista el que da un sentido verdadero a mi vida y gracias a este cometido, tuve coraje para superar los tiempos duros de la guerra, convirtiéndome, por fin, en un miembro de la gran revolución (Yang, 1958: 603) [TEN<sup>49</sup>].

La función política de esta obra no solo se evidencia durante las reflexiones de la protagonista, sino que también se manifiesta en las conversaciones y en el comportamiento de otros personajes. Zheng Jin (郑瑾) sacrifica su vida de forma ejemplar en aras de la revolución proletaria. Antes de ser condenada a la pena capital, Zheng pronuncia un discurso ante las demás prisioneras:

Si un individuo considera la construcción de la sociedad comunista como su propia fe, desea luchar por la verdad y la felicidad de la mayoría de los humanos y no tiene miedo a la muerte, nunca estará solo, sino que su vida se unirá a centenares de otras vidas, e incluso a toda la humanidad. Una vida tan grande jamás morirá (Yang, 1958: 426) [TEN<sup>50</sup>].

---

<sup>48</sup> La autora se refiere a la sociedad comunista.

<sup>49</sup> Texto original: 是党拯救了我，使我在绝望中看见了光明，看见了人类的美丽的远景；是党给了我一个真正的生命，使我有勇气度过了长期的残酷的战争岁月，而终于成为革命队伍中的一员...

<sup>50</sup> Texto original: 一个人要是有了共产主义的信仰，要是愿意为了真理、为了大多数人的幸福去斗争，

Con todo, esta novela, al ser una de las primeras obras firmada por una autora, no dejó de influir positivamente en el lento proceso de emancipación de las mujeres. Lin Daojing, la protagonista de esta novela, reúne las virtudes de las «mujeres nuevas» -valientes, independientes, decisivas, etc.-, y participa activamente en la reforma social, luchando contra el feudalismo. Cuando sus padres la obligan a casarse con un anciano por dinero, esta escapa de casa sin pensarlo, y cuando su prometido intenta convencerla de que no salga a trabajar, la joven se opone contundentemente: «quiero convertirme en un individuo libre y fuerte para vivir de forma independiente en esta sociedad» (Yang, 1958: 89) [TEN<sup>51</sup>].

*Song of Youth* ilustra la gran paradoja de las novelas escritas por mujeres en la sociedad moderna china: aparentemente la creación literaria les ofreció la posibilidad de proyectar su propia voz, pero, de hecho las mujeres se vieron obligadas a imitar a los escritores hombres, reproduciendo los discursos propagandísticos del Partido Comunista. Esta novela también muestra que la revolución feminista liderada por los hombres no consiguió emancipar a las mujeres: para satisfacer las demandas de los hombres, seguían siendo las mujeres quienes sacrificaban sus derechos.

## 2. Feminismos contemporáneos

La característica más destacada del feminismo contemporáneo oficial en China es su ruptura, implícita o explícita, con el feminismo occidental. El gobierno se centra en los problemas concretos de las mujeres chinas, sobre todo las que forman parte de grupos vulnerables - ancianas, enfermas, etc.-, intentando encontrar su propio camino para distinguirse de

---

甚至不怕牺牲自己生命的时候，那么，他一个人的生命立刻会变成几十个、几百个，甚至全人类的生命都那么巨大。小妹妹，你们明白吗？这样巨大的生命是不会死的，永远不死的！

<sup>51</sup> Texto original: 要独立的生活，要到社会上去做一个自由的人。

Occidente. La sustitución, en los discursos oficiales, de la palabra «feminismo» por la expresión «acciones para mejorar la situación de las mujeres» (妇女工作) muestra el rechazo a seguir los dictámenes del feminismo occidental. Pero el gobierno chino también aspira a participar en el feminismo global y, sobre todo, a mejorar su imagen internacional, por lo que, en determinadas ocasiones, trata de converger temporalmente con algunas ideas extranjeras. Además, la investigación académica no es impermeable a los estudios feministas occidentales. Por otra parte, a pesar de su escasa penetración en China, a causa de la censura, hay que tener en cuenta la segunda gran categoría de discursos feministas, los «de la multitud».

## 2.1. La mirada occidentalista

El éxito, a pesar de sus límites teóricos, de la tesis de Edward Said (1990)<sup>52</sup> sobre la fabricación de un Oriente estereotipado cuyas imágenes sesgadas responden a las necesidades y deseos occidentales, ha propiciado una reflexión propia sobre el occidentalismo en China. Como el orientalismo que denunciaba Said en su ensayo del mismo nombre, el occidentalismo se refiere a la construcción de una imagen del Otro (en este caso occidental) cuyo contenido puede fluctuar en función de los objetivos perseguidos. Así lo señala Chen Xiaomei (陈小眉)<sup>53</sup>, autora de *Occidentalism*:

[...] *Occidentalism*, a discursive practice that, by constructing its Western Other, has allowed the Orient to participate actively and with indigenous creativity in the process of self-appropriation, even after being appropriated and constructed by Western Others. As a result of constantly revising and manipulating imperialistically imposed Western theories and practices, the Chinese Orient has produced a new discourse, marked by a particular combination of the West, with both of these components interacting and interpenetrating with each other. This seemingly unified discursive practice of Occidentalism exists in a paradoxical relationship to the discursive practices of Orientalism, and in fact, shares with it many ideological techniques and

---

<sup>52</sup> Said, Edward W. (1990). *Orientalismo*, traducción de María Luisa Fuentes, Barcelona: Editorial DeBolsillo.

<sup>53</sup> Chen Xiaomei (1995). *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, Nueva York: Oxford University Press.



strategies. Despite these similarities, however, Chinese Occidentalism has mainly served an ideological function quite different from that of Orientalism. Orientalism, in Said's account, is a strategy of Western world domination, whereas [...], as the rest of this study seeks to show, Chinese Occidentalism is primarily a discourse that has been evoked by various and competing groups within Chinese society for a variety of different ends, largely, though not exclusively, within domestic Chinese politics. As such, it has been both a discourse of oppression and a discourse of liberation (Chen, 1995: 5).

El contenido del discurso occidentalista es, como vemos, maleable, adaptable al propósito argumentativo de quienes lo construyen. Así, cuando se trata de denunciar la opresión occidental, el Otro es el «invasor capitalista» -vulgar, cruel y bárbaro. En otras ocasiones, Occidente puede encarnar un ideal de civilización y democracia que no hay que desestimar en la construcción de un modelo propio de nación. Pero en los dos casos, el occidentalismo es una imagen construida del Otro que permite al gobierno chino distinguir el «interior» del «exterior». La frontera entre ambos no es menos imaginaria y caprichosa que la del orientalismo: aunque Japón es un país oriental, en el discurso occidentalista chino, forma parte del constructo «Occidente».

Si trasladamos estas consideraciones al ámbito del feminismo, la distinción entre feminismo occidental y el mal llamado en Occidente «feminismo del Tercer Mundo», como denuncia Chandra Talpade Mohanty, es la base de una reflexión propia. En *Feminism without Borders*, Mohanty argumenta que el objetivo del feminismo es «envision change and social justice work across these lines of demarcation and division» (Mohanty, 2003: 3)<sup>54</sup> y critica que el feminismo occidental establece una nueva hegemonía entre discursos que ignora la voz de los colectivos marginales (Mohanty, 2003: 17).

La crítica de Mohanty está en consonancia con los ataques que, como en los demás ámbitos de pensamiento, ha recibido en China la pretensión supremacista del feminismo occidental. Sobre la dependencia de la cultura china respecto de la occidental, Liu Chuanxia afirma:

En los años veinte del siglo XIX, la cultura tradicional de la antigua China no pudo responder al drástico cambio de la sociedad, mientras que la cultura occidental se

---

<sup>54</sup> Mohanty, Chandra (2003). *Feminism without borders*, South Asia: Duke University Press.

convirtió en la principal corriente de pensamiento en la que se inspiraron los intelectuales para construir un país democrático [...] (Liu, 2007: 32) [TEN<sup>55</sup>].

En realidad, el feminismo occidental no es una excepción a la lectura occidentalista analizada por Chen Xiaomei. Este desempeña también un doble rol contradictorio: invasor y liberador. Por un lado, la llegada del feminismo occidental fue interpretada por el occidentalismo como una invasión para la cultura tradicional china. Por otro, esta llegada incitó la revolución feminista en China e impulsó las investigaciones académicas de y sobre mujeres. Incluso hoy en día, el mundo académico en China aún sigue los pasos del feminismo occidental. Si se prohibiera aplicar los términos occidentales, los intelectuales chinos ni siquiera podrían explicar sus trabajos.

A pesar de la innegable influencia de las teorías occidentales en el feminismo chino, la crítica del occidentalismo impide que estas ocupen un lugar hegemónico y las considera como manifestaciones de una ideología radicalmente heterogénea. Esta otredad irreductible se manifiesta, sobre todo, en la traducción al chino de los libros sobre feminismo occidental.

En *Doble voz y doble semántica. La crítica literaria feminista en China desde la perspectiva del estudio de la traducción* (《双重声音，双重语意:译介学视角下的中国女性主义文学批评》)<sup>56</sup>, Wu Xinyun (吴新云) explica el proceso de reterritorialización de las ideologías, a partir del término acuñado por Deleuze y Guattari, de las ideologías occidentales en China. La introducción de dichas teorías en China conlleva modificaciones motivadas por las convicciones e ideas propias de los intelectuales chinos así como por la resistencia de la cultura tradicional china. La reterritorialización se entiende, según Wu Xinyun, como las estrategias adoptadas por editores y traductores chinos para apropiarse de las teorías occidentales aclimatándolas al contexto chino (Wu, 2009: 326). Esta reterritorialización se realiza mediante la selección de los textos que hay que tener en cuenta y su «mala

---

<sup>55</sup> Texto original: 在 20 年代中国古老文化传统已经失去现实的支援力量，西方文化转而成为中国现代知识分子建立现代民族国家的主要思想资源。

<sup>56</sup> 吴新云(2009), 《双重声音，双重语意:译介学视角下的中国女性主义文学批评》，北京: 经济科学出版社。

\* Wu Xinyun (2009). *Doble voz y doble semántica: la crítica literaria feminista en China desde la perspectiva del estudio de la traducción*, Beijing: Editorial de ciencia económica.

interpretación». En lo que se refiere a la primera, Wu Xinyun señala:

Aunque en algunos artículos traducidos en chino se presenta la historia y los éxitos del feminismo occidental, la mayoría de los traductores prefiere traducir las ideas ya consensuadas en los inicios del movimiento feminista occidental, puesto que dichos textos son menos cuestionados en el mundo académico. Además, antes de traducir un libro completo, los intelectuales tienden a optar por las obras «clásicas» y «canónicas» (Wu, 2009: 188) [TEN<sup>57</sup>].

Así, la selección de los libros para su traducción en función de la clasificación de determinadas obras como «canónicas» constituye el primer filtro del feminismo chino. A este respecto, hay que tener en cuenta que pueden transcurrir décadas entre la publicación de un libro y su traducción al chino. Así, *Sexual politics*, escrito por Kate Millett, publicado en 1970, no se tradujo en chino hasta 2001. El mejor ejemplo para observar este proceso es un volumen que contiene una selección de textos feministas editado en China por Li Yinhe (李银河) en 1997 y titulado *La revolución feminista: antología de las teorías destacadas feministas occidentales contemporáneas* (《妇女：最漫长的革命-当代西方女权主义理论精选》)<sup>58</sup>. Li Yinhe, una de las más célebres sociólogas y sexólogas en China, asumió el trabajo de edición. En el prólogo, Li Yinhe señala que ha seleccionado los artículos más representativos e influyentes del feminismo occidental contemporáneo con la intención de introducir el feminismo occidental en China y, en especial, de reflexionar sobre la distancia entre el feminismo chino y el extranjero para ayudar a las mujeres chinas a encontrar su propio camino (Li, 1997: 1). Aunque los intelectuales chinos no rechazan contundentemente el feminismo occidental, lo tratan como un contrincante con el que hay que luchar y al que hay que derrotar, un horizonte que debe ser superado.

Siguiendo el estudio de Wu Xinyun, la introducción del feminismo occidental en China

---

<sup>57</sup> **Texto original:** 评论中虽然有部分文章涉及女性主义当前的变化和进展,但大多数的文章选介的是西方女性主义共同性和较早期的成果,翻译更是基本上集中在那些公认的“经典”和“权威”上。比较而言,对西方女性主义文学批评的翻译的较少,翻译全文的少,摘录者多。

<sup>58</sup> 李银河[主编] (1997), 《妇女：最漫长的革命-当代西方女权主义理论精选》,北京:生活读书新知出版社。

\* Li Yinhe, ed. (1997). *Las mujeres: la revolución más dura- las teorías destacadas feministas occidentales contemporáneas*, Beijing: Editorial de vida, lectura y conocimiento.

también depende de las referencias que los investigadores chinos manejan en sus trabajos a la hora de exponer sus propias ideas. Conviene indicar que la interpretación de los intelectuales chinos puede desviarse de la versión original y que, en ocasiones, puede ser el resultado de un malentendido propiciado por la traducción o por la interpretación del texto original (Wu, 2009: 188). En su investigación sobre el occidentalismo, Chen Xiaomei también presta atención al fenómeno de la «mala interpretación» (误读)<sup>59</sup> y a los malentendidos que esta genera. Según esta autora, la mala interpretación es un concepto sociológico. La mala interpretación de la idea original está motivada por la distancia cultural y es un producto del diálogo entre diferentes culturas (Chen, 2014: 101). Así, las ideas feministas occidentales adquieren tonalidades específicas que resultan tanto de su exégesis como de su traducción a la lengua china y se utilizan principalmente como argumentos -interpretados de modo más o menos subjetivo- en la elaboración de un feminismo autóctono. Y los autores chinos acaban conformando un canon *sui generis* mediante sus sucesivas operaciones de selección, traducción e interpretación, es decir, de los diferentes filtros que intervienen en el proceso de reterritorialización.

Un buen ejemplo de reterritorialización es la traducción de la palabra «feminismo» en chino. Cuando las ideas occidentales penetraron en China con el Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919, se introdujo el término «Nü Quan Zhu Yi» (女权主义), es decir, «los derechos de las mujeres». A partir de los años ochenta del siglo XX, numerosos traductores propusieron otro término: «Nü Xing Zhu Yi» (女性主义), que literalmente significa «estudios sobre las mujeres». El único cambio entre las dos traducciones es la sustitución de Quan (权), -derecho-, por Xing (性), -género-. Este pequeño cambio muestra que el feminismo chino convierte la revolución inicial de las mujeres en una investigación académica que se mantiene lejos de las prácticas sociales. Wu Xinyun explica dicho cambio del siguiente modo: a principios del siglo XX, la traducción del feminismo occidental adquirió una connotación revolucionaria que impulsó la lucha contra el feudalismo, mientras que en la actualidad, dicha connotación se ha convertido en un elemento amenazador para la estabilidad social. Aunque las mujeres chinas

---

<sup>59</sup> En el texto original en inglés, Chen señala que no se puede separar el concepto de *understanding* de los de *self-understanding* y *reunderstanding* (aunque los dos últimos sean formas de *misunderstanding*). Según Chen, la mala interpretación es el único acceso posible al *understanding* (Chen, 2014: 101).

de hoy en día empiezan a reivindicar sus derechos, Wu Xinyun sostiene que la lucha por los derechos pertenece al pasado y que la revolución ha dejado de ser necesaria hoy en día. Según esta autora, la traducción antigua, «Nü Quan Zhu Yi», solo contribuye a la estigmatización del colectivo feminista, por lo que sería necesaria una nueva traducción (Wu, 2009: 234). La estigmatización es la respuesta a la imagen «agresiva» que proyecta una mujer que exige sus derechos. Bajo el control del Partido Comunista, las mujeres, aun siendo miembros activos del feminismo oficial, deben mostrarse sumisas, serenas y encantadoras. En definitiva, la resemantización que conlleva la modificación de la traducción china de *feminismo* puede entenderse como la transposición en la lengua del proceso de castración simbólica al que siguen siendo sometidas las mujeres chinas.

## **2.2. Las voces discordantes de la *multitud***

Hoy en día, el mundo académico adopta por unanimidad la traducción de «Nü Xing Zhu Yi», mientras que la traducción original ha quedado relegada a las conversaciones cotidianas de las mujeres que se identifican con las «feministas de la *multitud*» (民间女权). La elección de este último término en nuestro trabajo requiere una consideración de orden semántico: «Multitud» designa el conjunto de mujeres no necesariamente intelectuales o universitarias que luchan por sus derechos en contextos extraoficiales, es decir, fuera de los programas y dispositivos del Partido Comunista destinados a mejorar la situación de los llamados «grupos vulnerables». Como hemos señalado más arriba, entendemos aquí la multitud en el sentido de Hardt y Negri, como las «masas sublevadas» que tienen deseos de liberación y que llevan a cabo experimentos destinados a construir alternativas (Hardt y Negri, 2000: 55). Las mujeres chinas de la multitud serían entonces el feminismo de la multitud que engloba a mujeres de diferentes clases y profesiones que pueden expresarse libremente, pero que conforman una comunidad caótica -sin objetivo común, ni ideología rectora- un nuevo colectivo marginal en el que intervienen discursos muy diversos.

En el contexto chino, sobre todo oficial, el pueblo se asocia a la masa obrera, a los proletarios. Como indica Dai Jinhua (戴锦华), en las propagandas políticas, el motor de la historia y de la

lucha contra el feudalismo es el pueblo (Dai, 1999: 9)<sup>60</sup>. Si bien el feminismo del gobierno ha considerado al pueblo como un colectivo muy creativo a lo largo de su historia, lo cierto es que la importante carga política que el término «pueblo» tuvo en la época de Mao se ha ido perdiendo. Con el declive del feudalismo, el pueblo dejó de ser el motor de la lucha contra las jerarquías tradicionales. Hoy en día, el término pueblo ya no se refiere a un grupo empoderado, capaz de grandes gestas heroicas, sino a un colectivo privado de capacidad de actuación. En resumen, su vinculación histórica con la masa obrera y la actual pérdida de valor simbólico de este término nos llevan a descartarlo en nuestro trabajo y a preferir el de *multitud*.

Aunque las autoridades menosprecian y sobre todo reprimen y censuran el feminismo de la multitud, este último no se opone sistemáticamente a las políticas del gobierno. El feminismo oficial no enfatiza el rol central de sujeto que deberían tener las mujeres como colectivo de género, prestando atención exclusivamente a aquellas mujeres que forman parte de otro gran colectivo, el formado por las personas vulnerables -ancianos, niños, enfermos, minusválidos y mujeres embarazadas (老幼病残孕)- que necesitan asistencia social. Si bien el feminismo oficial plantea proyectos para proteger a las mujeres más desfavorecidas y mejorar la situación de las mujeres pobres, enfermas, discapacitadas, etc., no admite ninguna oposición: el feminismo oficial se considera como la única respuesta a las necesidades femeninas, lo que exige ignorar o silenciar las voces divergentes.

En definitiva, el feminismo oficial se centra en los derechos básicos de las mujeres en situaciones extremas, mientras que el feminismo de la multitud presta atención a los problemas de la vida cotidiana con los que se enfrenta la mayoría de las mujeres: discriminación laboral, penalización de la maternidad, estereotipos, etc., sin olvidar que el género no es una realidad aislada, sino interseccional. El feminismo de la multitud es inclusivo, da cabida a las voces femeninas que han sido ignoradas por el feminismo del gobierno, enfatizando la posición central de las mujeres en sus discursos.

---

<sup>60</sup> 戴锦华 (1999), 《隐形书写-90年代中国文化研究》, 南京: 江苏人民出版社。

\* Dai Jinhua (1999). *Escritura invisible. Estudios culturales de los años noventa en China*, Nanjing: Editorial de Jiangsu.

El concepto de *hegemonía*, acuñado inicialmente por Antonio Gramsci y retomado, entre otros, por Marc Angenot. Desde la perspectiva discursiva de Angenot, que es la que privilegiamos aquí:

La hegemonía es, fundamentalmente, un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de retóricas, tópicos y doxas transdiscursivas. Sin embargo, esos mecanismos imponen aceptabilidad sobre lo que se dice y se escribe, y estratifican grados y formas de legitimidad. Por lo tanto, la hegemonía se compone de reglas canónicas de los géneros y los discursos (incluido el margen de variaciones y desviaciones aceptables), de las precedencias y estatus de los diferentes discursos, de las normas del lenguaje correcto (incluyendo también el control de los grados de distribución de la lengua, desde el alto estilo literario hasta el vale todo de la escritura periodística «popular») y de las formas aceptables de la narración, de la argumentación y, de manera más general, de la cognición discursiva, y un repertorio de temas que se «imponen» a todos los espíritus (Angenot, 2010: 31-32).

En China, el feminismo oficial ocupa la cúspide de la pirámide de los discursos sociales, mientras que el feminismo de la multitud es relegado a la franja inferior como una desviación marginal carente de credibilidad y peligrosa que debe ser neutralizada. El primero disfruta del aval del gobierno, es decir, resulta prestigioso y fiable. Las feministas de la multitud, en cambio, debido a su proximidad con las ideologías occidentales, padecen las acusaciones de «traidoras de la patria» y de colaboracionistas con el poder extranjero que amenazan la estabilidad social de China. Los derechos que exigen dichas feministas son tergiversados por los opositores, que los consideran meros privilegios o, peor aún, una peligrosa forma de supremacía ideológica respaldada por las potencias occidentales.

Aunque la incorporación de términos y conceptos occidentales por parte del feminismo de la multitud es utilizada por el gobierno para justificar su combate, el propio feminismo oficial también se sirve de ellos para disimular su desacuerdo con el feminismo occidental. El mejor ejemplo de esta discordia y recuperación ideológica subterránea es la web «Women of China»<sup>61</sup> (en adelante, WOF). En esta web del feminismo oficial se publicitan web del

---

<sup>61</sup> Versión en chino. URL: <<http://www.women.org.cn/>> [consultado el 29/10/2017].

Versión en inglés. URL: <<https://www.womenofchina.cn/>> [consultado el 29/10/2017].

feminismo oficial en la que se presentan una serie de «acciones para mejorar la situación de las mujeres» (妇女工作). El gobierno evita utilizar la palabra «feminismo» para referirse a estos programas. Dicho término sigue utilizándose en las investigaciones académicas aunque privado de su sentido considerado hoy «amenazador», es decir, el más antiguo: «derechos de las mujeres». Esta web dispone de una versión en chino y otra en inglés: mientras que la primera ofrece un enlace para que el lector chino pueda acceder a la versión inglesa, la segunda carece de este enlace, por lo que el acceso a la página en chino es prácticamente imposible. Cada versión se dirige a un público diferente y presenta un aspecto distinto de las mujeres y sus luchas. La versión en chino contiene abundante propaganda del Partido Comunista (sobre todo, los discursos del presidente Xi Jinping), mientras que la versión en inglés es un escaparate del acercamiento chino al feminismo mundial donde las actividades internacionales y el léxico feminista occidental ocupan un lugar destacado. La versión en chino funciona como plataforma de un departamento gubernamental como plataforma propagandística de la labor que lleva a cabo la ACMF (*The All-China Women's Federation*) para mejorar la situación de las mujeres. La versión inglesa también contiene información sobre los logros en la materia del gobierno chino, pero se han suprimido el enaltecimiento constante del gobierno y los elogios excesivamente patrióticos al Partido Comunista. Así, en la página en chino, el único modelo ejemplar es el Partido Comunista y su ideario colectivista y patriótico. En cambio, en la página en inglés, lo que se ensalza no es tanto el Partido Comunista en sí como la labor que llevan a cabo individuos concretos a través de la sección *National Role Models*. En realidad, el análisis de las dos versiones muestra que ambas distribuyen de forma distinta los contenidos de los *discursos públicos y ocultos* (Scott, 1990) del feminismo oficial. La versión en chino contiene el discurso público oficial destinado a la población china y oculto para los países occidentales, sin que al gobierno chino parezca preocuparle que los chinos que leen en inglés puedan descubrir las diferencias entre ambas versiones. El discurso público de la versión en inglés está destinado a lectores no chinos, de modo que se oculta buena parte de los contenidos públicos en chino.

Pese a las importantes diferencias entre ambas versiones, existe un elemento en común: las dos evitan el uso del término «feminismo» y, en lo que se refiere al colectivo LGBT, no solo se elude el término sino también cualquier información referente al mismo, lo que equivale a ignorar su existencia. Resultaría efectivamente inadecuado utilizar aquí el término feminismo,



ya que el *feminismo oficial* niega cualquier forma de individualismo, de modo que a las mujeres no se les permite existir como sujetos individuales y autónomos, esto es, independientes de la comunidad a la que pertenecen. Aunque, como hemos señalado, la versión inglesa presenta desde una perspectiva individual la labor realizada por destacados ciudadanos, ya sean estos miembros del Partido Comunista o figuras relevantes de la ciencia y la cultura, el primero se apropia de las historias de dichas figuras para alimentar su propia imagen y proyectar un modelo ejemplar que inspire a los lectores y oriente su comportamiento. Asimismo, a pesar de que la web en inglés es una imagen construida para la galería, la censura sigue ocupando un lugar muy importante, ya que se excluye cualquier mención a la comunidad LGBT. En resumen, como el feminismo oficial, esta página responde, ante todo, a los intereses del Partido Comunista, ofreciendo un discurso elaborado fundamentalmente por hombres mayores. Los derechos de las minorías no figuran entre sus preocupaciones y son ignorados.

La comparación de esta web oficial -Women of China (WOC)- con una web representativa del feminismo de la multitud -«Feminism in China» (FIC)<sup>62</sup> arroja resultados reveladores. FIC es una web deslocalizada y en inglés que proporciona una perspectiva exterior del feminismo. Aunque algunas pestañas son comunes a FIC y a WOC, los contenidos son muy diferentes.

Veamos, en primer lugar, la pestaña de introducción donde se presenta a las mujeres chinas. En el caso de FIC (pestaña: Intro), se abordan los temas convencionales del feminismo occidental -violencia de género, libertad sexual, derechos de los LGBT, etc.-, mientras que en el de WOC (pestaña: News), se tratan los problemas con los que se enfrentan las mujeres pertenecientes al colectivo vulnerable -fracaso escolar, desigualdad salarial, falta de cuidados de las ancianas, etc.-. Aunque el feminismo oficial parece más funcionalista y centrado en los problemas concretos, lo cierto es que se sirve de un lenguaje burocrático que evita cualquier polémica. Por su parte, el feminismo de la multitud adopta una perspectiva crítica y de protesta ante la situación de las mujeres y la incapacidad del gobierno para mejorarla. Los

---

<sup>62</sup> En el momento de escribir estas páginas, la web tenía la siguiente dirección: <<http://www.feminisminchina.com>>. Durante la relectura y corrección de nuestra tesis, hemos comprobado que dicha dirección remite ahora a una página no fiable, por lo que entendemos que ha sido víctima de la censura, viéndose obligados sus colaboradores a cambiar de dirección. Nos ha sido imposible, sin embargo, localizar la dirección actual.

temas que preocupan al feminismo de la multitud tienen un abasto internacional y no reciben en China la atención que merecen en muchos países. Además, el eje central del feminismo de la multitud son las ideologías y teorías occidentales. Ambos factores pueden dificultar el establecimiento de un plan de trabajo que tenga suficientemente en cuenta las características propias de la situación en China.

En segundo lugar, las dos webs comparten una pestaña que da voz a las mujeres chinas. En ella, FIC (pestaña: Vox Pop) ofrece un vídeo de una encuesta en la calle en Beijing donde se pregunta a las encuestadas su opinión sobre el feminismo; estas no solo rechazan identificarse con las feministas, sino que también las acusan de ser demasiado agresivas. Conviene señalar que en este vídeo en chino se maneja el término original de feminismo -Nü Quan Zhu Yi-. Cuando la WOC (pestaña: Opinion) trata del mismo tema en inglés, selecciona a un grupo de «representantes» femeninas que afirman que la necesidad urgente de las mujeres chinas es la vida familiar. En resumen, la primera intenta expresar las opiniones de las mujeres aunque su objeto de investigación se limita a las grandes ciudades, mientras que la última selecciona a mujeres de diferentes zonas y ámbitos para ofrecer una buena imagen de la labor del Partido Comunista.

Por último, en lo tocante a las representantes influyentes en el movimiento feminista chino, la FIC (pestaña: Famous Feminists) privilegia a las activistas y disidentes marginadas e incluso censuradas por el gobierno, mientras que la WOC (pestaña: People) prefiere a los miembros del Partido Comunista y a los intelectuales que funcionan como portavoces de sus ideas. Por ejemplo, la primera considera a Ye Haiyan (叶海燕) como una de las feministas imprescindibles en China. Ye Haiyan, más conocida por su seudónimo «Golf Yan» (流氓燕), es una escritora y activista feminista. En 2005, Ye Haiyan fundó el China Grassroots Women's Rights Center (中国民间女权工作室) para luchar contra el sida y defender los derechos de las prostitutas. La anécdota más conocida de esta activista es que trabajó en un burdel en el que ofreció servicios sexuales gratis a los trabajadores rurales y transmitió en directo todo el proceso en Internet para denunciar la situación precaria de las prostitutas en China. Mediante la espectacularización del problema, Golf Yan intentó impulsar la legalización de la prostitución, argumentando que, si el gobierno chino no puede erradicarla, debe proteger a

las trabajadoras. En 2013, Ye Haiyan fue detenida porque se manifestó delante de una escuela primaria donde se había producido un acontecimiento escandaloso: el director de dicha escuela había violado a numerosas niñas. Golfa Yan exhibió este eslogan: «Director, si quieres sexo, llámame, pero deja a las niñas en paz» (校长, 开房找我, 放过小学生). El activismo feminista de Ye Haiyan contrasta poderosamente con la galería de profesionales escogidas por el feminismo oficial para proyectar su imagen mediática, no porque sean representativas de los problemas de las mujeres chinas, sino porque pertenecen a una élite.

En resumen, mientras que el feminismo oficial construye su hegemonía discursiva unificando las voces femeninas para difundir la propaganda del Partido Comunista, el de la multitud intenta reflejar las preocupaciones y problemas reales de las mujeres chinas a pesar de las dificultades mencionadas. Esta polarización radical entre dos formas de entender el feminismo y los derechos de las mujeres que marca, oponiéndolos, dos discursos constituyen la característica más destacada del movimiento feminista en China y requiere una investigación en profundidad.

### **3. La crítica literaria feminista en China**

A diferencia de Occidente, en China la crítica literaria feminista no surgió en el seno del movimiento feminista, sino que se introdujo a partir de la traducción de ensayos extranjeros de esta corriente. Por ello, este tipo de crítica no estaba en contacto con la revolución feminista, ni siquiera le ofrecía apoyo teórico, sino que más bien se entendía y se sigue entendiendo como una interpretación de la literatura desde la perspectiva femenina. En concreto, esta corriente crítica no pretende cuestionar y dismantelar la sociedad patriarcal, y sustituye la dimensión política de la teoría feminista por consideraciones de orden cultural y artístico.

### 3.1. La evolución de los estudios literarios

Después de la Reforma y Apertura (1978), la crítica literaria feminista occidental se introdujo en China y empezó a ejercer una influencia cada día mayor en el mundo académico que ha desembocado, hoy, en dos tendencias: una parte de los investigadores chinos (mujeres en su mayoría) recurre parcialmente a las teorías occidentales e intenta encontrar un camino propio para la crítica literaria china, mientras que otros intelectuales, que trabajan en universidades extranjeras, se esfuerzan para hacerse un lugar en los estudios feministas que critique Mohanty, es decir, los que no tienen en cuenta las aportaciones no occidentales.

En lo que se refiere a la primera tendencia, conviene señalar un estudio imprescindible, publicado en 1989, en la etapa inicial de la crítica literaria feminista en China y cuyo título podría traducirse así: *Las mujeres que emergen entre las líneas de la historia. Análisis de la literatura femenina contemporánea* (《浮出历史地表-现代妇女文学研究》)<sup>63</sup>. Las autoras de este volumen, Meng Yue y Dai Jinhua, ofrecen un repertorio de autoras chinas durante el período comprendido entre el movimiento del Cuatro de Mayo (1919), considerado como el comienzo de la sociedad moderna en China, y los años ochenta. Gracias a este repertorio, se ha recuperado la historia de muchas escritoras olvidadas. Otro texto fundamental es *Construcción de las mujeres - los estudios de género en la literatura moderna china* (《被构建的女性-中国现代文学社会性别研究》), ya señalado anteriormente. En dicho libro, Liu Chuanxia examina en las representaciones literarias de las mujeres chinas diversas formas de opresión sin recurrir a ninguna teoría del feminismo occidental, sino intentando encontrar una voz crítica propia. Estas autoras son representativas de una tendencia de la investigación china independiente de las teorías occidentales.

---

<sup>63</sup> 孟月, 戴锦华 (1989), 《浮出历史地表-现代妇女文学研究》, 郑州: 河南人民出版社。

\* Meng Yue & Dai Jinhua (1989). *Las mujeres que emergen entre las líneas de la historia. Análisis de la literatura femenina contemporánea*, Zhengzhou: Editorial de la población de Henan.

Los estudios que siguen la segunda tendencia tratan de posicionarse en el panorama feminista internacional. El mejor ejemplo es *La literatura femenina* (《女性文学》), escrita por Lu Heng (陆衡)<sup>64</sup>. La investigadora presenta detalladamente la historia de la crítica literaria feminista en Occidente. Los estudios de Lu Heng se basan en la perspectiva occidental y dejan a un lado las características propias del feminismo chino, quedando atrapados en el atolladero que señala Mohanty. Como Lu Heng, otros críticos aplican directamente las teorías occidentales en sus análisis: Zhang Yanbing (张岩冰) en *Análisis feminista* (《女权主义文论》, 1998), Zhang Jingyuan (张京媛) en *La crítica literaria desde la perspectiva del feminismo contemporáneo* (《当代女性主义文学批评》, 1992), etc. Aunque algunas de estas autoras critican la hegemonía del feminismo occidental por no tener en cuenta las particularidades de la situación en China, lo cierto es que siguen tomando los estudios occidentales como eje central de su investigación.

Por último, no olvidemos que van en aumento los investigadores chinos que rechazan la perspectiva crítica feminista por considerar que esta coincide con la tendencia totalitarista-capitalista. Buen ejemplo de ello es *Autosuperación: Análisis no feministas de las novelas femeninas* (《自反性超越: 女性小说的非女性主义解读》), de Wei Tianzhen (魏天真)<sup>65</sup>. La autora considera la perspectiva feminista como un obstáculo para la literatura, pues impide a las mujeres representarse a sí mismas como seres humanos completos; sobre todo, critica el feminismo radical como un discurso que reprime a los hombres.

De hecho, la revolución de las mujeres liderada por ellas mismas sigue siendo inexistente en China, un país donde cualquier feminista que reivindique sus derechos abiertamente es considerada como demasiado agresiva. Además, la crítica literaria feminista en China carece, desde su inicio, de un componente esencial del feminismo occidental: la resistencia contra el patriarcado. En definitiva, el feminismo chino se caracteriza por su afinidad con la política gubernamental: sus representantes suelen adoptar el término Nü Xing Zhu Yi y rechazar el

---

<sup>64</sup> 陆衡 (2012), 《女性文学》, 成都: 西南交通大学出版社。

\* Lu Heng (2012). *La literatura femenina*, Chengdu: Editorial de la Universidad de Jiaotong del Suroeste.

<sup>65</sup> 魏天真(2010), 《自反性超越: 女性小说的非女性主义解读》, 武汉: 华中师范大学出版社。

\* Wei Tianzhen (2010). *Autosuperación: Análisis no feministas de las novelas femeninas*, Wuhan: Editorial de la Universidad Normal del Este de China.

que reivindica los derechos de las mujeres (Nü Quan Zhu Yi), a fin de subrayar que su trabajo es una mera investigación académica sin ninguna connotación política. Los autores (mujeres en su mayoría) hablan desde la perspectiva del gobierno y se esfuerzan mucho para dejar clara su posición neutral, pacífica y no conforme con las teorías discordantes mal vistas por las autoridades. De no hacerlo, sus carreras académicas peligrarían.

Si la estrategia de Wei Tianzhen, la autora de *Autosuperación: Análisis no feministas de las novelas femeninas*, para mostrar su lealtad al feminismo oficial resulta relativamente discreta, otras investigadoras enarbolan una postura pro-gubernamental mucho más radical. Es el caso de las autoras de un volumen publicado en 2013 y titulado *Cuerpo, género y deseo* (《身体, 性别, 欲望》), que no escatiman esfuerzos para halagar al poder, (mal)interpretando a propósito la crítica feminista como una forma de lectura «emocional», «parcial» e «irracional» que «únicamente se centra en las mujeres» (Yang y Tian, 2013: 6)<sup>66</sup>. Así, estos trabajos siguen la línea de los discursos oficiales sobre las mujeres y su empeño en excluir al occidental, acusándolo de provocar el antagonismo entre géneros.

En definitiva, la crítica literaria china perpetúa y fomenta la oposición entre el feminismo del gobierno, al que se muestra afín, y el de la multitud, carente de un espacio propio de expresión en los circuitos académicos y considerado disidente. Aunque, desde el inicio, la perspectiva feminista occidental fomenta la construcción de una historia literaria en China que dé cabida a la literatura escrita por mujeres, estos objetivos siguen siendo considerados como algo antagónico a la cultura china.

Nos proponemos explorar a continuación el contexto cultural del que emerge la literatura escrita por mujeres en China a partir del estudio de Wang Chunfei, ya mencionado al inicio de este capítulo. En su libro *Estudios de género y crítica literaria feminista en China* (《中国性别理论与女性文学批评》), la autora se centra en la situación de las mujeres en la cultura tradicional china.

En primer lugar, la inferioridad de las mujeres no se entendía en la cultura tradicional como algo intrínseco al género. Según el confucianismo, el orden jerárquico de la sociedad se basa

---

<sup>66</sup> 杨秀芝, 田美丽 (2013), 《身体, 性别, 欲望》, 武汉: 武汉大学出版社。

\* Yang Xiuzhi & Tian Meili (2013). *Cuerpo, género y deseo*, Wuhan: Editorial de la Universidad de Wuhan.

en el siguiente principio: «Los emperadores son considerados por sus cortesanos como modelos a seguir, los padres tienen que educar a sus hijos dando ejemplo y los hombres establecen las normas morales que deben seguir sus esposas» (君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲). Sin embargo, en la China antigua, las mujeres podían acceder al trono, -por ejemplo, la conocida emperatriz Wu Zetian (武则天), que reinó entre 624 y 705-. Frente a sus subordinados masculinos, las emperatrices eran superiores.

Asimismo, la piedad filial es la virtud confucianista por excelencia, por lo que, en el ámbito familiar, la mujer podía aproximarse al poder al convertirse en madre o suegra, o incluso en dueña del clan después de la muerte de su marido. Pero el hecho de que algunas mujeres chinas llegaran a ejercer el poder en lugar de los hombres no las convirtió en defensoras de las otras mujeres, sino en agentes de una estructura social patrilineal que dominaba al resto de mujeres, castigando a las que se desviaban de las normas. En China, la estratificación jerárquica patrilineal brinda a una parte de las mujeres la oportunidad de participar en la dominación y disfrutar de los privilegios de los poderosos. Además, la parcela del poder que el patriarcado compartía con las mujeres tenía mucho de ilusión, puesto que habitualmente los hombres podían intervenir en las decisiones de las mujeres.

En segundo lugar, en China las mujeres no eran consideradas como un género carente de talentos o capacidades. A lo largo de la historia, las mujeres participaban en guerras, disputas políticas, certámenes artísticos, etc. Las mujeres que podían participar en la vida política, económica y cultural junto a los hombres provenían de la clase privilegiada, por lo que, desde su nacimiento, estaban cerca del poder. Pero el patrón tradicional de la mayoría de las familias heterosexuales era igual que el de las occidentales: el hombre trabaja fuera y la mujer en casa. En los «discursos disfrazados» (Scott, 1990) del patriarcado, salir de casa no era una prohibición para las mujeres chinas, pero quedarse en casa era más apropiado para ellas. Por ello, cuando el feminismo occidental puso fin a la prohibición de salir de casa para trabajar, las chinas estaban convencidas de que su modelo tradicional era el idóneo. Ante la falta de prohibición explícita, la resistencia contra la represión se vuelve más difícil.

El modelo de vida idóneo para las mujeres sigue siendo un debate social muy importante en China. En la época de Mao, el Partido Comunista alentó a las mujeres a salir de casa para

trabajar, pero en la actualidad, dada la baja tasa de matrimonio y natalidad actual si se compara con la de hace unas décadas, cuando se aplicaba la política del hijo único, el gobierno ha retomado el modelo tradicional como el más apropiado para las mujeres. Esta tendencia conservadora del gobierno conlleva un empeoramiento de la situación laboral de las mujeres, por lo que numerosas feministas protestan contra los discursos tendenciosos que quieren devolverlas al hogar. Los partidarios leales del gobierno acatan la política de género oficial y acusan a las feministas de la multitud de oprimir a las mujeres, argumentando que estas deben ser libres de elegir ser amas de casa. Ante tan contundente acusación, muchas mujeres chinas siguen los consejos del gobierno, retirándose del mundo laboral y regresando a casa. Por su parte, las mujeres que desarrollan una carrera profesional tienen que reducir sus aspiraciones, aceptar la brecha salarial y, sobre todo, cargar con el miedo que les infunde la sociedad a perder la posibilidad de tener una vida feliz.

En tercer lugar, los criterios del confucianismo y el taoísmo a la hora de clasificar a una mujer como «buena» son distintos. Desde la perspectiva del confucianismo, la mujer que respeta estrictamente las reglas morales, pasa a ser considerada como una Esposa Virtuosa (贤妇). En la China antigua, el matrimonio no funcionaba para satisfacer los deseos del marido, sino para beneficiar a toda la familia. Siempre y cuando una mujer promoviera la armonía de las familias, servir concienzudamente a los ancianos, dar a luz al menos a un hijo varón para perpetuar el linaje patrilineal y cuidar bien a los niños, merecía ganar el respeto de su marido, convirtiéndose en una Esposa Virtuosa. Como la Esposa Virtuosa debía comportarse de modo ejemplar ante las demás mujeres de la casa, según la moralidad del confucianismo tardío, tenía prohibido manifestar no solo sus deseos, sino incluso su amor por su marido. Si una mujer atraía a los hombres, aunque no les sedujera a propósito, era acusada, según el confucianismo, de ser una Mujer Siniestra (红颜祸水) que traía mala suerte al género masculino, a su familia y hasta a todo el país (Wang, 2014: 63-64). Por su parte, el taoísmo alababa a la mujer que, además de atractiva, era inteligente y libre de espíritu para dejar a un lado las normas sociales si deseaba tener una aventura amorosa. Este modelo taoísta de mujer, llamado la Bella Lista (灵性佳人), era considerado como la pareja ideal. Por lo contrario, la esposa carente de carisma que reprimía sus deseos era menospreciada por el taoísmo como Mujer Vulgar (俗妇) (Wang, 2014: 86). Así, la mujer «buena» para el



confucianismo pasó a convertirse en «mala» para el taoísmo, mientras que la Siniestra según el confucianismo se volvió una mujer ideal según el taoísmo. En realidad, la Mujer Virtuosa del confucianismo respondía al modelo de servilismo que exigía el patriarcado, a la vez que la Bella Lista, aunque diferente de la primera, era también una imagen idealizada en la que los hombres proyectaban sus deseos. Si bien a la última se le permitía, en cierto modo, saltarse las reglas morales, no por ello podía considerarse como una mujer emancipada: la Bella Lista no estaba autorizada a acceder a ningún espacio de poder. En efecto, en la China antigua, el confucianismo, al ser la única doctrina legitimada por las autoridades, regía el orden social: por ello, la Bella Lista podía conseguir el amor de los hombres, pero no la aprobación del patriarcado y el derecho a compartir con ellos una parcela de poder.

Por último, las ideas tradicionales de los géneros en China derivan del taoísmo, que entiende la femineidad -Yin (阴)- y la masculinidad -Yang (阳)- como dos principios que se transforman y completan mutuamente, pues ambos son igualmente indispensables para el funcionamiento del universo. En este mundo binario, el Yang existe bajo la forma del sol, el cielo, el fuego, etc., mientras que el Yin se encarna en la luna, la tierra, el agua, etc. Ninguno de ellos es más importante que el otro, pero el taoísmo otorga al Yin los atributos de la generosidad y el amor incondicional. Como enseña el proverbio taoísta: «la suprema bondad es el agua, puesto que esta es beneficiosa para todo pero no pide nada a cambio» (上善若水，水善利万物而不争). Esta virtud constituye la clave del amor filantrópico del taoísmo, a la vez que asocia estrechamente la femineidad con el autosacrificio (Wang, 2014: 51-112). Por otra parte, el binomio Yin-Yang excluye todas las categorías genéricas que no responden al concepto canónico de femenino y masculino, transmitiendo una visión heterosexual del mundo. En definitiva, el estudio de Wang Chunfei afirma que, aunque las mujeres chinas, como las occidentales, también fueron confinadas en el espacio doméstico y privadas de su derecho a trabajar, el argumento que se esgrimió no fue su inferioridad respecto de los hombres, sino su naturaleza hogareña. Asimismo, *Estudios de género y crítica literaria feminista en China* también pone de manifiesto la ausencia de dimensión política de la crítica literaria feminista: esta rehuye los problemas actuales a la vez que evita desafiar el prestigio del patriarcado.

### 3.2. Las autoras olvidadas por la historia

Volvamos a *Las mujeres que emergen entre las líneas de la historia* (《浮出历史地表》) de Dai Jinhua. En este libro se examinan las obras de las autoras influidas por el Movimiento del Cuatro de Mayo (1917-1927). En 1911, la Revolución de Xinhai (辛亥革命) derrotó a la última dinastía imperial china. Ello hizo que la imagen dominante en la que se concentraban todos los poderes patriarcales (Emperador-Padre-Marido) se viniera abajo. Sin embargo, aunque las escritoras de aquella época -como Ruan Jun (阮君, 1900-1974), Ding Ling (丁玲, 1904-1986), Xie Bingying (谢冰莹, 1906-2000), etc.- luchaban, hombro con hombro, con sus congéneres masculinos, utilizando su pluma como arma para construir una nueva China, lo cierto es que no consiguieron ocupar el mismo lugar que aquellos escritores masculinos, por lo que la experiencia femenina siguió, en el mejor de los casos, ocupando un lugar marginal en las narraciones literarias.

En la literatura de la década del Cuatro de Mayo surgieron muchas de las figuras femeninas que influyeron en el movimiento feminista chino. De ellas, las dos más conocidas fueron dos personajes literarios: la Tía Xianglin (祥林嫂), símbolo de mujer anticuada (旧女性), y Zijun (子君), la mujer moderna (新女性). Ambas figuras fueron creadas por el célebre escritor, Zhou Shuren (周树人), más conocido por su seudónimo Lu Xun (鲁迅). En la novela titulada *The True Story of Ah Q* (《阿 Q 正传》)<sup>67</sup>, el personaje de la Tía Xianglin -diligente, sumisa y callada- es un ejemplo típico de mujer trabajadora de la antigua China rural; Xianglin enloquece a causa de los padecimientos que le impone la sociedad feudal y acaba muriendo sola en la calle una fría noche del invierno. Por el contrario, en *Herida y muerte* (《伤逝》), Zijun es la «mujer fugitiva» que combate las tradiciones feudales, casándose en secreto con su pareja. Pero al final de la historia, Zijun, después de haber sido traicionada y abandonada por su marido, decide quitarse la vida. Según la investigadora Dai Jinhua, en un contexto literario dominado por los hombres, la mujer era visibilizada siempre y cuando apareciera como «un cadáver para acusar y juzgar al

---

<sup>67</sup> Cuando no existe traducción en castellano de una obra escrita originalmente en chino, proporcionamos el título de la traducción inglesa.

patriarcado». Las experiencias personales de estos «testimonios del delito patriarcal» carecían de interés alguno para los escritores hombres (Dai, 1989: 10). En resumen, la influencia de estos últimos fue tan profunda que arraigó en la escritura femenina desde el inicio sin que haya desaparecido hoy en día. Aunque las mujeres empezaron a escribir después del movimiento del Cuatro de Mayo, se limitaron a imitar a los autores hombres y a responder a las demandas de la nación y el Partido Comunista.

A diferencia de la literatura que se centraba en las mujeres rurales y las luchadoras de guerra, las novelas de mujeres urbanas fueron despreciadas y marginadas por la sociedad moderna china. Según Dai Jinhua, las escritoras que se vieron impactadas por el movimiento del Cuatro de Mayo pero que no pudieron escapar de las ciudades, se convirtieron en «mujeres que escribían para otras mujeres» (Dai, 1989: 150). Estas autoras no prestaban atención a la guerra ni al destino de la nación y sus escritos giraban en torno a su vida cotidiana en las zonas urbanas colonizadas. La autora más representativa y singular es Zhang Ailing (张爱玲). Bajo la pluma de Zhang, las mujeres urbanas son exiliadas permanentes, sin patria ni familia, que encaran la decadencia de la China antigua con los brazos cruzados. Mientras que las mujeres del Cuatro de Mayo luchaban enérgicamente por su emancipación en el campo, Zhang Ailing retrató a mujeres urbanas olvidadas por la sociedad que morían en silencio o respondían al mundo con su locura (Dai, 1989: 254). Aunque Zhang Ailing ocupó un lugar destacado en la escena literaria de los años ochenta, otras escritoras urbanas como Su Xuelin (苏雪林, 1987-1999) y Chen Ying (陈瑛, 1907-1988) cayeron en el olvido. Marginadas y excluidas del espacio público en su momento, hoy son reivindicadas por la crítica literaria feminista.

A continuación, en la literatura femenina más reciente, conviene señalar la importancia del «body writing» (身体书写). En *People's Pornography. Sex and Surveillance on the Chinese Internet*, las autoras que practican el «body writing» se definen como «female bloggers who use the private body as a erotic provocation, employing methods of self-representation and performance art» (Jacobs, 2012: 91)<sup>68</sup>. En 2003, Mu Zimei (木子美), a quien Jacobs presenta como «the mother of Chinese sex blogging», comenzó a publicar en Internet el diario de su vida

---

<sup>68</sup> Jacobs, Katrien (2012). *People's Pornography. Sex and Surveillance on the Chinese Internet*. Bristol, Chicago: Intellect Press.

sexual *One Night Stand* (《遗情书》), desafiando en público la moral tradicional. Aunque los textos de Mu Zimei no trata temas políticos, fueron censurados por el gobierno. Había feministas que defendían la legalidad de la publicación de dicho diario, puesto que este no contenía imágenes eróticas ni descripciones explícitas, sino que utilizaba una gran cantidad de eufemismos y metáforas. Aun así, las autoridades aplicaron la censura por considerar inadmisibles que las mujeres expresen públicamente su sexualidad aunque sea de forma indirecta. Como afirma Katrien Jacobs: «Chinese women specifically are discouraged from openly revealing sexual desire as these attitudes are associated with aggression or evil» (Jacobs, 2012: 93). Por su parte, la pionera feminista china, Li Yinhe señala que blogs como el de Mu Zimei permiten a las mujeres escapar de las convenciones sociales y de las anticuadas acusaciones de lujuria.

En el debate en torno a la pornografía que se produjo en los años ochenta del siglo pasado, una parte de las feministas occidentales consideró la entera industria pornográfica como una forma de represión patriarcal: no solo las trabajadoras sexuales sufrirían la explotación capitalista, sino que también las mujeres en general padecerían la cosificación propia de los productos pornográficos (Osborne, 1988: 100)<sup>69</sup>. Los hombres ordinarios podían interiorizar la violencia y agresividad sexual de los videos porno y convertirse en una amenaza para la seguridad de las mujeres. Aquí, conviene introducir el concepto de «pornografía escrita por mujeres para mujeres» estudiado por Joanna Russ. La autora cuestiona la distinción entre erotismo y pornografía por considerarla como un argumento del que se sirve la anti-pornografía. En realidad, según Russ, en ambos casos nos referimos a las fantasías sexuales de las mujeres. Joanna Russ pone el ejemplo de la fan ficción homoerótica de *Star Trek* -sobre todo, la relación entre el capitán Kirk y su compañero, Spock- para explicar la necesidad femenina de proyectar las fantasías sexuales en dos personajes masculinos:

They [autoras y lectoras] also want (and I find this absolutely fascinating and aesthetically very valuable) to create images of male bodies as objects of desire. One of the worst things forced on us in the name of «femininity» is passivity, a distortion created by the heterosexual institution and a guarantee of sexual and human paralysis. The writers and readers of these fantasies can do what most of us can't do in reality

---

<sup>69</sup> Osborne, Raquel (1988). «Debates actuales en torno a la pornografía ya la prostitución». *Papers: revista de sociología*, 97-107.

(certainly not heterosexual reality), that is they can act sexually at their own pace and under conditions they themselves have chosen. The K/S [Kirk/Spock] stories, ritualized as they are, are the only literature I've ever seen in which women do describe male beauty -not masculinity, mind you, but the passive, acted upon glories of male flesh (Russ, 1985: 90).

En este trabajo, adoptamos la perspectiva de Joanna Russ. En una sociedad donde las mujeres «buenas» nunca han estado autorizadas a expresar su sexualidad y las que lo han hecho han sido acusadas de promiscuidad, la pornografía, sobre todo el homoerotismo, da cabida a todos sus deseos no permitidos; como señala Russ:

K/S writers and readers don't literally wish to become male any more than they literally want their dear ones to bleed and die in their arms or to die with their lovers. What they do want is sexual intensity, sexual enjoyment, the freedom to choose, a love that is entirely free of the culture's whole discourse of gender and sex roles, and a situation in which it is safe to let go and allow oneself to become emotionally and sexually vulnerable (Russ, 1985: 89).

Aunque nuestro trabajo no se limita al ámbito de la fan ficción, los textos de contenido pornográfico escritos por y para mujeres también contribuyen a formar comunidades femeninas en las que los miembros pueden dejar a un lado temporalmente la rígida disciplina moral y dar rienda suelta a sus deseos. El anonimato de Internet contribuye a reducir la presión social y favorece la exploración de las sexualidades. Sin embargo, el anonimato no garantiza una protección de la privacidad definitiva. Ningún/a autor/a, ni siquiera bajo seudónimo, está al abrigo de la censura. Por otra parte, no olvidemos que el anonimato también puede tener efectos adversos: bajo su protección, los usuarios de Internet se ven autorizados a invadir la vida privada de los demás, a traerla al espacio público y a emitir juicios morales. El anonimato favorece la calumnia, la difamación, la delación. Todos pueden denunciar a todos. En resumen, la escritura femenina de Internet se muestra como un espacio de libertad de expresión, aunque no exento de riesgos. Pero, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, la frontera entre el discurso hegemónico y el contrahegemónico no siempre es nítida, pues las novelas femeninas retoman también muchos elementos del discurso patriarcal contra el que supuestamente protestan. Nos hallamos ante un mundo caótico donde se yuxtaponen voces de rebeldía y de sumisión, mensajes feministas y sedimentos patriarcales en una contienda tan interminable

como fecunda.

En 2012, Henry Jenkins concedió una entrevista en la que se alejaba de la perspectiva optimista de *Textual Poachers: Television Fans And Participatory Culture* (1992). Jenkins señalaba los límites estructurales de la supuesta rebelión que tiene lugar en el ciberespacio. Según él, la mayoría de las mujeres que participan en la construcción de la cultura comunitaria lo hacen por entretenimiento y no se identifican como feministas que luchan por la igualdad de género. De hecho, la evolución reciente de las novelas de Internet en China ilustra dicha idea: las comunidades minoritarias reproducen en su funcionamiento la misma estructura de dominación contra la que surgieron, sin olvidar su inestabilidad debida al fortalecimiento de la censura. Aun así, Jenkins no descarta las posibilidades que la creación de Internet abre a las minorías:

There has been a tendency in contemporary media theory to over-value critique at the expense of other functions that critical scholarship can perform. Among these is what I would call advocacy. As an advocate, I want to amplify struggles that are taking place, as people experiment with different cultural, economic, and social structures, imagine alternatives to current conditions, and develop different kinds of communities and identities. A focus on critique can foreclose such possibilities prematurely, before we can see what is going to happen or understand what is at stake (Jenkins, 1992: 9).

En este trabajo, partimos de la observación de Henry Jenkins: debemos ser conscientes de los límites de este espacio de escritura, aunque sin descuidar las posibilidades que abre la creación. Nos adentramos en el análisis de unos textos que toman el pulso a los cambios sociales y a la implicación de las minorías.

#### **4. Herstory**

En la historia escrita por los hombres, las voces de las mujeres son a menudo silenciadas, por lo

que uno de los trabajos importantes del feminismo es rastrear estos relatos olvidados. En la escritura femenina, las mujeres exploran los cambios históricos desde su propia perspectiva, sus historias son *herstories*. La red permite a las escritoras participar activamente en la reescritura de la historia y (re)construir las imágenes femeninas. Pero Internet también facilita la intervención de las autoridades en este espacio de creación de las mujeres. Por ello, en la época de Internet, la fabricación de las imágenes femeninas también se ha convertido en un terreno de combate: las mujeres tienen que luchar para evitar que otros manipulen sus propias imágenes.

#### **4.1. Las imágenes femeninas apropiadas**

Una mirada retrospectiva a la historia china permite observar la centralidad permanente de la herencia patrilineal y su orden moral. Con el acceso a Internet, las voces que fabrican la historia se han multiplicado, de modo que esta ha dejado de ser el privilegio de los hombres. Sin embargo, siguen existiendo relatos más legítimos y legitimados que otros. En los países donde los medios de comunicación están controlados por gobiernos fundamentalmente masculinos, la historia de las mujeres sigue siendo sesgada, disimulada o incluso borrada. Ante una historia con tan profunda impronta masculinista, es necesario repensar su significado para y desde las mujeres.

China es sin duda un terreno de exploración privilegiado para analizar un modelo de dominación política basado en la gerontocracia masculina. Para empezar, menos de una cuarta parte de los miembros del Partido Comunista son mujeres y pueden participar en la toma de decisiones (s.a., 2017: 1)<sup>70</sup>. Este desequilibrio de género repercute directamente en el tipo de noticias a las que se da mayor difusión, así como en la insuficiencia de las políticas adoptadas para mejorar la situación de las mujeres. Veamos un ejemplo reciente de estas repercusiones. Al inicio de la crisis del Covid-19, el gobierno local de Wu Han rechazó las donaciones de material de higiene

---

<sup>70</sup> 匿名(2017), 《BBC 事实核查: 中国共产党没有女性问题》

\* s.a. (2017). «Investigación de la BBC: ¿Discrimina el Partido Comunista chino a las mujeres?»  
URL: <<https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese-news-41680427>> [consultado el 30/06/2020].

personal<sup>71</sup> que tanto las ONG como ciudadanas particulares destinaron a las trabajadoras sanitarias. Con esta negativa, el gobierno no solo ignoraba las necesidades de las mujeres, sino que también ocultaba la existencia de dicha necesidad. Además, en una entrevista televisiva a una enfermera que trabajaba en primera línea, esta confesó que durante la menstruación su cansancio era mayor. En la versión de la entrevista que puede consultarse en Internet, la referencia a la menstruación ha sido suprimida, como si se tratara de una cuestión tabú que no puede abordarse en público. Este ejemplo muestra la escasa importancia y visibilidad que se da al trabajo de las mujeres, cuya menstruación sencillamente no puede existir.

A continuación, los hombres son quienes construyen la mayor parte de las imágenes femeninas que circulan en el país como objetos carentes de poder de decisión. Durante la pandemia del coronavirus de 2020, más del sesenta por ciento del personal sanitario que acudió a la ciudad de Wuhan (武汉) era de sexo femenino. Sin embargo, los medios de comunicación mostraban preferentemente imágenes de los médicos masculinos como los héroes de este gran y desinteresado rescate liderado por el Partido Comunista, mientras que las mujeres aparecían asociadas con aspectos menos positivos a la vez que se subrayaba su vulnerabilidad. El 15 de febrero de 2020, la cuenta oficial de la provincia de Gansu (甘肃) publicó un video en las redes sociales, en el que podía verse a las doctoras y enfermeras llorando mientras se les rapaba la cabeza antes de salir hacia Wuhan. Esta medida, que se había comenzado a aplicar en otra provincia con el fin de que el personal femenino se pusiera con más facilidad la ropa de protección, recibió muchos elogios. El gobierno local de Gansu impuso la misma medida con el fin de exhibir estas imágenes, pero lo que muestra el vídeo es un espectáculo humillante<sup>72</sup> que

---

<sup>71</sup> Como la ropa de protección que llevan las profesionales sanitarias es de un solo uso y sirve para más de ocho horas, estas deben evitar ir al baño para cambiar su compresa durante la menstruación. Por ello, utilizan compresas de gran tamaño y duración como las utilizadas para la incontinencia urinaria.

<sup>72</sup> En el vídeo, unos hombres rapan la cabeza a las mujeres de forma expeditiva, sin cortarles primero las capas de cabello más largo. Frente a la cámara, algunas mujeres lloran. Esta medida generó una polémica al considerarse que era humillante para las mujeres. La tradición china considera que el cuerpo -tanto el pelo como la piel- proviene de los padres, por lo que protegerlo forma una parte importante de la piedad filial. Además, en la China antigua, rapar el pelo era un castigo que se imponía a los delincuentes a modo de escarnio público. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=KU-WYW6Ud1Q>> [consultado el 18/02/2020]. Después de colgar este video, la cuenta de Gansu tuvo que cerrar los comentarios para acallar la indignación de los usuarios. Seguidamente, dicha cuenta, sin retirar el vídeo ni pedir disculpas, se agrupó con otras cuentas oficiales para «desmentir los rumores» (辟谣). El gobierno de Gansu declaró que las mujeres habían accedido voluntariamente a ser rapadas y que las lágrimas que se veían en las imágenes no eran debidas al hecho de perder su cabellera, sino al de separarse de sus familias.



poco tiene que ver con el heroísmo asociado al personal masculino. Estas imágenes muestran la facilidad con la que las mujeres son privadas del derecho a decidir sobre su propio cuerpo, secuestrado por el poder político y por los medios de comunicación. Podemos preguntarnos hasta qué punto resulta creíble la versión del gobierno y si realmente estas mujeres son muy distintas de tantas otras que, a través de la historia, han sido empujadas al altar sagrado para representar allí ante todos su «sacrificio voluntario».

Además de apropiarse de los cuerpos de las mujeres, el adoctrinamiento de estas requiere que otros escriban sus historias en su lugar: inmediatamente después de la difusión del vídeo, el Partido de la Juventud Comunista (共青团中央) creó un par de personajes virtuales con la intención de convertirlos en iconos juveniles. El personaje femenino, Jiang Shan Jiao (江山娇), contó enseguida con una cuenta oficial<sup>73</sup> en Weibo para cumplir eficazmente su misión de ser un nuevo modelo para muchas jóvenes. Conviene señalar que la cultura *fandom* (Jenkins, 1992), que domina las actividades sociales de los jóvenes está profundamente marcada por la lógica totalitaria. Ello encaja perfectamente con las exigencias propagandísticas del Partido Comunista. Sin embargo, la indignación ante el episodio de las mujeres rapadas que acabamos de referir hizo que el icono virtual Jiang Shan Jiao fuese objeto de comentarios jocosos por parte de muchas jóvenes enojadas: «Hola chica, ¿también te han rapado?», «¿También te permiten tener la regla?», etc. Los comentarios que se refieren a cuestiones sexuales reproducen irónicamente el tipo de acusaciones al que se enfrentan diariamente muchas mujeres: «Jian Shan Jiao, ¿aún eres virgen?», «Jian Shan Jiao, ¿has conseguido este puesto porque te acuestas con tu jefe?», «Jian Shan Jiao, ¿también tienes que dejar tus estudios por ser acosada por tu profesor?», «Jian Shan Jiao, si alguien te viola, ¿la gente también te culpa a ti por llevar falda?», etc. A través de estas preguntas, las mujeres narran su propia *herstory* contestando el relato que se les ha venido imponiendo.

En resumen, los esfuerzos por acallar las *herstorias* sustituyéndolas por un invariable relato androcéntrico se adaptan constantemente a las innovaciones tecnológicas para no perder el control del cuerpo y la imagen de las mujeres.

---

<sup>73</sup> Hoy en día, abrir una cuenta oficial en Weibo es complicado. Los solicitantes deben registrarse con su nombre real y documento de identidad, además de responder a las preguntas que les realizan desde Weibo por vía telefónica. El hecho de que un icono virtual pueda disponer de una cuenta oficial propia es un privilegio.

## 4.2. Las voces femeninas censuradas

Conviene indicar que la maquinaria de la censura no solo apunta a los materiales pornográficos. De hecho, en práctica, su objetivo principal es eliminar los discursos políticos considerados amenazadores para la estabilidad social. Durante la pandemia, la hegemonía discursiva se ha intensificado, reforzando y legitimando el estado de excepción.

En plena pandemia, Wang Fang (汪芳, su seudónimo es Fang Fang), una autora china que vivía en Wuhan, epicentro del brote Covid-19, escribió un diario sobre sus vivencias y reflexiones durante el confinamiento. Se trata de una serie de entradas donde Wang Fang expresa las emociones que le suscita lo que lee y ve en Internet. El diario de Wang Fang se convirtió en el único testimonio popular de este periodo que sobrevivió a la censura del gobierno. Al no tratarse de un testimonio totalmente fiable, ya que la autora se basó en informaciones que encontró en Internet sin contrastarlas (el confinamiento tampoco le permitía hacerlo), se produjo un intenso debate en las redes sobre la veracidad del diario. Sin embargo, Wang Fang no dudó en señalar que muchas de las informaciones que proporcionaba en su diario solo eran rumores, por lo que acusarla de falta de veracidad parece poco honesto. La posterior publicación del diario en diversos países occidentales provocó fuertes críticas en China donde el libro no llegó a editarse. Además, los medios occidentales ofrecieron informaciones deformadas sobre su contenido.

Es verdad que los rumores difundidos durante la pandemia ocupan un lugar importante en el diario de Wang Fang. La vaguedad de las fuentes puede apreciarse a menudo: «según mi amigo médico...», «he visto un video difundido en Internet...», etc. Sin embargo, durante el confinamiento, muchos lectores de Fang Fang consideraron que el diario era más fiable que la mayoría de los medios de comunicación -tanto de los gubernamentales, que esconden la realidad, como de los self-media, llenos de bulos-. Todas las noticias ofrecían una «realidad fugaz» e incierta, desapareciendo inmediatamente después de su publicación. Wang Fang fue tomando nota de esos discursos fugaces, que quedaron archivados día tras día. Esta

circunstancia confiere un elevado valor documental al diario que no procede tanto de la veracidad y fiabilidad de la información manejada como de la constancia que hay en él de múltiples y dispares noticias eliminadas de la web cuyo rastreo, a día de hoy, sería imposible.

Las lagunas de la información oficial y la fugacidad de las noticias otorgan de este modo un valor añadido a los *rumores* de los que se hace eco el diario, sobre todo si entendemos el *rumor* desde el punto de vista de James C. Scott. Según Scott, en su difusión los rumores pierden una parte de su contenido informativo y absorben elementos de la subjetividad de los diferentes transmisores. Los rumores «sirven de vehículo a las ansiedades y aspiraciones que sus difusores no pueden admitir abiertamente» (Scott, 1990: 208). Durante el confinamiento, el miedo a la muerte acabó siendo más fuerte que el miedo a la censura y la vigilancia, por lo que muchos usuarios de Internet se convirtieron espontáneamente en los mensajeros de estos rumores. De este modo, la subjetividad individual eficazmente combatida por el gobierno y sus campañas de propaganda no desapareció del todo gracias al rumor. El rumor se convirtió en el depositario de aquello que se había pretendido suprimir por todos los medios. De ahí su valor político. Dicho valor aumentó cuando, una vez controlado el contagio, el miedo a la censura hizo que muchos individuos, que habían sido poco antes mensajeros de rumores, negasen su actuación. Cuando el gobierno impuso un ambiente de celebración y congratulación por los éxitos conseguidos en la lucha contra la pandemia, el diario de Wang Fang pasó a convertirse en una mentira, en un producto de la conspiración de Occidente contra China, y la autora fue señalada como una traidora de la patria. Este final, por otra parte previsible, no debe hacernos olvidar que una parte del contenido del diario era real: no todos los rumores son infundados y lo que comienza siendo un rumor puede acabar siendo cierto.

En realidad, la reacción de la población china ante la publicación del diario fuera del país también era previsible: el argumento de la conspiración occidental contra el régimen chino utilizado para impedir que el diario se difundiera fuera del país no era del todo infundado. Esta reacción negativa ante la idea occidental de que el régimen chino es culpable de todos los males forma parte de la tradición cultural china: Wang Fang es considerada una traidora por haber actuado de forma individual olvidando que «los escándalos familiares no deberían desvelarse» (家丑不可外扬). El gobierno y el ciudadano mantienen una relación parecida a la paterno-filial, por lo que el primero exige que el último tenga que preservar a la gran familia

china de las críticas negativas procedentes del extranjero. Los opositores de Wang Fang concibieron la publicación del diario fuera de China como una traición a la patria (su familia), insistiendo en que la autora mintió en su diario y lo hizo solo para llamar la atención del público y obtener reconocimiento y beneficios individuales, en lugar de mantener la buena imagen de la familia ante los forasteros occidentales. Como señala Sun Longji, los chinos suelen distinguir claramente los grupos internos de los externos y aplican estrategias diferentes en cada caso. Entre grupos internos, los chinos se amparan y benefician mutuamente -aunque no se respeten-, mientras que, cuando se trata de un grupo externo a la familia (es decir, de «invitados»), el respeto prevalece, pero la distancia emocional es una barrera difícilmente franqueable. Sun pone el funcionamiento del Partido Comunista chino como ejemplo. Los miembros comunistas pueden participar en las decisiones importantes del Partido Comunista y conocer los secretos del mismo, pero, al mismo tiempo, tienen que establecer y mantener una buena imagen ante los extranjeros (Sun, 2011: 81-85). La razón por la que Wang Fang fue declarada traidora nacional fue que no adoptó estas convenciones frente al mundo occidental, ni protegió la buena imagen de la familia.

Resulta inevitable recordar el ejemplo de la *glasnost* de Gorbachov en la Unión Soviética mencionado por Scott: «se trataba de borrar del discurso público hechos que casi todo el mundo conocía», aunque «no por ello se deberían introducir en el discurso público». La *glásnost* ofrece dos versiones: la oficial y la no oficial (Scott, 1990: 87). Como hemos señalado, algo semejante sucede en China, donde la versión feminista que circula dentro del país no debe ser mostrada fuera del mismo. Las acusaciones que padece Wang Fan son, de nuevo, una prueba de este acuerdo pactado, de forma tácita, entre el gobierno y los ciudadanos.

El diario de Wang Fang no solo fue reprobado dentro de China, sino que también dio lugar a un aluvión de malentendidos e interpretaciones tendenciosas por parte de los medios de comunicación occidentales. En el caso de España, los fragmentos del diario que muestran alguna forma de descontento con el gobierno chino han sido traducidos y citados en muchas noticias con el fin de ofrecer una imagen de víctima de la autora bajo el régimen totalitario chino. Incluso los comentarios negativos de los usuarios de Internet se consideran como pruebas incuestionables de la monstruosidad de la censura y del régimen comunista chino. En el extranjero, el diario se convierte en un «espectáculo exótico», un arma arrojada contra China que ratifica la superioridad occidental. Sin embargo, Wang Fang, que fue presidenta de

la Asociación de escritores de Wuhan, nunca ha publicado una sola línea de oposición frontal contra el gobierno; tampoco duda en reconocer el trabajo realizado por el Partido Comunista durante la crisis, limitándose a hacer algunos reproches discretos sobre actuaciones que podrían haberse mejorado. Todo ello es obviado por los medios occidentales, que no dudan en distorsionar e ignorar el rol de la autora en este proceso para hacer de ella una luchadora y víctima del régimen chino que legitime el «espectáculo exótico». A nadie le importa la complejidad de este «cuento chino».

La pandemia aporta un pretexto idóneo al gobierno chino para aplicar el estado de excepción, Giorgio Agamben define el totalitarismo moderno como:

[...] la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político (Agamben, 2013: 25).

Aunque Wang Fang no ha sido eliminada físicamente, lo cierto es que sí lo ha sido en el ciber mundo, una forma de muerte social que constituye un grave atentado contra la dignidad de la persona, su imagen, reputación y prestigio profesional. Wang Fang no puede hacer frente a un contra-relato que la precede y que se adelanta, arruinándolo, a cualquier intento por salir adelante: la autora ha perdido su posición en la Asociación de Escritores, ha sido privada del derecho a asistir a la reunión anual de la organización y se ha convertido, en definitiva, en una enemiga común que padece los insultos y críticas de los usuarios de Internet. Aunque Wang Fang no es la única víctima del estado de excepción, sí es la más conocida. De hecho, numerosas cuentas de Weibo han sido borradas por el gobierno por haber escrito o reenviado críticas negativas o, simplemente, por haber cuestionado alguna actuación del Partido Comunista. Se trata de una ciber-masacre en toda regla que ha destruido una gran cantidad de cuentas cargadas de recuerdos y expresiones personales, de la existencia digital de miles de ciudadanos, de modo que lo único que permanece en las redes sociales son las alabanzas al gobierno.

La censura es uno de los productos del estado de excepción. En *Poder discursivo y liderazgo: «revolución de color» y hegemonía cultural* (《领导权与话语权: “颜色革命” 与文化霸权》

), Li Shenming (李申明) enfatiza la oposición actual entre capitalismo y socialismo y advierte que los países capitalistas tienden a ejercer la «hegemonía cultural», considerando su sistema de valores burgués como un modelo global. Por ello, la censura sería una medida imprescindible para consolidar la hegemonía ideológica idónea en China (Li, 2016: 6-9)<sup>74</sup>. Aunque muchos países han utilizado el estado de excepción como un paradigma normal (Agamben, 2020: 17)<sup>75</sup> durante la pandemia, China vive permanentemente en dicho estado. En *Occidentalismo*, la autora también señala que el gobierno chino intenta construir una imagen de Occidente-invasor, de un enemigo común que refuerza la unión entre los miembros de la nación china para protegerse contra la invasión (económica, cultural y política) de la patria. En este discurso de opresión, China es presentada como una víctima de Occidente. Por su parte, como hemos señalado, en la pandemia, muchos medios occidentales también manipulan la información para alimentar el sentimiento de rivalidad contra el régimen político de China. Al leer las noticias tendenciosas de los países occidentales, los ciudadanos chinos ratifican la identidad de víctima de China y recurren a la protección del gobierno, depositando en este su confianza y renunciando a sus derechos en favor del estado de excepción. En definitiva, en el estado de excepción, la manipulación de la información y los recortes sucesivos de derechos y libertades acaban siendo acatados como un imperativo por los ciudadanos, para quienes la defensa de la patria y la resolución de la crisis nacional dejan nuevamente en un segundo plano el sacrificio de las voces femeninas.

---

<sup>74</sup> 李慎明 (2016), 《领导权与话语权: “颜色革命”与文化霸权》, 北京: 社会科学出版社。

\* Li Shenming (2016). *Poder discursivo y liderazgo: «revolución de color» y hegemonía cultural*, Beijing: Editorial de ciencia social.

<sup>75</sup> Agamben, Giorgio (2020). «La invención de una epidemia», *Sopa de Wuhan*, URL: <<http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>> [consultado el 20/12/21].



## **Capítulo 2.**

### **EL SURGIMIENTO DE UN ESPACIO DE PROTESTA**

Como ya hemos señalado, las novelas femeninas de Internet no se entienden como una «literatura seria», sino como un producto cultural. Veremos que estas escrituras ofrecen un espacio privilegiado de exploración y expresión de deseos proscritos en la extremadamente normativa sociedad china.

En este capítulo estudiamos también el origen y funcionamiento de los foros de lectura en chino, a la vez que abordamos la relación conflictiva entre los contenidos prohibidos y la gran maquinaria de la censura en China. La era de Internet no solo ha modificado el concepto de literatura femenina -las prácticas de quienes la escriben y los discursos críticos de quienes la analizan-, sino también el rol pasivo de los lectores. Las novelas de Internet constituyen fundamentalmente un espacio de protesta contra la hegemonía gubernamental donde todos los lectores con acceso a la web pueden tomar la palabra e incluso participar en la creación artística. Los foros brindan a los lectores la ocasión de comunicarse directa y simultáneamente con los autores, quienes, a su vez, pueden ajustar los contenidos de sus producciones en función de las apreciaciones y peticiones del público. La relación entre ambas partes se vuelve más horizontal, las fronteras, más difusas.

#### **1. Escrituras subculturales**

Las novelas de Internet cuentan con una gran cantidad de lectores. Son un producto de consumo sin grandes pretensiones artísticas en el que se reproducen, en sentido generalizado, a las convenciones sociales. Dichos textos están, no obstante, atravesados por



tensiones o incluso resistencia contra las rígidas normas que regulan las relaciones sociales. Para adentrarnos en este terreno caracterizado por incoherencias, contradicciones y paradojas partimos del concepto de «subcultura». Aunque en la actualidad el término «subcultura» ha perdido pertinencia y la oposición entre cultura dominante y contracultura se vuelve borrosa (Lahire, 2006), en contextos como el chino dicha rivalidad aún está muy presente. Por ello, a pesar de que las novelas femeninas de Internet repiten los valores convencionales, también proporcionan un espacio -aunque cada día más exiguo- para desafiar las convenciones sociales imperantes.

## **1.1. Novelas de mujeres, cultura popular y subcultura**

En este apartado nos centramos en las grandes dimensiones de nuestro corpus y en la ambivalencia por la que este se caracteriza. Antes de examinar las novelas de mujeres, resulta indispensable abordar su relación con la cultura popular y adentrarse en los contenidos censurados y su dimensión subcultural.

### **1.1.1. Novelas de Internet y cultura popular**

Como señala John Story, definir la cultura popular no es tarea fácil dada la amplitud que se le da a este término. Story distingue diversos criterios y, si los cotejamos con nuestro corpus de estudio, observamos que todos ellos pueden aplicarse en mayor o menor medida a las novelas de Internet que aquí examinamos. Para empezar, la cultura popular puede entenderse en un sentido general como aquella que es «widely favoured or well liked by many people» (Story, 2012: 5)<sup>76</sup>. A este respecto, cabe decir que los contenidos de las novelas que estudiamos aquí son perseguidos por la censura y condenados por la sociedad china bien pensante: ambas representan una visión anquilosada y oficialista del ideal comunista de cultura popular que dista mucho de lo que aquí entendemos, con John Story, por cultura popular, es decir, la que

---

<sup>76</sup> Story, John (2012). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, New York: Routledge.

es apreciada por un amplio público. En este sentido, el importante lugar, aunque solo sea en términos cuantitativos, que estas novelas ocupan en el mercado literario actual es innegable.

También puede entenderse por cultura popular aquella que no forma parte de la llamada «alta cultura» y que, por oposición a esta, se considera «baja cultura» (Story, 2012: 6). Esta cuestión, en el caso que nos ocupa, requiere algunas puntualizaciones. En primer lugar, la oposición entre «alta» y «baja» cultura china en la actualidad funciona de una forma que le es propia, ya que la legitimidad de una práctica cultural no se asocia necesariamente con una clase determinada. La cultura tradicional china es un ejemplo indiscutible de fusión entre «alta cultura» y «cultura popular», sin que intervenga la noción de «baja cultura»; al contrario, se observa una tendencia a patrimonializar la cultura china tradicional. Existe sin embargo un tipo de «alta cultura» que el comunismo no consiguió erradicar y que, hoy en día, con la llegada del liberalismo económico y el creciente poder adquisitivo de una parte de la población, está en plena expansión: nos referimos a lo que llega a China empaquetado como «alta cultura europea» en su vertiente más consumista. Por ejemplo, la ópera china es un arte muy popular y apreciado por un amplio segmento de la población, mientras que el disfrute de la ópera europea está reservado a una élite de individuos familiarizados con sus códigos. Del mismo modo, la entrada a una exposición de arte chino, organizada normalmente por el gobierno, es mucho más barata que la de una exposición de arte europeo organizada por instituciones privadas. Otro ejemplo: matricular a un niño en clases de caligrafía china está al alcance de todos los bolsillos, mientras que solo los hijos de las familias más afortunadas pueden aprender a montar a caballo. Por supuesto, la penetración de productos culturales procedentes de la cultura pop occidental es imparable y el valor simbólico de dichos productos depende, sobre todo, del modo en que se insertan en la oferta consumista. En términos generales, Internet contribuye claramente a horizontalizar el acceso a estos productos. Así, la unidad y la homogeneidad de las prácticas culturales de clase, del *habitus* que teorizó Pierre Bourdieu como una forma de estratificación social mediante la acumulación de capital simbólico, no ha perdido su validez en China. Lo que cambia es el contenido semántico de los términos «alta» y «baja» cultura.

En tercer lugar, se puede considerar que la cultura popular corresponde al concepto de «cultura de masas» cuyos productos suelen considerarse como formas empobrecidas e

impuestas por el mercado. Resulta indiscutible, incluso para sus más fervientes defensores, la inferioridad, en términos cualitativos, de la escritura femenina de Internet respecto de la «literatura seria» -ya sea esta clásica o contemporánea, china o extranjera. Ello no impide que millones de lectores dediquen parte de su presupuesto a pagar por la lectura en línea de estas novelas. Story distingue una vertiente benigna de la cultura de masas que tomaría la forma de fantasía pública evasiva (Story, 2012: 8). Las novelas femeninas de Internet proponen un contenido evasivo por varios motivos: por una parte, invitan a los lectores a poner entre paréntesis sus disciplinadas existencias y a dar rienda suelta a su imaginación, sobre todo en términos sexuales; por otra, estas novelas favorecen particularmente la evasión de las lectoras respecto de la opresión de género que interviene en mayor o menor medida en sus vidas, así como una agencia ausente de la vida real de la mayoría de las mujeres; pero, además, la evasión no consiste solo aquí en la exploración del deseo sexual, sino, sobre todo, en ampliar el abanico de identidades de género, más allá del modelo binario *hombre-mujer*, de modo que todas aquellas identidades prohibidas en la sociedad china puedan encontrar un canal de expresión en las ficciones.

En cuarto lugar, la cultura popular puede definirse como aquella que surge del pueblo. En esta definición entra en juego la cuestión de la autenticidad (artesanía popular, folklore popular, etc.), por lo que su aplicación a nuestro corpus resulta problemática. El gobierno promociona en el extranjero producciones culturales que podríamos considerar «con denominación de origen», incluyendo algunos géneros de ficción de Internet surgidos en China y considerados como «genuinamente» chinos. Es el caso de las novelas etiquetadas como «Wuxia» (novelas de artes marciales)<sup>77</sup>, «Jefe tiránico» (霸道总裁文)<sup>78</sup>, «Romance Xianxia» (仙侠)<sup>79</sup>, etc. (i-

---

<sup>77</sup> Toda persona que intente proteger a los vulnerables y enfrentarse a las fuerzas del Mal, puede ser un Xia Ke (侠客), aunque no practique el kungfú. El Xia Ke, además de un héroe, también puede ser un ladrón justiciero (como Robin Hood), un delincuente que instiga un golpe de estado, etc. Las novelas de Wuxia tratan de los Xia Ke que viven aventuras y aplican la justicia.

<sup>78</sup> Esta etiqueta procede del relato tradicional protagonizado por un hombre erudito y una mujer hermosa. En la versión actual, el erudito pasa a ser un hombre rico y poderoso y su mujer, una joven ingenua.

<sup>79</sup> La etiqueta «Romance Xianxia» se utiliza para las novelas que narran una historia romántica en un mundo en el que además de elementos sobrenaturales -dioses, *yaoguai* (monstruo), poderes mágicos, etc.- también hay elementos del género de *Wuxia* -batallas entre bandas, héroes y villanos, etc.-.

Research Global, 2020: 3)<sup>80</sup>. Además, el uso del pseudónimo impide o vuelve muy difícil conocer la extracción social y la identidad real de la mayoría de las autoras.

Por último, la escritura femenina también responde a la idea de que la cultura popular es un espacio de lucha, de resistencia de los grupos subalternos frente a las estrategias de incorporación o exterminación que ejerce el grupo dominante (Story, 2012: 10). Desde esta perspectiva, es innegable que las novelas femeninas de Internet construyen un espacio de protesta donde tienen cabida todo tipo de disidencias sexuales. John Story observa con Rosalind Coward (1984) que las prácticas y representaciones de la cultura popular no son solo una simple reproducción de estereotipos preexistentes. Esta observación es importante en el caso de la expresión de los deseos sexuales de las mujeres en las novelas de Internet: su mera expresión en la escritura de mujeres está creando ya una posición, formas de subjetividad e identidad que surgen de la expresión del deseo. Paralelamente, Story señala, basándose en el estudio de Janice Radway (1987), que el éxito que las novelas románticas siguen teniendo entre las mujeres puede entenderse como una forma de protesta utópica contra el sistema patriarcal (Story, 2012: 145). En nuestro corpus de análisis, independientemente de la voluntad o no de autoras y lectoras de resistir contra las normas, la mera existencia de los textos plantea en sí misma todo un desafío al sistema que reparte el poder y los roles y que, a través de la censura, determina qué textos deben ser eliminados de Internet. Como veremos, la principal singularidad de las novelas que estudiamos aquí es la confluencia entre los tópicos de un romanticismo edulcorado y a menudo cursi por un lado y los códigos de la novela erótica y pornográfica por otro.

### **1.1.2. Hegemonía, subculturas, resistencias**

Estas consideraciones sobre los textos que aquí estudiamos como manifestaciones de la cultura popular resultan incompletas si no tenemos en cuenta que la escritura femenina de

---

<sup>80</sup> 艾瑞咨询 (2020), 《2020 年中国网络文学出海研究报告》

\* i-Research Global (2020). «Informe sobre la exportación de las novelas de Internet en China a otros países en el año 2020».

URL:<<https://funstory.ai/author/funstoryadmin/>> [consultado el 04/01/2021].

Internet también construye y acoge varias subculturas. Dick Hebdige recurre al estudio de Phil Cohen, proponiendo que la subcultura trata de desafiar la cultura parental, expresando y resolviendo las contradicciones ocultas o no aclaradas de esta última. De este modo, las subculturas «abren una brecha en nuestras expectativas y representan simbólicos desafíos a un orden simbólico» (Hebdige, 1979: 109-128). Los inicios de la escritura de Internet (1997, el año en que se fundó el primer foro literario) en China, la generación Ochenta (los nacidos después de 1980). A ella pertenecen los principales creadores de la cultura de Internet. Esta generación nació después de la Reforma y Apertura (改革开放)<sup>81</sup>, y a diferencia de las generaciones anteriores -las que conocieron la Revolución Cultural (文化大革命) y la dictadura de la época de Mao- se caracterizó por sus fuertes discrepancias con la generación parental.

Desde los inicios hasta hoy, la escritura femenina de Internet se ha venido asociando estrechamente con la subcultura. Anna Baby (安妮宝贝), una de las primeras autoras de Internet, se asocia estrechamente con el «estilo no convencional» (非主流), surgido en 2000 y representado por jóvenes llamados Sha Ma Te (杀马特) -traducción fonética de la palabra inglesa *smart* en chino-. Influidos por la subcultura gótica occidental, los Sha Ma Te se caracterizaron por su exagerado maquillaje, pelo teñido de colores vistosos y trajes extravagantes. Estos jóvenes procedían de los pueblos, no tenían estudios universitarios y trabajaban en las ciudades sin poder integrarse en ellas. Los Sha Ma Te utilizaban una apariencia no convencional para responder el rechazo de la ciudad (Zhang & Chang, 2014: 17)<sup>82</sup>. Las novelas de Anna Baby describen detalladamente el amor y la vida urbana a los que los Sha Ma Te no podían acceder aunque pretendían rechazar todo aquello que les cerraba las puertas, aspirando a llevar una existencia aventurera y bohemia y seguir una forma de vida no convencional. A pesar de que la subcultura de los Sha Ma Te fue censurada por las

---

<sup>81</sup> Reforma y Apertura es un programa de reformas económicas dirigido por Deng Xiaoping (邓小平), que se inició en 1978 y transformó la economía planificada en una economía socialista de mercado. Esta reforma abrió el mercado chino al mundo y modificó profundamente la sociedad.

<sup>82</sup> 张乐, 常晓梦 (2014), 《“杀马特”现象社会学解读》

\* Zhang Le & Chang Xiaomeng (2014). «La interpretación del fenómeno de “Sha Ma Te” desde la perspectiva sociológica»

URL:<<http://www.cqvip.com/qk/82199x/201407/50086886.html>> [consultado 27/12/2021].

autoridades, ha seguido influyendo a los jóvenes del campo. Aunque la subcultura de los Sha Ma Te no forma parte de nuestro estudio, sí tiene en común con el resto de subculturas sus numerosas discrepancias con la generación parental. En este sentido, la escritura femenina de Internet ve en la homosexualidad una de las armas para desafiar la cultura parental. Li Yinhe (李银河)<sup>83</sup> fue la primera socióloga china que introdujo en sus estudios al colectivo homosexual y que definió la cultura homosexual como una forma de subcultura, es decir, de expresión cultural con normas y modelos propios (Li, 2009: 9).

Si bien, todas las subculturas siguen un ciclo que «lleva de la oposición a la desactivación, de la resistencia a la integración» (Hebdige, 1979: 139) y la rebeldía de las novelas escritas por la nueva generación (la *millennial*) se ha debilitado ante una tendencia cada día más conservadora, las aficionadas (mujeres en su mayoría) a la cultura de BL (Boys' love) encuentran en ella un espacio de expresión para todas las formas de sexualidad prohibida, incluyendo a la homosexualidad. Además, las aficionadas de BL participan, cada vez más activamente, en la creación de etiquetas codificadas para burlar la censura y en la parodización de los discursos androcéntricos, sobre todo de la clase política<sup>84</sup>. Por ello, es indispensable abordar el análisis de las novelas femeninas de Internet desde la perspectiva de la subcultura.

En este trabajo defendemos el uso del término «subcultura» no para referirnos a identidades preexistentes o fijas, sino a construcciones culturales que parodian y subvierten representaciones estereotipadas, normativas y hegemónicas. En *The Post-subcultures Reader*, David Muggleton y Rupert Weinzierl sugieren que el término «subcultura» ha perdido pertinencia en un contexto de identidades híbridas, fluidas y transnacionales y proponen otros conceptos que integran estos cambios como «comunidad», «tribu» o «post-subcultura»

---

<sup>83</sup> 李银河(2009), 《同性恋亚文化》, 呼和浩特: 内蒙古大学出版社。

\* Li Yinhe (2009), *Subcultura de la homosexualidad*, Hohhot: Editorial de la Universidad de Mongolia Interior.

<sup>84</sup> El mejor ejemplo de ellos son las novelas homoeróticas protagonizadas por el presidente Xi Jinping y otros altos funcionarios con los que este mantiene relaciones sexuales. En la web AO3 (Archive of our Own) hay más de trescientas novelas de este tipo clasificadas con la etiqueta Fraternidad Socialista (社会主义兄弟情).

URL:<[https://archiveofourown.org/works/search?utf8=%E2%9C%93&work\\_search%5Bquery%5D=xi+Jinping](https://archiveofourown.org/works/search?utf8=%E2%9C%93&work_search%5Bquery%5D=xi+Jinping)> [consultado el 20/12/2021].

(Muggleton & Weinzierl: 2003). Es posible, como defienden los autores mencionados, que la contestada oposición entre cultura dominante y contracultura haya perdido validez en otros contextos. Sin embargo, en el caso de China esta oposición sigue siendo vigente, como también lo son las medidas gubernamentales para impedir que ciertos contenidos puedan ser accesibles a la ciudadanía. Nuestro corpus de novelas no se distingue por pertenecer a una clase social concreta, pero, a pesar de ello, el concepto gramsciano de *hegemonía* sigue funcionando en circuito cerrado con una elevada eficacia. La «hegemonía ideológica» que puede reemplazar para Gramsci la «función unificadora» de las religiones (Angenot, 2010: 34), se asienta en China en tres grandes pilares: la hegemonía ideológica cuyo funcionamiento garantiza, al menos, los siguientes factores: la maquinaria estatal (censura, represión policial, etc.), la colaboración de buena parte de la ciudadanía (denuncia, delación), la tradición patrilínea y su peso en la estructuración social y el peso patriarcal tradicional. Este conjunto de factores constituye, siguiendo la terminología propuesta por el filósofo Jacques Rancière, la *policia*, es decir, la ley, explícita o implícita «que define la parte o la ausencia de parte de las partes» (Rancière, 1996: 44)<sup>85</sup>.

Si el contenido marxista inicial de dicha hegemonía se ha vuelto problemático en plena expansión neoliberal, el control de los «límites de lo decible» y la represión de cualquier intento de traspasarlos en China siguen siendo férreos. Siguiendo aquí la lectura del pensador marxista italiano que propone Marc Angenot, entendemos la hegemonía como:

[...] el conjunto de los «repertorios» y reglas y la topología de los «estatus» que confieren a [determinadas] entidades discursivas posiciones de influencia y prestigio, y les procuran estilos, formas, microrrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad. Puede suceder que, para abreviar, se diga que tal temática, tal fraseología, tal conjunto discursivo son «hegemónicos». Esto es manifestar en términos simplificados el hecho de que esas entidades aprovechan la lógica hegemónica para imponerse y difundirse (Angenot, 2010: 30).

Consideramos que la emergencia de las novelas femeninas de Internet no puede explicarse de forma aislada, es decir, sin tener en cuenta el lugar que ocupan la *policia* y la hegemonía ideológica, cultural y discursiva en este proceso. Dicho de otro modo, estas novelas surgen en

---

<sup>85</sup> Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

gran medida como un *contra-discurso* contra la *hegemonía* que intenta escapar al control de la *policía*, el cual, insistimos, no se reduce exclusivamente al aparato de la censura, pudiendo incluir formas más sutiles pero no menos eficaces de reproducción de la ley como la autocensura o el ostracismo social de los individuos cuyos comportamientos se consideran «desviados».

En cuanto al segundo elemento del tándem rancieriano formado por *la policía* y *lo político*, debemos evitar todo riesgo de simplificación. Rancière distingue *lo político* de la política, es decir de la actividad realizada desde el orden policial. Lo que diferencia a ambos conceptos es que *lo político* «deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo, el de una parte de los que no tienen parte» (Rancière, 1996: 45).

En ese sentido y, como veremos, la inclusión de nuestros textos en la esfera de *lo político* no es automática. Por una parte, podemos considerar que las novelas objeto de este estudio sí son manifestaciones de *lo político* en la medida en que promueven un nuevo reparto de lo sensible que plantea un desafío al reparto oficial. Las novelas de Internet no llaman a todas las mujeres chinas a salir a las calles para reclamar sus derechos, a cometer atentados terroristas o a intervenir en otras formas espectaculares de lo político. Ni siquiera se oponen al modelo económico neoliberal. Pero la presencia poco significativa en la mayoría de las novelas femeninas de internet de todo ello no impide que nuestros textos sean, al menos parcialmente, *políticos* en el sentido que Jacques Rancière otorga a este término, puesto que promueven un nuevo reparto de lo sensible:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto (Rancière, 2009: 9).

Por ejemplo, la locura sigue siendo considerada en buena medida como algo inexistente en China o secundario respecto de las manifestaciones físicas de una patología (véase nuestro



capítulo 7). Es decir, que los trastornos mentales, como consecuencia de una enfermedad del cuerpo, deben desaparecer cuando el cuerpo sana. En este sentido, la locura se encuentra fuera de los límites de lo decible a los que se refiere Angenot. Insistimos, no se trata de que la locura esté prohibida por las autoridades, sino de algo mucho más complejo en el que intervienen todos los elementos que configuran el *orden policial*: la concepción tradicional de la locura como una forma de originalidad, su subordinación a los disfuncionamientos fisiológicos, la creencia extendida de que los chinos no se vuelven locos puesto que la locura como patología es una idea occidental cuya implantación en China es aún muy precaria, etc. Por supuesto, la escasa atención del sistema sanitario a las enfermedades mentales debe también tenerse en cuenta. Pues bien, la gran importancia en las novelas femeninas de los personajes de «mujeres locas» tiene como resultado que las *sin parte*, esto es, las enfermas mentales, tengan un lugar, *tomen parte* en estas ficciones, sean aquellas «que aparecen y subvierten la división de los lugares y las funciones asignados» (Capasso, 2018: 220)<sup>86</sup>, modificando, hasta cierto punto, el reparto de lo sensible.

Como veremos, sin embargo, el contra-discurso que contienen estas novelas reproduce en cierta medida el discurso que pretende combatir. Dicho de otro modo, el espacio de escritura femenina que aquí estudiamos no es necesariamente generador de «subjetivación política», esto es, productor de «una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria con la lógica policial» (Rancière, 1996: 52). Este espacio se caracteriza más bien por un movimiento en el que la oposición no está exenta de reproducción de aquello contra lo que se escribe. Más que negar por este motivo el valor político de nuestros textos, consideramos que las contradicciones y las tensiones entre oposición y reproducción que aparecen en las novelas son manifestaciones del elevadísimo grado de interiorización de la ley policial por parte de las mujeres chinas.

Tal como revela Dick Hebdige, en *Subcultura. El significado del estilo*: «El ciclo que lleva de la oposición a la desactivación, de la resistencia a la integración delimita toda sucesiva subcultura» (Hebdige, 1979: 139). La escritura femenina también se integra en dicho ciclo. El

---

<sup>86</sup> Capasso, Verónica C. (2018). «Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière». *Estudios de filosofía*, nº 58, julio-diciembre, 215-235.  
URL: <<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n58/0121-3628-ef-58-00215.pdf>> [Consultado el 30/05/21].

enorme éxito comercial de las novelas femeninas de Internet está transformando su estatus subcultural del principio. Jergas y vocablos inicialmente compartidos por un pequeño número de lectores se vuelven populares y la subcultura acaba integrándose en el «marco dominante de significados» (Hebdige, 1979: 130). Así, el éxito de estas novelas ha hecho que se acaben incorporando a la cultura de masas, con la subsiguiente reducción de su valor transgresor y contestatario del comienzo. Con la creciente popularidad de las novelas entre los lectores *mainstream*, que obedecen a las normas morales existentes y velan por su cumplimiento, imponiendo sus gustos y criterios, las minorías cada vez ocupan un lugar más reducido. Los lectores *mainstream* juzgan moralmente a los autores cuya desviación respecto de la norma es considerada excesiva. Incluso las novelas de BL (Boys' Love), a pesar de que siguen siendo una subcultura excluida por la cultura dominante, tienden gradualmente a adoptar los esquemas de la pareja heterosexual convirtiéndose en una variación novedosa del modelo dominante, sin que la extravagancia apreciada por los lectores ponga realmente en peligro la supremacía heterosexual. En definitiva, a pesar de sus resistencias, la escritura femenina no puede rebelarse tajantemente contra las normas sociales. Incluso en las novelas más radicales donde se destruye el orden moral que establece la sociedad androcéntrica, la estructura de dominación que ejerce opresión en las mujeres renueva su forma y revive en la escritura femenina.

## **1.2. El surgimiento de un espacio de protesta**

La evolución de la literatura de Internet en chino es, en primer lugar, de orden genérico. En sus inicios, a principios de los años noventa, la literatura de Internet no se distinguía demasiado de la editada en papel. Se publicaban géneros diversos (poemas, ensayos, ficciones, etc.) y, para los escritores, Internet era un campo de pruebas que permitía cerciorarse del interés que suscitaba un texto entre un número reducido de lectores -antes de la generalización del acceso a Internet- de cara a una edición en papel. Con el tiempo, esta diversidad de géneros dio paso a una exclusividad de la novela. Convertido hoy en un complejo mercado con leyes propias, Internet ha dejado de ser un espacio de creación

literaria para convertirse en un floreciente negocio de entretenimiento. Aunque la aparición y diversificación de los foros ha dado trabajo a muchas autoras que escriben para satisfacer las demandas crecientes de las lectoras, la censura siempre acechante pone a prueba periódicamente el ingenio de los internautas para acceder a los contenidos prohibidos.

Hoy en día hay cada vez más mujeres que consiguen burlar la censura férrea del gobierno chino proponiendo sus narraciones prohibidas, en especial pornográficas, en internet o accediendo a estas para leerlas, comentarlas en los foros de lectura y contribuir a su difusión en la web. Aquí estudiaremos las condiciones de producción, circulación y consumo de estos textos por parte de los autores y lectores, mayoritariamente mujeres, haciendo hincapié en los procedimientos utilizados para evitar la censura y el modo en que estos inciden tanto en la creación de etiquetas o palabras clave para clasificar los textos como en la propia escritura. En suma, conviene examinar el funcionamiento de los foros de lectura y su alcance como espacio de protesta.

### 1.2.1. Los Xie Shou

En los años noventa del siglo XX, Internet se puso de moda en China convirtiéndose rápidamente en una vía de creación accesible a millones de personas. En 1997, se fundó el primer foro literario, «Bajo la higuera» (榕树下)<sup>87</sup>, que atrajo a una gran cantidad de autores aficionados que publicaban poemas, ensayos y novelas de buena calidad (Wu, 2014: 2). En 1998, Cai Zhiheng (蔡智恒) publicó su primera novela, *El primer encuentro romántico* (《第一次亲密接触》), bajo el seudónimo de Pizi Cai (痞子蔡). Esta novela, que narra una triste historia de amor entre un tímido joven y una mujer enferma de cáncer, fue la primera que alcanzó una gran popularidad en Internet. Posteriormente, cuando se publicó la edición en papel, se vendieron más de seis millones de ejemplares. El éxito de *El primer encuentro romántico* animó a muchos internautas a publicar sus relatos o poemas en Internet, dando inicio a una nueva era de la creación literaria. En poco tiempo, surgió un aluvión de foros de lectura y el género narrativo acabó monopolizando la literatura de Internet.

---

<sup>87</sup> URL: <[www.rongshuxia.com](http://www.rongshuxia.com)> [consultado el 12/12/2017].

Los ingresos en concepto de publicidad apenas aportaban suficientes beneficios económicos al foro Bajo la higuera para mantenerlo. El foro Qidian (起点网), en cambio, comenzó a cobrar una cuota a sus usuarios en 2003; mientras que Bajo la higuera no se adaptó al nuevo contexto y su fundador se vio obligado a venderlo poco después, Qidian se convirtió en líder del sector. Este hecho consolidó la separación entre la «literatura seria» del primer foro y la de Internet del segundo. En un artículo retrospectivo sobre la evolución de la literatura de Internet, Wu Yue señala el cambio que sufrió el foro de lectura al dejar de ser un espacio de creación literaria para convertirse en uno de entretenimiento. La comercialización de la literatura de Internet impulsó el surgimiento de una nueva categoría de profesionales: los «Xie Shou» (写手) (Wu, 2014: 2)<sup>88</sup>. El término despectivo Xie Shou designa a los autores que (re)producen textos de mala calidad. Esta distinción no existía en la época de Bajo la higuera. Por ejemplo, la autora de Internet Li Jie (励婕), bajo el seudónimo de Annie Baby (安妮宝贝), obtuvo notoriedad en dicho foro y, posteriormente, publicó una serie de ensayos y novelas en papel que la consagraron como autora de la «literatura seria». Hoy en día, este ejemplo de acumulación de capital simbólico por parte de un Xie Shou es inimaginable. Ascensos como el de Li Jie pertenecen al pasado, puesto que la separación entre la «literatura seria» y la de Internet confina a los Xie Shou en la categoría autorial más baja.

Pero, además de los Xie Shou, existe una gran cantidad de aficionados -en su mayoría personas con un horario flexible- que dedican mucho tiempo a la escritura en Internet: amas de casa, profesores, funcionarios, estudiantes, jubilados, etc. Sobre todo, conviene destacar a los jóvenes que proceden del campo -algunos de ellos ni siquiera han terminado la enseñanza obligatoria- y que, animados por el triunfo de los Xie Shou famosos, han comenzado a escribir y publicar sus textos en Internet.

---

<sup>88</sup> 吴越 (2014), 《中国网络文学 16 年回眸与展望》

\* Wu Yue (2014). *Análisis retrospectivo de la literatura de Internet de los últimos dieciséis años*  
URL:<[http://www.cssn.cn/zm/zm\\_dc/201407/t20140705\\_1241849.shtml](http://www.cssn.cn/zm/zm_dc/201407/t20140705_1241849.shtml)> [consultado el 12/12/2017].

### **1.2.2. Pornografía y censura**

De todos los subgéneros narrativos actuales, el pornográfico es el más popular y rentable. El anonimato que proporciona Internet tanto a autores como a lectores constituye un eficaz - aunque no infalible- escudo para burlar la vigilancia de un ejército de censores chinos que rastrean el ciberespacio a la caza de textos o imágenes prohibidos. En China, el autor de un volumen en papel debe superar la censura para poder obtener un código ISBN indispensable para la publicación. Al no necesitar las publicaciones de Internet este requisito, la libertad de expresión se amplía considerablemente. Pero, además, cuando una novela pornográfica aparece publicada en diferentes webs, el trabajo de la censura se complica aún más. Con el objetivo de reducir la circulación de contenidos no autorizados, el gobierno obliga a los administradores de los foros legales a controlar la producción de sus autores antes de autorizarlos a publicar sus obras en la red. Con todo, el control de la edición electrónica resulta harto difícil, puesto que un autor cuyo texto no se autoriza en un determinado foro tiene la opción de publicar en otros foros. Con todo, localizar los textos prohibidos en la red requiere práctica, de modo que a los lectores que no conocen los entresijos de la búsqueda de datos en internet no les resulta fácil hacerse con las novelas censuradas. Los foros carecen de guías de búsqueda; tampoco existe una denominación genérica específica y unificada para referirse a las obras de contenido erótico. El resultado es que no todos los lectores consiguen deducir la presencia de dichos contenidos con solo leer los títulos o las breves presentaciones de las novelas.

El gobierno publica frecuentemente una lista negra de novelas y obliga a los foros a eliminarlas de su oferta. Pero se trata de una tarea tan titánica como irrealizable y, sobre todo, su efecto es contrario al pretendido: la lista negra, concebida inicialmente como una herramienta de censura, acaba convirtiéndose en una eficaz guía de lectura para los clientes de los foros. Nada resulta más fácil para los lectores expertos que identificar las palabras clave de los títulos que figuran en la lista elaborada por los censores para llegar hasta las novelas prohibidas. Y aunque los foros supriman estas novelas, Internet es un espacio inabarcable en el que cualquier lector puede poner sus novelas preferidas a disposición de futuros lectores aunque solo sea durante algún tiempo. En resumen, el trabajo de la censura acaba asemejándose a un juego inacabable de persecución entre el gato y el ratón donde este último

siempre encuentra el modo de escapar a su perseguidor sin dejar huella.

El peligro que conlleva publicar contenidos prohibidos es, sin embargo, cada día mayor. En 2010 el gobierno lanzó la *Anti-Vulgarity Political Campaign* (反三俗政治运动), durante la cual, más de mil usuarios de Internet fueron condenados por «divulgar contenidos pornográficos». De ellos, cincuenta y ocho personas fueron castigadas con penas de cinco años o más de prisión. Una de las encarceladas tan solo tenía diecinueve años (Jacobs, 2012: 16).

De todas las autoras detenidas, Tianyi (天一) es la más conocida y su sentencia, la que ha tenido más impacto en la sociedad. En 2018, esta autora icónica de pornografía homoerótica en Internet, fue detenida por la policía y condenada a diez años de prisión por «fabricar y vender productos pornográficos». Aunque con anterioridad otras escritoras habían sido detenidas, el caso de Tianyi tuvo mayor repercusión en las redes sociales al ser su sentencia la más dura. La novela más conocida de Tianyi es *Gan Si Lao Ban* (《干死老板》)<sup>89</sup>. Para su identificación, los lectores crearon las etiquetas Élite Bottom (精英受) y Campesino Top (农民攻)<sup>90</sup>, que fueron posteriormente utilizadas por un gran número de escritores. A pesar de haber sido numerosas veces censurada, esta novela nunca ha desaparecido de Internet gracias a los repetidos cambios de título por parte de los lectores fieles a la autora. El título original, *Gan Si Lao Ban*, fue sustituido por un título indescifrable formado por las iniciales del primero: el acrónimo *GSLB*. Cuando se descubrió que tras el título *GSLB* se escondía la novela censurada de Tianyi se recurrió a un nuevo título: *Cuatro Letras* (四个字母), en referencia a las que formaban el acrónimo. Este código solo podían descifrarlo lectores expertos. En resumen, la novela de Tianyi fue tan exitosa que los lectores crearon nuevos títulos cada vez

---

<sup>89</sup> *Gan Si Lao Ban* narra una historia erótica entre un vagabundo, Hu Tianguang (胡天广), y un importante directivo, Fang Linfan (方霖凡). Aunque Hu Tianguang es heterosexual, la atracción que siente hacia Fang Linfan cambia su orientación sexual. Por su parte, Fang Linfan, al pertenecer a una clase social superior, desprecia inicialmente a Hu Tianguang, pero al final acaba sucumbiendo a sus expertas artes amatorias.

<sup>90</sup> Élite Bottom (精英受) es literalmente un individuo perteneciente a la élite social que desempeña el rol pasivo en una relación homosexual. Este rol suele ir asociado a ciertos rasgos de personalidad como coquetería y promiscuidad. Su pareja suele ser un Campesino Top (农民攻), es decir, el individuo con rol activo en la relación homosexual. Este último se caracteriza por su comportamiento vulgar y vigor físico.

más difíciles de descifrar para garantizar su supervivencia a pesar de la censura.

La novela que condujo a Tianyi a la cárcel no fue la ya mencionada *Gan Si Lao Ban*, sino *Conquista* (《攻占》). En ella se narra un amor prohibido entre un estudiante y su profesor. Como *Gan Si Lao Ban*, *Conquista* contiene una profusión de escenas pornográficas. La autora imprimió siete mil ejemplares y ganó ciento cincuenta mil yuanes (veinte mil euros), una cantidad más que respetable que provocó su condena a diez años de prisión. La gravedad del castigo provocó un importante debate en Internet. Entre los numerosos internautas que consideraban que Tianyi era culpable porque «la ley siempre tiene razón», no faltaban los que habían leído *Conquista*. Asimismo, había lectores que consideraban excesiva la sentencia de diez años en comparación con los castigos que recibían los autores de graves delitos como agresión sexual a menores (entre tres y diez años de prisión) y homicidio involuntario (entre tres y siete años). Por su parte, la editora de *Conquista*, probablemente aficionada al ACG (anime, comics y games), fue condenada a cuatro años, es decir, que su condena fue superior a la de algunos violadores y asesinos. Además, conviene señalar que un pequeño grupo de lectoras (en su mayoría intelectuales o investigadoras de las novelas de Internet y algunas feministas de la multitud) defendía la inocencia de Tianyi y afirmaba que escribir y leer pornografía debería ser un derecho para cualquier adulto. Una de ellas, Nuanzi874, escribió con emoción en Weibo: «si ella es una delincuente, yo también he cometido un crimen. No quiero esconder mi delito ni declarar mi inocencia. Solo quiero saber cuánta gente cabe en prisión» [TEN<sup>91</sup>]. En definitiva, la condena de Tianyi ha dejado una impronta profunda en la historia reciente de la escritura femenina, convirtiéndose en un ejemplo de abuso mencionado repetidamente por los lectores para cuestionar el sistema judicial existente.

Aunque la campaña gubernamental no apuntaba únicamente a las mujeres, lo cierto es que el número de detenidas fue en aumento. La censura se escuda en la necesidad de «proteger a los niños de materiales eróticos», pero dicha protección perjudica la libertad de expresión de los adultos y, en especial, la de las mujeres y su sexualidad. Las opiniones están divididas:

---

<sup>91</sup> Texto original: 暖之 874: 如果她有罪，那么我也有罪。我绝不掩盖罪行，声明无辜。我只想知道这监牢里，能装下多少人。

Esta cuenta ha sido censurada, por lo que no es posible ofrecer un enlace para acceder a este mensaje que consultamos en 2018.

una parte de los usuarios de Internet ejerce la censura por su cuenta, denunciando las novelas pornográficas para proteger a los niños, mientras que otra inventa todas las formas imaginables para burlar la censura. Pero, sobre todo, un mismo individuo puede tener comportamientos contradictorios, denunciando, por ejemplo, una determinada novela pornográfica y leyendo otros títulos de contenidos similares. Por ello, aunque la censura es cada día más rigurosa, el número de novelas pornográficas en Internet no se reduce, sino que se dispara. Mientras que los foros de lectura famosos -como Qidian (起点) y Jinjiang (晋江)- endurecen sus restricciones de publicación, las webs ilegales siguen proliferando. Estas webs utilizan las novelas piratas de los foros famosos de dentro o de fuera de China<sup>92</sup> para atraer a nuevos usuarios y obtener beneficios económicos gracias a la publicidad. Aunque dichas webs deben cambiar periódicamente sus direcciones a causa de la censura, el gobierno alterna la persecución implacable en nombre de la protección de los derechos del menor con una especie de aceptación tácita de su existencia que no pone realmente en peligro, al menos por ahora, el ejercicio de una hegemonía ideológica que sigue siendo incuestionable para millones de ciudadanos chinos.

### 1.3. ¿Una actividad lucrativa?

La prosperidad del mercado de la lectura en Internet impulsa el surgimiento de una nueva profesión: los Xie Shou contratados por los foros (签约写手). Se trata de autores que se ganan la vida escribiendo para Internet. Dicha profesión, conocida por su retribución lucrativa, requisitos bajos y horario flexible, atrae a numerosos jóvenes a dedicarse a escribir novelas online. Sin embargo, en los últimos años, son cada día más numerosos los autores de Internet que protestan por su situación precaria y critican la intervención de la censura y también de los lectores en su propia creación. Por ello, conviene averiguar las motivaciones que llevan a

---

<sup>92</sup> En Taiwan la pornografía no es ilegal, por lo que hay numerosos foros de novelas pornográficas en chino como Fresh (新鲜中文网), Begonia (海棠文学城), PoPo (PoPo 原创集市), etc.

Fresh: <<http://myfreshnet.omap.com.tw/>> [consultado el 11/19/2017]. En el momento de releer estas páginas, este enlace ha dejado de ser operativo.

Begonia:<<https://ebook.longmabook.com/>> [consultado el 11/19/2017].

PoPo:<<https://www.popo.tw/index>> [consultado el 11/19/2017].



las mujeres a escribir en Internet.

### 1.3.1. Fuentes de ingresos

Los ingresos de los Xie Shou son de tres tipos: regalías, salario y obsequios virtuales (Wu, 2014: 3). Las regalías (o pago en concepto de derechos de autor) son la vía de ingresos más rentable para los autores de Internet. En 2006 se estableció un ranking de los escritores chinos (y taiwaneses) más ricos en función de sus regalías en el que los autores de Internet aún no ocupaban los primeros puestos. Pero en 2012, Zhang Wei (张威), más conocido por su seudónimo, Tang Jia San Shao (唐家三少), pasó a encabezar la lista. A partir de entonces, el ranking se desdobló en dos listas: una de autores de Internet y otra de escritores que publican en papel. Durante tres años consecutivos, Tang Jia San Shao se mantuvo en el primer lugar de la lista de autores de Internet. En 2014, sus ingresos anuales ascendieron a cincuenta millones de yuanes (seis millones de euros)<sup>93</sup> y Tang Jia San Shao pasó a convertirse en un modelo de éxito que muchos han intentado emular. Los nombres de algunas escritoras figuran también en este ranking de famosos: Teng Ping (藤萍), Priest, Shui Qiancheng (水千丞), etc.<sup>94</sup> Así, el éxito millonario de estos escritores se ha convertido en el mejor reclamo para que innumerables jóvenes prueben suerte como Xie Shou.

La segunda vía, el salario estipulado en el contrato de trabajo con los foros, constituye la principal fuente de ingresos para la mayoría de estos escritores. Aunque el salario medio es solo de cinco mil yuanes (setecientos euros) al mes, las condiciones para convertirse en Xie Shou son muy exigentes: solo si una novela alcanza ciento cincuenta mil lecturas o más de un millar de inscripciones, puede su autor/a aspirar a firmar un contrato como Xie Shou profesional. De todos los Xie Shou contratados, menos del tres por ciento consigue ganar más

---

<sup>93</sup> 殷维(2015), 《网上码字能挣多少钱? 解密网络小说写手收入之谜》

\* Yan Wei (2015). «¿Cuánto ganas si escribes en Internet? Los misteriosos ingresos de los Xie Shou» URL:<<http://news.sina.com/m/wl/2015-10-19/doc-ixivsc0190104.shtml>> [consultado el 22/10/2018].

<sup>94</sup> 吴怀尧(2019), 《最新作家富豪排行榜》

\* Wu Huairao (2019). «La nueva lista de los escritores más ricos» URL: <[https://item.btime.com/m\\_94bc705ab4a89a05a](https://item.btime.com/m_94bc705ab4a89a05a)> [consultado el 25/10/2019].

de diez mil yuanes mensuales y la mayoría apenas sobrevive con su salario (Chen, 2016: 1)<sup>95</sup>. Además, el contrato de trabajo no incluía inicialmente ningún tipo de cobertura sanitaria para los asalariados: estos tienen jornadas draconianas y padecen problemas de salud. En 2013, un autor que escribía bajo el seudónimo de La nieve que lleva diez años cayendo (十年落雪) murió por el exceso de trabajo. Desde entonces, el problema de los derechos de estos escritores se puso sobre la mesa y los foros tuvieron que asumir la seguridad social de sus empleados. Por su parte, los escritores sin contrato, es decir, los que no alcanzan el cupo requerido de lectores, no reciben remuneración alguna, sea cual sea el número de novelas que hayan publicado. En definitiva, la mayoría de los escritores de Internet cobran un salario bajo o bien no cobran nada. Con todo, aunque son pocos los que consiguen el éxito, es innegable que, en general, poseen una mayor libertad de expresión.

Como hemos visto, Internet otorga mucho poder a los lectores, de cuyo veredicto depende el éxito o el fracaso de los autores. Los Xie Shou intentan ajustar su producción a las demandas del mercado, escribiendo y reescribiendo sus novelas en función de los comentarios que reciben de sus lectores. Por ejemplo, en 2020 surgió una corriente de oposición a la gestación subrogada entre los usuarios de Internet, por lo que numerosas lectoras empezaron a criticar a los/las autores/as que habían escrito tramas sobre las madres de alquiler. De ellos, una autora de BL (Boys' love), Huai Shang (淮上, seudónimo), tras haber recibido críticas demoledoras, reescribió la novela que había suscitado la polémica y pidió perdón a todos sus lectores. Aunque no faltan los escritores que rechazan la intromisión de los lectores en su trabajo y en la interpretación de sus textos, las críticas de los lectores siguen teniendo un peso muy importante en la producción de los Xie Shou. La escritura de Internet brinda la oportunidad a los lectores no solo de participar en la creación de los autores, sino incluso de invertir la relación tradicional con los escritores exigiendo de ellos que cumplan sus deseos. Podemos, pues, hablar de una creciente tiranía ejercida por los lectores-clientes-consumidores de este inmenso mercado que, por un lado, leen a los Xie Shou sabiendo que sus trabajos no han sido sometidos a la censura oficial y, por otro, acaban en cierto modo

---

<sup>95</sup> 陈柯羽(2016),《揭露网络小说作家生存现状: 每天写 6000 字还吃低保》

\* Chen Keyu (2016). «La situación real de los Xie Shou: seis mil palabras por día pero subsisten con el salario mínimo»

URL: <<http://www.chinanews.com/cul/2016/04-28/7852015.shtml>> [consultado el 23/10/2018].

ocupando el lugar de dicha censura.

La tercera vía de ingresos son los obsequios virtuales que los lectores ofrecen a sus escritores favoritos para expresarles su afecto y que estos pueden canjear por dinero. El precio es asequible -menos de un euro-, pero si un autor acumula una cantidad importante de obsequios, sus ingresos pueden ser superiores a su salario. Dichos obsequios no solo repercuten directamente en los ingresos de los escritores, sino también en el lugar que estos ocupan en el ranking. Todos los foros de lectura confeccionan y actualizan periódicamente una serie de listas -novelas recomendables, grandes escritores, mejores autores noveles, etc.- y la posición que cada escritor ocupa en ellas depende de la cantidad de obsequios recibidos. Dicha posición repercute a su vez en la popularidad del autor y en sus posibilidades de captar a nuevos usuarios, en su valor comercial y en la inversión que el foro está dispuesto a realizar para publicar y promocionar sus novelas.

### **1.3.2. El secuestro afectivo**

Este modelo económico constituye un claro ejemplo de industria mediática regida por una «economía afectiva» que «pretende comprender las bases emocionales de la toma de decisiones del consumidor como una fuerza motriz que impulsa las decisiones de ver y de comprar» (Jenkins, 1992: 69). Este modelo de transacción afectiva, cada vez más generalizado a nivel mundial, constituye una de las actividades económicas más rentables e influyentes en China. El mercado ajusta su oferta de autores (tanto de relatos como de fotografías, dibujos o videos) para satisfacer las demandas de los lectores (o fans). Aparentemente los consumidores tienen mucho poder a la hora de elegir y decidir aquellos productos que merecen ser comprados o premiados con un obsequio, pero, de hecho, el mercado no deja de modelar sus gustos. Como ya señaló Henry Jenkins hace tres décadas:

Por un lado, la mercantilización aumenta la visibilidad cultural de un grupo. Aquellos grupos sin valor económico reconocido son ignorados. Dicho esto, la mercantilización es también una forma de explotación. Los grupos mercantilizados son el objetivo preferente de la mercadotecnia y con frecuencia sienten la pérdida de control sobre su propia cultura, pues ésta se produce y comercializa en masa. No pueden evitarse los sentimientos contradictorios, pues nadie desea ser ignorado, pero nadie desea

tampoco ser explotado (Jenkins, 1992: 70).

En consecuencia, la economía afectiva se convierte en un «secuestro afectivo», puesto que los lectores se ven obligados a mostrar, o mejor dicho, a demostrar su afecto por un escritor -la «personalización» de las novelas en la figura de un/a escritor/a es muy elevada- mediante los obsequios. En definitiva, en una sociedad donde el gobierno no permite que se alce ninguna voz discordante y los ciudadanos están acostumbrados a dar pruebas constantes de su lealtad absoluta, ya sea por convicción o para evitar problemas, es inevitable que todas las comunidades, incluidas las de lectores, acaben por reproducir este funcionamiento incluso en supuestos espacios de libertad como el de la escritura en Internet. Esta consideración es necesaria para entender la docilidad y el entusiasmo de los miembros de estas comunidades de lectores ante la exigencia de ofrecer públicamente pruebas, en este caso económicas, de su apoyo a un autor determinado. La identificación de los lectores con el autor-guía que les representa es otro resultado de lo que decimos.

Todo ello no impide que, paralelamente, los lectores (fans) también subviertan la «economía del regalo» para resistir a la lógica comercial. En las comunidades de lectores, los miembros publican dibujos, relatos de *slash*, obras fotográficas e incluso canciones para mostrar su cariño a sus autores favoritos. Aunque estas producciones, destinadas a homenajear a los escritores, requieren mucho trabajo -algunas de ellas poseen cierta calidad-, los miembros de una misma comunidad las comparten de forma gratuita. Mediante este intercambio desinteresado de regalos a su autor predilecto, los lectores construyen y refuerzan los lazos de una comunidad que hace funcionar el mercado a la vez que establece un sistema paralelo cuya actividad se lleva a cabo sin que intervenga el dinero:

Fan cultural production is often motivated by social reciprocity, friendship, and good feelings, rather than economic self-interest. [...] People create for many different motives, only some of which are pecuniary, many of which are social, and some of which are enhanced through sharing rather than selling content. [...] *fandom* offers us a powerful model for understanding how widespread grassroots creativity may persist despite (or perhaps even because of) limited opportunities to directly profit from one's own labor. Not all kinds of cultural exchange should be commodified (Jenkins, 2012: 293).

Esta visión utópica -todos los lectores comparten sus producciones de forma gratuita- de las comunidades de fans como una forma de resistencia contra la lógica comercial merece ser matizada. En primer lugar, porque dicho espacio no funciona de forma autónoma respecto del primero, es decir, el de la compra-venta de obsequios: ambos se retroalimentan, pero no de forma horizontal, ya que la creación de un espacio en el que no intervenga el beneficio económico está supeditada a la existencia previa del espacio comercial y, de algún modo, acaba convirtiéndose en la justificación de este. Además, este gesto desinteresado de ofrecer y compartir regalos sin que medie el dinero acaba siendo recuperado por el capital: las empresas utilizan a los fans como trabajadores gratuitos, aprovechando los regalos y homenajes que estos ofrecen a sus autores preferidos como reclamo publicitario. Por ejemplo, los responsables del foro del famoso autor de BL, Fei Tian Ye Xiang (非天夜翔), suelen utilizar directamente los videos y dibujos realizados por sus fans para su propia actividad comercial. Es posible, entonces, ver este sistema como una forma sofisticada y perversa de mercado capitalista donde el cliente no solo debe pagar por lo que adquiere - novelas, en este caso-, sino también trabajar gratuitamente (creando obsequios) para alimentar y hacer crecer la estructura de forma desinteresada y altruista. Se trata de una forma de producción donde el cliente es a la vez trabajador, aunque sin conciencia de serlo, esto es, productor de la mercancía por la que paga. Esta nueva categoría de *prosumidores*, del inglés *prosumer*<sup>96</sup>, es decir, de productores (cada vez más profesionalizados)-consumidores irrumpe en la sociedad postindustrial y ocupa un rol central en el mercado digital. Otro concepto, *emirec* (procedente esta vez de la teoría comunicativa<sup>97</sup>), se centra en la dimensión participativa y empoderante de estas intervenciones:

Frente a estas relaciones de poder -verticales y jerárquicas- que ofrece la prosumición como categoría económica, nos encontramos con la teoría comunicativa del emirec, que asienta sus bases en la consideración de los individuos como emisores y receptores al mismo tiempo, actuando bajo principios de horizontalidad, intercambio de mensajes de igual a igual y ausencia de jerarquización. El prosumidor es un

---

<sup>96</sup> El término *prosumption* (contracción de producción/consumición) fue propuesto por el sociólogo americano Alvin Toffler en *The Third Wave* (1980).

<sup>97</sup> Jean Cloutier acuñó el concepto de EMIREC (emisor-receptor) en 1973 para referirse a los usuarios activos de la información que mantienen entre sí relaciones horizontales.

individuo que trabaja (gratis) para el mercado y reproduce el modelo existente, mientras que el emirec es un sujeto empoderado que tiene la capacidad potencial de introducir discursos críticos que cuestionen el funcionamiento del sistema. El prosumidor produce y consume para reproducir el orden económico, mientras que el emirec comunica desde una posición de libertad (Aparici, 2018: 77).

A pesar de la distinción drástica entre ambos modelos teóricos que defiende Aparici, consideramos que resulta difícil, si no imposible, diferenciar en la práctica las propiedades de uno y otro. Como hemos visto, ambos sistemas, al menos en el caso que nos ocupa, convergen en uno solo, de modo que, si hubiera que destacar un elemento por encima de los demás, todo dependería del lugar donde nos situemos. Señalemos por el momento que, como veremos en capítulos sucesivos, el potencial subversivo de las novelas resulta, a imagen de la participación de los lectores en el proceso de producción, complejo y ambiguo, cuando no contradictorio. En resumen, aunque los lectores de los foros disponen de un amplio espacio de intervención y de participación activa en la creación de los Xie Shou, lo cierto es que dichas prerrogativas son inseparables de su manipulación y explotación por parte del mercado.

Además de estas tres formas legales de ingresos, existen, por añadidura, los ingresos en negro que obtienen a través de la edición en papel los autores de novelas de contenido pornográfico. Existen dos formas de publicar en papel sin que sea necesario solicitar un número de ISBN al gobierno chino: una es hacerlo en Taiwán y la otra es la autoedición ilegal -sin ISBN- en imprentas familiares que suelen carecer de licencia. Los escritores que no tienen gran cantidad de pedidos suelen optar por esta última modalidad. Por lo general, antes de llevar su libro a la imprenta, el autor lleva a cabo un sondeo en su comunidad de lectores para hacer un cálculo aproximado de la cantidad de libros que necesita imprimir. A continuación, tiene que contratar a un diseñador para que realice la portada, aunque también puede utilizar algún diseño de los lectores. Por último, necesita los servicios de un agente<sup>98</sup> encargado de editar, imprimir, encuadernar y enviar el libro a los lectores. El número mínimo de libros por pedido es de diez y cada libro cuesta alrededor de cien yuanes (trece euros). Aunque esta vía ofrece ingresos claramente inferiores a las anteriores, para algunos escritores, en especial, de

---

<sup>98</sup> Taobao (淘宝), una plataforma de compras online, ofrece este servicio. URL: <<https://world.taobao.com/>> [consultado el 15/11/2021].

pornografía, constituye la única forma de ganarse la vida.

### 1.3.3. Escribir sin habitación propia

Virginia Woolf anuncia: «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas». La autora de *Una habitación propia* denunciaba así la falta de autonomía económica que impedía a muchas mujeres dedicarse a la escritura (Woolf, 1967: 10). Como estamos viendo, parece que muchas escritoras pueden ganarse la vida publicando novelas en Internet. Pero ¿tienen realmente su «propia habitación»?

La mayoría de las autoras famosas de Internet que han desvelado su identidad civil - como Anna Baby (安妮宝贝), Shui Qian Cheng (水千丞), Teng Ping (藤萍), etc.- en sus redes sociales, presenta una vida de clase acomodada: han cursado estudios universitarios y tienen o han tenido un buen trabajo. Por ejemplo, Anna Baby era editora de una revista de salud, Shui Qian Cheng era gerente de una gran empresa antes de dedicarse a la escritura y Teng Ping es policía. Para muchas de estas mujeres, la escritura de Internet no es la única vía para tener su «propia habitación». Incluso, se puede considerar que sus éxitos, como autoras, no pueden separarse de su condición privilegiada. Sin embargo, uno de los nombres más famosos, Tianyi (天一), respondería de forma muy diferente a esta pregunta.

Tianyi desvela muchos detalles de su vida privada en la red social Weibo. De ellos, deducimos que proviene de una familia humilde y endeudada del medio rural. Al nacer su hermano pequeño, Tianyi tuvo que soportar el trato desigual de sus padres. La joven se vio obligada a abandonar la escuela aunque era buena estudiante para ceder su puesto a su hermano menor, aunque este no había mostrado ninguna inclinación hacia el estudio. Tianyi tuvo que ponerse a trabajar en negro para pagar la deuda de la familia. Su historia es la de muchas jóvenes chinas que nacen en el campo:

Quando tuve mi primera regla, le pedí a mi padre que me diera un poco de dinero para comprar compresas, pero [no me dio nada] y durante muchos años, tuve que usar papel higiénico. Cuando cumplí dieciséis años, seguí usando las bragas viejas de mi

madre. [...]. He trabajado como un animal en una fábrica de hilos, solo me pagaban setecientos yuanes (cien euros) al mes. A pesar de que era un salario miserable, tenía que repartir trescientos a mi madre y con el resto, pagaba el alquiler y compraba comida (25 de mayo de 2016).

Según Wu Jie Bo Da (无界波大, este es el nombre de su cuenta), una amiga de Tianyi, la autora pagó la entrada de un piso con el dinero que ganaba publicando pornografía en Internet. Mientras que muchos lectores criticaban a Tianyi por haber escrito estos textos, Wu Jie Bo Da la defendía:

Al inicio, Tianyi solo escribía novelas de Agua limpia (清水文)<sup>99</sup>, pero el foro no le pagó a tiempo aunque su libro ya estaba encuadernado. En aquel tiempo, Tianyi necesitaba urgentemente ese dinero para pagar la deuda de su familia, así que no tuvo más remedio que empezar a escribir pornografía. Cuando se hizo famosa entre las lectoras, Tianyi pudo, por fin, cobrar a tiempo. La mayoría de sus libros se publica en Taiwan donde la pornografía es legal. Ella no tiene ninguna culpa por ganarse la vida escribiendo pornografía [TEN<sup>100</sup>].

En el supuesto de que esta información sea cierta, no sabemos si la joven escritora pudo seguir pagando la hipoteca de su piso después de haber sido condenada a prisión. Aunque numerosos investigadores académicos interpretan las novelas de Tianyi como una forma de resistencia contra el patriarcado o de liberación sexual femenina, lo único seguro es que la autora intentó sobrevivir escribiendo. En definitiva, después de medio siglo, la habitación propia de la que hablaba Virginia Woolf sigue sin existir para muchas mujeres. Y quienes la consiguen, pueden verse privadas de ella en cualquier momento.

---

<sup>99</sup> Las novelas de Agua limpia(清水) son aquellas que no contienen escenas sexuales.

<sup>100</sup> Texto original: 天一最初写的都是清水，排出版两年都出不了拿不到稿酬，她那时候就指望稿酬还家里的债。后来邪激文走红，才有了速度的出版...这些都是在台湾合法出版的。她以赚钱为目的的创作低俗文学根本没有错。



## **2. La comunidad participativa**

Los foros literarios de Internet constituyen un espacio vital y caótico de creación donde los lectores pueden participar activamente. Estos han dejado de ser destinatarios pasivos para convertirse en expertos y exigentes consumidores que manejan un amplio catálogo de etiquetas con las que clasifican las novelas en función de su contenido y temática y mantienen una comunicación eficaz y muy codificada entre ellos.

### **2.1. Un espacio de intercambio**

Internet alberga un espacio participativo donde autores y lectores mantienen una conversación fluida, pero Internet también reproduce la exclusión social en el mundo virtual al ser mayor la agencia discursiva de las élites.

#### **2.1.1. Producciones co-creativas**

Internet ofrece a autores y lectores diversas vías para establecer una comunicación fluida que reúne las características de la cultura participativa:

A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one's creations, and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices. A participatory culture is also one in which members believe their contributions matter, and feel some degree of social connection with one another (at the least they care what other people think about what they have created) (Jenkins, 2016: 3-4).

La modalidad principal de comunicación, además de la publicación de novelas propiamente dicha, la constituyen los mensajes que dejan los lectores en los foros de lectura. Cada sección de una novela va seguida de un espacio donde los lectores pueden comentar sus impresiones,

conversar con otros lectores o incluso con el autor. Hay autores que participan activamente en las conversaciones con sus lectores y tienen en cuenta sus sugerencias sobre el desarrollo de la historia. Además de intervenir en este espacio de intercambio, es frecuente que el escritor deje mensajes a sus lectores al final de cada sección de su novela. En estos mensajes, el autor suele contar detalles de su vida cotidiana: qué ha comido, qué ha hecho durante el día, con quién se ha encontrado, etc. Más allá de su veracidad, difícilmente comprobable, estos detalles ayudan al lector a formarse una imagen del autor -género, profesión, aficiones, etc.- como alguien próximo, un individuo corriente con el que se puede hablar de igual a igual. Como los mensajes de los autores a sus lectores no se pueden borrar ni separar de la ficción en la que se van intercalando, las copias piratas que circulan en las webs de una novela también contienen estos mensajes.

Los escritores que gozan de cierta fama cuentan, además, con otras dos formas de establecer contacto con sus lectores. Estos autores suelen disponer de una cuenta oficial y/o personal en las redes sociales, a través de la que promocionan sus libros, interaccionan con sus lectores y construyen una comunidad propia donde dominan la unidad y la solidaridad. Esta comunidad es un instrumento de poder en manos de los autores. Por ejemplo, la famosa novelista, Mo Xiang Tong Xiu (墨香铜臭) ha conseguido atacar a sus opositores a través de la ciberviolencia ejercida por su comunidad. Además, cuando esta autora publica en su cuenta una interpretación de su propia novela, los seguidores pasan a considerarla como la única correcta, desaprobando cualquier otra opinión. En ese sentido, las comunidades se acercan más a un modelo de *autoría corporativo* (Berensmeyer, Bueler, Demoor: 2016: 207) que a uno participativo; la escritura de Internet propicia producciones co-creativas cuyos autores son, más bien, *coautores*. Asimismo, también hay webs y aplicaciones de ACG (anime, comics y games) -Bilibili<sup>101</sup>, Lofter<sup>102</sup>, Baidu Tieba (百度贴吧)<sup>103</sup>, etc.- donde se reúnen los seguidores

---

<sup>101</sup> Plataforma parecida a Tiktok que se centra en los videos de ACG (animes, cómics y games). URL: <<https://www.bilibili.com/>> [consultado el 19/12/2017].

<sup>102</sup> En esta aplicación móvil los aficionados de *slash* publican sus creaciones (fotos de cosplay, novelas, dibujos, etc.). URL: <<https://www.lofter.com/>> [consultado el 19/12/2017]. Esta web funcionó hasta 2020. Fue cerrada a causa de las denuncias por haber publicado contenidos eróticos.

<sup>103</sup> Esta plataforma de comunicación reúne a las primeras comunidades de subculturas en China. URL: <<https://tieba.baidu.com/index.html>> [consultado el 19/12/2017].

de un autor o novela determinados. Estos crean sus propias comunidades donde conversan sobre las novelas, publican sus *slash* y expresan su afecto y admiración por el autor. Sobre todo, los usuarios de las comunidades de pornografía comparten, de forma incondicional, contenidos censurados e información sobre las webs piratas a la vez que crean o renuevan constantemente jergas y códigos para burlar la censura.

### 2.1.2. *Élite y multitud*

Los autores más visibles de estas comunidades suelen proceder de la clase acomodada y saben cómo redactar textos que resulten atractivos para los lectores (Xiao, 2008:142)<sup>104</sup>. Conviene, en este sentido, puntualizar que la visión de Internet como un espacio democrático resulta incompleta o incluso engañosa y observar con Danah Boyd que Internet también puede ser un espacio de exclusión:

The barriers to participation is not the technology but the kinds of privilege that are often ignored in meritocratic discourse. I do think that technology has opened up new doors to some people- especially those who are marginalized by being self-empowered- but it's important to recognize the ways in which it also reinforces other forms of inequalities that make it harder for some people to engage (Boyd, 2016: 16).

Por un lado, es cierto que las novelas de autores que han podido formarse adecuadamente suscitan menos críticas negativas de los lectores y que un gran porcentaje de los escritores exitosos pertenecen a la élite. También lo es que los ancianos y los habitantes de zonas marginales donde ni siquiera hay acceso a Internet quedan fuera del ciber mundo. Desde esta perspectiva, Internet agudiza las desigualdades e invisibiliza las carencias de quienes no pueden intervenir en los debates públicos. Por otro lado, conviene preguntarse si el hecho de existir para dicho *meritocratic discourse* resulta beneficioso para todos por igual. Puede que sea preferible que los rincones más invisibles y oscuros de Internet sigan sin recibir atención pública, especialmente en una sociedad donde la curiosidad de la gente comporta el control

---

<sup>104</sup> 肖楠(2008),《浅谈中国网络文学特点》

\*Xiao Nan (2008). «Breve introducción a las características de la literatura de Internet en China»  
URL: <<http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-SYWX200808114.htm>> [consultado en 12/12/2017].

de las autoridades. Como veremos más adelante, cuanto menos visible sea una comunidad, mayor es su libertad de expresión. Tal vez las zonas que no alcanza a iluminar el discurso meritocrático, es decir, las que quedan fuera de la ley, sean las únicas preservadas frente a la hegemonía discursiva. En definitiva, si bien Internet no ha suprimido los privilegios de las élites, sí que ha ofrecido a las minorías la oportunidad de participar en la construcción de un espacio propio de encuentro e intercambio tanto más eficaz cuanto no es observado por las élites ni vigilado por la censura.

Las desigualdades entre los escritores procedentes de la élite y el resto se agudizan con la intervención de las autoridades. En principio, el objetivo de la literatura de Internet es el entretenimiento: las escrituras que nos interesan aquí no asumen las mismas responsabilidades que la «literatura seria» y funcionan más bien como un pasatiempo (Xiao, 2008: 142). Sin embargo, el gobierno intenta administrar y poner orden en la literatura de Internet. Para ello, ha fundado la Asociación china de Escritores de Internet (中国网络作家协会), ofreciendo a estos la posibilidad de convertirse en miembros del partido comunista. Aunque esta asociación, a diferencia de la Asociación china de Escritores (中国作家协会), no es una organización gubernamental, está obligada a seguir las directrices del partido. El resultado es que la mayor parte de los escritores famosos en la red (Tang Jia San Shao (唐家三少), Shui Qian Cheng (水千丞), Fei Wo Si Cun (匪我思存), etc.) pertenecen a la Asociación china de Escritores de Internet. Sobre el liderazgo del partido comunista, Li Bing (李冰), vicepresidente de la Asociación china de Escritores, señala:

Insisto en que debemos tener la misma exigencia para todos los escritores, publiquen en papel o en Internet. Los primeros deben asumir su responsabilidad social, pensando en el efecto que causará su creación en el público. Si no lo hacen, no merecen ser llamados escritores. Del mismo modo, los escritores de Internet también tienen que ser exigentes consigo mismos, abandonar los gustos vulgares y difundir positividad (Li, 2014: 5) [TEN<sup>105</sup>].

Aunque pueda parecer que la creación de la Asociación de Escritores de Internet es para el gobierno una forma de ratificar su aprobación, las palabras de Li Bing ponen de manifiesto la

---

<sup>105</sup> Texto original: 我主张对网络文学作家和传统作家在原则性问题上同样要求。传统作家在创作时应该有社会责任感，考虑作品的社会效果，否则就愧对自己的作家称号。网络作家也应该这样，要自净脱俗，传播正能量。

discriminación de los escritores de Internet, presentados como grupos inferiores con gustos vulgares. La asociación delimita la frontera entre los escritores «apropiados» y los «inapropiados» y funciona como un mecanismo de censura más, que impone reglas para reducir y reprimir los contenidos no afines a la ideología del Partido.

En definitiva, las novelas de Internet construyen un espacio de creación participativa, difuminando la frontera entre autor y lector, creador y público, propiciando el diálogo entre todas las partes, así como la aparición de nuevas formas de persuasión que permiten a cada participante reafirmar su posición. Sin embargo, la intervención de las autoridades perturba este funcionamiento imponiendo jerarquías, normas y modelos, aunque la multitud siempre encuentra nuevas formas de resistencia. Por último, los escritores que se niegan a participar en el ranking oficial y que son activa o pasivamente marginados por el sistema, nos invitan a explorar la dimensión no domesticada de estas escrituras femeninas.

## **2.2. Los foros de lectura**

Antes de abordar el caso que nos ocupa -las etiquetas de las novelas-, conviene introducir el funcionamiento de los foros de lectura. Dichas etiquetas no solo se entienden como una creación colectiva, sino también como una resistencia contra la maquinaria de la censura.

### **2.2.1. Lecturas, lectoras y lectores**

A diferencia de las novelas, cuyos autores realizan una intensa labor de desmantelamiento de categorías genéricas y de orientaciones sexuales, los foros reproducen, en su funcionamiento, una división absolutamente convencional entre espacios de lectura y contenidos masculinos y femeninos. Las novelas que se dirigen a los lectores y a las lectoras respectivamente se presentan de forma separada y los criterios de establecimiento y selección tanto de subgéneros narrativos como de etiquetas reproducen hasta la saciedad los estereotipos asociados a la esfera de lo masculino y de lo femenino. Esta disciplinada obsesión por una

distinción excluyente entre géneros y lecturas empeñada en expulsar cualquier duda o ambigüedad en lo que a gustos y necesidades de los lectores se refiere no deja de ser sorprendente si tenemos en cuenta que choca completamente con la voluntad de poner patas arriba el discurso patriarcal y heterosexual que observamos en los textos. En otras palabras: la naturalización de gustos femeninos y masculinos que transmite la organización de la información en los foros entra en pugna con la exposición de la heterosexualidad como un montaje en imaginativas tramas que dejan a un lado la verosimilitud para construir géneros y sexualidades alternativos desde una perspectiva antiesencialista.

Para empezar, se distinguen dos grandes categorías de novelas de Internet según estén destinadas a un público femenino (女频小说) o masculino (男频小说). El China Internet Network Information Center (CNNIC) indica que los dos foros chinos más visitados durante el año 2021 fueron Qidian (起点网)<sup>106</sup>, que ofrecía principalmente novelas destinadas al público masculino, y Jinjiang (晋江网)<sup>107</sup>, que se dirigía a las lectoras (CNNIC, 2021: 1)<sup>108</sup>. Aunque el primero intentó también atraer a un público femenino abriendo un canal para las lectoras, «The girl channel» (女频), este no consiguió tanto éxito como el destinado a los hombres.

Las diferencias entre las novelas de uno y otro grupo obedecen a la necesidad de satisfacer las preferencias de lectura de mujeres y hombres, entendidas de forma tradicional. Según Li Yuping (李玉萍):

Desde la perspectiva psicológica, las mujeres se caracterizan por su sensibilidad y los hombres por su racionalidad. Por ello, en lo que se refiere a la expresión, las primeras prefieren transmitir los cambios sutiles de su mundo interior. [...] Las mujeres prestan más atención al alma y la vida interior que a las ambiciones de conquista y posesiones materiales. Por lo contrario, los hombres siempre se concentran más en éxitos, triunfos, intrigas y disputas de poder. Antes de la aparición de las novelas de Internet, los lectores preferían los relatos en los que abundan guerras y peleas, como las

---

<sup>106</sup> URL: <<https://www.qidian.com>> [consultado el 19/12/2007].

<sup>107</sup> URL: <<http://www.jjwxc.net>> [consultado el 19/12/2017].

<sup>108</sup> 中国国家互联网办公室 (2021), 《第 47 次中国互联网络发展状况》

\* CNNIC (2021). «The 47th China Statistical Report on Internet Development»,

URL: <[http://www.cac.gov.cn/2021-02/03/c\\_1613923423079314.htm](http://www.cac.gov.cn/2021-02/03/c_1613923423079314.htm)> [consultado el 19/12/2021].

novelas de artes marciales (武侠小说)<sup>109</sup>, mientras que las mujeres solían leer novelas románticas. [...] Con el surgimiento de los foros de lectura, esta diferencia se hace aún más patente y se consolida (Li, 2010: 1)<sup>110</sup> [TEN].

Es cierto que se observan preferencias de lectura según se trate de hombres o mujeres y que algunas novelas destinadas al público masculino en Internet pueden resultar desagradables a algunas lectoras. Por ejemplo, el tipo de novelas cuyo protagonista es un mujeriego que se considera a sí mismo irresistible, con numerosas mujeres revoloteando a su alrededor, raras veces puede atraer a las lectoras. Es más, son las lectoras quienes han puesto en circulación la etiqueta Caballo Semental (种马文)<sup>111</sup> para burlarse de las fantasías masculinas de este tipo de personajes y ridiculizar el pretendido atractivo de estos personajes. Sin embargo, también hay novelas en Internet cuyo contenido difumina la frontera entre los gustos supuestamente masculinos y femeninos. En la práctica, los usuarios no siempre eligen sus lecturas en función de la clasificación de novelas para hombres y para mujeres que ofrecen los foros. Por ejemplo, *The King's Avatar* (《全职高手》), publicada en Qidian, trata de un joven que debe superar numerosas dificultades para convertirse en un maestro de los videojuegos. Aunque se trata de una novela destinada inicialmente a un público masculino, cosechó mucho éxito entre las lectoras. Asimismo, *La historia del palacio de Yanxi* (《延熹攻略》), una novela «femenina», donde una doncella se convierte en emperatriz gracias a su inteligencia y coraje, logró captar la atención del público masculino. En definitiva, aunque las mujeres mantienen ciertos hábitos de lectura -por ejemplo, su preferencia por las historias de amor- comenzamos a observar leves cambios que apuntan hacia una menor rigidez.

---

<sup>109</sup> Las novelas de las artes marciales (武侠小说) -también es conocidas como *Wuxia* (武侠)- son un tipo de literatura popular que se centra en los combates entre hombres.

<sup>110</sup> Texto original: 从日常心理行为特征而言, 女性更趋于感性, 而男性更偏向于理性。在日常文学表达中, 女性则常常更偏向于内倾 [...] 女性对心灵和精神生命的关注远远超过扩张性权势欲和物质性占有欲的重视。而男性恰恰相反, 他们更关注的是建功立业、杀伐征战与权谋经营, 是对扩张性权势欲的绝对重视。在网络小说出现以前的通俗小说阅读领域, 男性偏爱刀光剑影的武侠小说而女性更喜欢风花雪月的言情小说是众所周知的事实。[...] 在网络小说出现后, 这种两性阅读的差异被大大地强化了。

李玉萍(2010), 《试析中国网络文学网站内容设置的现状与影响》

\* Li Yuping (2010). «Análisis sobre el reparto de contenidos de los foros de lectura y su influencia» URL:<<http://www.cqvip.com/qk/80320x/2010s2/1002328824.html>> [consultado el 12/12/2017].

<sup>111</sup> Caballo Semental (种马文) es una etiqueta peyorativa aplicada a las historias en las que el protagonista tiene numerosas aventuras sexuales con diferentes mujeres.

Además de ser esencialista, la clasificación de Li Yuping no tiene en cuenta la diversidad temática de las novelas más recientes destinadas inicialmente a las lectoras. Por ejemplo, aunque en las novelas de Artes Marciales Femeninas, también conocidas como *Wuxia Femenino* (女性武侠), las autoras siguen privilegiando la vida interior de las protagonistas, estas también muestran sus ambiciones y ansias de poder.

En resumen, si bien los foros de lectura destinados únicamente a las lectoras brindan un espacio íntimo e independiente donde las mujeres pueden explorar sus deseos sin intervención de los hombres, la categorización genérica no hace sino perpetuar los estereotipos de género, dejando en manos del mercado la evolución de los modelos de feminidad y masculinidad.

Mientras que la literatura publicada en papel ha heredado una serie de cánones y convenciones que determinan las categorías de textos, la de Internet se clasifica exclusivamente en base al contenido de las novelas. Se trata, pues, de una clasificación temática que se retoma, de forma más detallada, en las etiquetas mediante palabras clave. Como señala Li Yuping, esta clasificación es cada vez más minuciosa (Li, 2010: 117).

Veamos el ejemplo del foro Qidian. En la versión dirigida a los lectores masculinos, encontramos las siguientes pestañas: fantástico (玄幻奇幻), artes marciales (武侠), carrera profesional (都市职场), historia bélica (历史军事), videojuegos y deportes (游戏体育), ciencia -ficción y terror (科幻灵异), novelas de ACG (二次元), relatos cortos (短篇). Las opciones que se proponen en la versión destinada a las lectoras son bastante diferentes: romance en la Antigüedad (古代言情), romance de Xianxia (仙侠奇缘), romance en la actualidad (现代言情), romance de adolescentes (浪漫青春), romance en el mundo fantástico (玄幻言情), terror y suspense (悬疑灵异), ciencia-ficción (科幻空间), *slash* (同人小说), videojuegos (游戏竞技) y boys' love (耽美小说)<sup>112</sup>. Sin embargo, esta clasificación es

---

<sup>112</sup> La pestaña Boys' love ha sido censurada en la actualidad y sustituida por la de «Relato Corto» con independencia del número de páginas de la novela. La desaparición de esta categoría muestra la intensificación de la censura en China contra las novelas asociadas a la homosexualidad. En el foro Jinjiang, se utiliza el Romance (言情) para referirse a las novelas de BG (Boy & Girl, relación



cada vez menos utilizada por las lectoras. En práctica, las palabras clave, o sea, las etiquetas, son la vía habitual y la más precisa, para orientarse en la enorme oferta literaria de los foros. El foro Qidian, destinado inicialmente a un público masculino, no ofrece la posibilidad de consultar la oferta de novelas mediante etiquetas, mientras que Jinjiang y otros foros destinados a las lectoras se preocupan de actualizar periódicamente las etiquetas porque saben que estas son muy importantes para su público. En efecto, las etiquetas son principalmente un producto de y para las comunidades femeninas. Su ausencia del foro Qidian señala la falta de interés del mismo por las necesidades de las lectoras. Ello explicaría, al menos parcialmente, que el foro Qidian no haya triunfado entre las mujeres.

### 2.2.2. La negociación de las etiquetas

Las etiquetas pueden referirse a cualquier elemento de la novela: trama, características de los protagonistas, relaciones entre ellos, críticas de los lectores, etc. Basándonos en sus funciones, podemos distinguir tres tipos de etiquetas. El primero, como hemos señalado anteriormente, consiste en una apelación peyorativa -el Caballo Semental, por ejemplo- por lo que su función no es tanto guiar a las lectoras en su selección como atacar a un grupo de lectores determinado en las discusiones (aquí el grupo estaría formado por los hombres machistas). El segundo tipo son las palabras clave que circulan entre los lectores que buscan ciertas tramas o elementos concretos. Algunas de estas etiquetas se pueden entender por su significado literal -Viaje a través del tiempo y el espacio (穿越小说), terror (恐怖小说), *Harem Battle* (宫斗), etc.-, pero la mayoría de ellas forma parte de una jerga que requiere ser descodificada por lectores expertos. Por ejemplo, Fuerte contra Fuerte (强强) se refiere a un tipo de novelas de BL centrada en el enfrentamiento y la disputa de poderes entre dos hombres fuertes y dominantes. Mediante las etiquetas codificadas, las lectoras pueden burlar la censura y encontrar novelas con contenidos prohibidos. El último tipo de etiquetas solo se utiliza para buscar contenidos pornográficos. Las etiquetas Carne (肉文), Caldo de carne (肉

---

heterosexual), mientras que el Amor puro (纯爱) se refiere a las novelas de BL y Lirio (百合), a las novelas de lesbianismo.

汤) y restos de carne (肉渣)<sup>113</sup> se refieren, por orden decreciente, a la cantidad de escenas sexuales contenidas en las novelas de BL. Asimismo, se utiliza Picante (辣文)<sup>114</sup> para referirse a las novelas eróticas con personajes heterosexuales.

Las lectoras crean sin cesar nuevas etiquetas que les permitan detectar y rastrear los contenidos prohibidos, mientras que, paralelamente, el sistema de censura no cesa de actualizar la lista de palabras prohibidas. Pero las etiquetas no solo funcionan dentro de los foros de lectura, sino que también sirven para buscar novelas en otras plataformas. Existen dos maneras de acceder a las novelas: la forma legal consiste en suscribirse a un foro de lectura, mientras que la ilegal pero más frecuente consiste en descargar la versión pirata mediante *Sky Cloud Free*<sup>115</sup>. Los miembros de las comunidades comparten, de forma gratuita, las novelas pornográficas y, para facilitar la búsqueda, las lectoras trabajan voluntariamente clasificando las novelas piratas por etiquetas. En *Sky Cloud* se pueden hacer búsquedas mediante el título, el seudónimo del autor y las etiquetas, por lo que el nombre de cada novela puede acabar resultando muy largo, como muestra este ejemplo: *El país de las mujeres (《女国》) By Pasajero del mundo (人间观众, seudónimo) [novelas para lectoras/Viaje por espacio y tiempo/Nv Zun].txt*<sup>116</sup>. Conviene indicar que, con la intensificación de la censura, una parte de las escritoras también apoyan la piratería, subiendo su texto espontáneamente a *Sky Cloud Free* para que los lectores puedan descargarlo gratis, porque en los foros grandes la versión original ha sido censurada. De este modo, la piratería se convierte en una manera de resistir contra la hegemonía discursiva.

---

<sup>113</sup> La etiqueta Novela de Carne (肉文), -muy parecida a PWP (Porno With Plot), se aplica a las novelas de BL que contienen abundantes escenas sexuales; Caldo de carne (肉汤) avisa a los lectores de que en la novela encontrará algunas escenas sexuales; en cuanto a Resto de carne (肉渣), se utiliza para indicar que la presencia de dichas escenas es muy discreta.

<sup>114</sup> Novela Picante (辣文) es la etiqueta que se utiliza para referirse a las novelas pornográficas protagonizadas por heterosexuales.

<sup>115</sup> Sky Cloud es un archivo online. El usuario establece un archivo para compartirlo con los demás mediante un código. Cuando el censor no puede realizar su trabajo al no disponer de dicho código, existe la posibilidad de que una novela pornográfica permanezca en la red durante algún tiempo. El archivo que ofrece el buscador Baidu es el más conocido de este tipo de novelas. URL: <<https://pan.baidu.com/pcloud/home>> [consultado el 18/11/2017].

<sup>116</sup> El formato convencional es: Título + By Seudónimo del autor + Etiquetas.

Las etiquetas no solo cumplen funciones para los lectores, sino también para los autores. Estos utilizan las etiquetas a fin de definir y clasificar sus textos. En los foros, es obligatorio que los escritores añadan etiquetas a sus textos para facilitar la búsqueda de los lectores. Cuantas más etiquetas tenga una novela, más posibilidades habrá de que las lectoras la localicen. Como la elección de cada etiqueta resulta determinante a la hora de identificar su contenido, cuando un escritor omite alguna de ellas, puede recibir quejas de los lectores. Según CNNIC (China Internet Network Information Center), los escritores más exitosos son los que prestan más atención a las etiquetas de moda (CNNIC, 2021: 1). En efecto, cada vez hay más escritores que planifican sus novelas pensando, desde el principio, en las etiquetas de moda que van a poder utilizar para clasificarlas. En resumen, las etiquetas se entienden como un tipo de creación de los lectores. Estas les brindan la oportunidad de clasificar las novelas y hasta de interpretarlas. Por ello, cuando consideran que un autor no ha hecho un buen uso de alguna etiqueta, es decir, cuando olvida incluir una etiqueta o bien es poco cuidadoso en su elección y no pueden hacerse una idea exacta de lo que van a encontrar en la novela, estos exigen una rectificación del autor.



## Capítulo 3.

### AUTORÍA Y ETHOS DE AUTOR

La curiosidad que pueden sentir los lectores de novelas de Internet por los autores es inseparable de las condiciones particulares en las que estos autores construyen su imagen. El uso del anonimato por parte de los autores lleva a los lectores a preguntarse por el género de quien ha escrito la historia y por la parte de autobiografía que esta pueda tener. ¿Quién y cómo es el/la autor/a? ¿Qué sucede en su vida y cómo influye en su escritura? En la era de Internet, la curiosidad mediática se dispara pero también resulta difícil dar respuesta a estas preguntas. Por un lado, disponemos de un aluvión de informaciones, pero, por otro, Internet pone en manos de los escritores recursos cada vez más sofisticados para construir su imagen de autor. Distinguir la realidad de la ficción se ha vuelto una tarea titánica, cuando no imposible, y, sobre todo, estéril, a contracorriente de los vientos autoficcionales que soplan con fuerza en el terreno mediático y artístico, en la medida en que ambos están cada vez más fusionados. La intermedialidad en todas sus formas se pone al servicio de la autorrepresentación autorial y la autoficción -cuyo propósito inicial fue cuestionar y desmontar el pacto autobiográfico- acaba contaminando todos los géneros. La autoría se convierte en una «performance cultural»: «los actos de autoría [son] *performances* que están habilitadas y constreñidas por normas sociales y por distintas configuraciones mediáticas» (Berensmeyer et al. 2012: 215). En las páginas siguientes, nos adentramos en la construcción de la *imagen* del autor en la que intervienen escritores, administradores de los foros y, sobre todo, comunidades de lectores.

#### 1. El seudónimo

El seudónimo es una práctica que se remonta a la China antigua. Para comprender mejor sus usos y su influencia en la construcción del *ethos* de autor hoy en día, conviene tener en cuenta

su evolución histórica.

## 1.1. El seudónimo en la cultura china

El seudónimo puede ser utilizado por un autor para proporcionar pistas a sus lectores, de modo que descifrar un seudónimo pasa a orientar la lectura y la interpretación del texto.

En «Seudónimo y responsabilidad» (《笔名与责任》), Wang Qingfei (王晴飞) clasifica los seudónimos utilizados por los escritores chinos a lo largo de la historia en tres tipos: el Hao (号), el de ocultación por razones literarias y el de ocultación por motivos políticos (Wang, 2012: 33)<sup>117</sup>.

En la China antigua, los intelectuales preferían recurrir a dos tipos de nombre, conocidos respectivamente como Zi (字) y Hao (号), en lugar de utilizar su nombre de origen. La utilización de estos nombres comenzaba cuando el individuo se convertía en adulto (veinte años en el caso de los hombres y quince en el de las mujeres), es decir, cuando obtenía permiso para independizarse de sus padres. El Zi se relacionaba con el nombre dado por los padres, entendiéndose como apodo honorífico que se aplica entre los congéneres<sup>118</sup>, mientras que el Hao provenía de las aspiraciones propias o experiencias personales. Por su función identificativa y expresiva y su autonomía respecto del nombre recibido en el nacimiento, el Hao puede considerarse como la forma más antigua de seudónimo en China.

---

<sup>117</sup> 王晴飞 (2012), 《笔名与责任》

\* Wang Qingfei (2012). «Seudónimo y responsabilidad»

URL: <<https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2012&filename=YHFY201205009&uniplatform=NZKPT&v=nISNrWwiqDLhmwl5vTVzXizU9TFupiVLsgM7YWf1SOwKLfJIEvb2LMcvAth8gwl8>> [consultado el 19/11/2017].

<sup>118</sup> El Zi se concibe como una interpretación del nombre y se utiliza para mostrar respeto. En la China antigua, si los jóvenes o los compañeros llamaban a una persona por su nombre, este acto se consideraba como un desdén o falta de respeto. Solo los mayores pueden llamar a los menores por su nombre (Wei, 2021: 1).

魏冰心 (2021), 《中国人的姓、氏、名、字、号》

\* Wei Bingxin (2021). «El significado de Apellido, nombre, Zi y Hao en China»

URL: <<https://wh.cnki.net/collection/detail/49149>> [consultado en 21/04/2021].

Los artistas tradicionales solían firmar sus obras con su Hao, y eran conocidos por este. Como había sido escogido libremente por el artista, el Hao, representaba más adecuadamente su identidad que el nombre original. Los Hao permitían descubrir los deseos y aspiraciones de sus portadores. Por ejemplo, Li Qingzhao (李清照), la poetisa más famosa de la dinastía Song (960-1279), era conocida por su Hao, Yi An Ju Shi (易安居士), que podemos traducir por «vida austera y paz». La autora vivió al final de esta dinastía, por lo que pasó muchos años huyendo de la guerra. Su Hao reflejaba el profundo deseo de la poetisa de comenzar una nueva vida sin dificultades en otro lugar. En los inicios de la dinastía Qing (1616), con los avances de la imprenta y el crecimiento económico, la demanda de lectura de novelas populares se incrementó. Mientras que los poetas utilizaban su nombre real, pues el género poético era el más prestigioso, los autores que escribían novelas populares, un género estigmatizado, para ganarse la vida, podían perder su dignidad intelectual si llegaba a descubrirse su verdadero nombre. Por ello, este nombre falso puede considerarse como una nueva forma de Hao. Dicho nombre reúne ya las condiciones del seudónimo literario entendido como recurso empleado por un autor para impedir que se descubra su verdadera identidad.

Cuando el gobierno de la República China (1912-1949) empezó a aplicar la censura para filtrar las críticas negativas sobre su actuación, muchos escritores siguieron escribiendo bajo seudónimo para expresar ideas políticamente peligrosas sin ser identificados por las autoridades. Aun así, los *autores fuertes* (Pérez y Torras, 2016: 21) que publicaban bajo seudónimo seguían siendo reconocidos por los lectores gracias a su estilo marcado y singular. Zhou Shuren (周树人), por ejemplo, utilizó más de trescientos seudónimos -el más conocido es Lu Xun (鲁迅)-. Ello no impidió que su ironía corrosiva y estilo de escritura único siguieran siendo apreciados por los lectores que reconocían al autor detrás de cada seudónimo que creaba Zhou Shuren en relación con el contenido del texto para el que se utilizaba.

Con la creación de la República China (1919) surgió un debate -que, como veremos más adelante, sigue vigente- en torno a la necesidad de asumir la responsabilidad individual de aquello que se escribe. En esa época, Hu Shi (胡适) argumentaba que si el/la autor/a no quería o no podía ser responsable de sus propios escritos, sus lectores no podían ni debían confiar

en él o ella; mientras que Zhou Shuren (周树人), más conocido como Lu Xun, insistía en que, cuando no se podía garantizar la seguridad de los escritores, obligar a los autores a ser «responsables» equivalía a «poner una cabra en la boca de un tigre» (Wang, 2012: 34).

En los inicios de la República China, los textos que podían publicarse con el nombre real del autor eran únicamente los permitidos por las autoridades. Así, el uso del nombre civil se consideraba como un privilegio que no obtenían los disidentes. Wang Qingfei distingue tres tipos de textos autorizados con un permiso oficial: en primer lugar, los publicados por artículos con «oradores de mérito» (歌德派), es decir, aquellos que nunca habían necesitado recurrir a un seudónimo pues tenían la certeza de decir lo que el gobierno quería oír. En segundo lugar, las novelas que no introducían, al menos de forma explícita, contenidos políticos y, por último, los libros y artículos académicos que trataban cuestiones alejadas de los movimientos sociales (Wang, 2012: 35). Hu Shi, un autor muy cercano al gobierno, disimulaba sus críticas refiriéndose a este como un «buen amigo». Este defensor de la responsabilidad de los autores respecto de sus escritos, como hemos visto más arriba, había mostrado su lealtad al gobierno de la República China; por ello sus críticas eran solo «sugerencias» y su espacio de expresión quedaba supeditado a las exigencias de las autoridades. Su oponente, Lu Xun, se declaraba contrario a la censura y quería actuar como portavoz del pueblo. Sus críticas constituían una disidencia radical, por lo que tuvo que recurrir a numerosos seudónimos para seguir escribiendo.

## **1.2. Seudónimo y responsabilidad**

Aunque el debate, ya mencionado, sobre la responsabilidad de los autores con respecto a sus escritos abordado por Wang Qingfei en «Seudónimo y responsabilidad» se refería a los inicios de la República china, la persecución de los disidentes por parte del gobierno sigue vigente. Wang Qingfei puede, como investigadora, conseguir el permiso de las autoridades para publicar el artículo bajo su nombre real, porque su trabajo académico circula en un ámbito restringido y, sobre todo, no aborda ningún tema «problemático». Asimismo, el contexto histórico de su investigación dificulta el establecimiento de una relación clara entre su análisis



de la censura de aquella época y la situación actual. Ello no impide que los lectores puedan sacar sus propias conclusiones y establecer, si así lo desean, un paralelismo entre ambas censuras, paralelismo que tal vez la autora haya querido sugerir entre líneas. En cualquier caso, la postura sumisa y leal de Wang Qingfei ante las autoridades resulta, al menos aparentemente, incuestionable.

Si bien el seudónimo es, como hemos visto, una práctica profundamente arraigada en la historia literaria y en la cultura chinas, el gobierno actual promueve el uso del nombre real con el fin de reducir la circulación de seudónimos y la práctica del anonimato. En «¿Por qué cada día menos escritores usan seudónimos en China?» (《当代文坛为何笔名越来越少》), Wang Quangen (王泉根) señala que introducir el nombre registrado en la tarjeta de identidad no solo es imprescindible para casi cualquier operación cotidiana -comprar billetes de transporte público, abrir una cuenta bancaria, matricularse en una escuela, etc.-, sino también en el mundo virtual. En efecto, la vinculación del nombre real a los números de carnets, certificados y tarjetas afecta a las interacciones de los ciudadanos chinos en la red (Wang, 2010: 1)<sup>119</sup>. Para que estos se responsabilicen de lo que publican en Internet, el gobierno exige que en todas las redes sociales los usuarios se registren con el número de la tarjeta de identidad. Este requisito provoca muchas críticas negativas, ya que interfiere gravemente en la privacidad y la libertad de expresión de los usuarios.

Tanto los que defienden la responsabilidad de los autores como los que dan prioridad a la libertad de expresión esgrimen argumentos válidos. Por una parte, ¿deben aceptarse en nombre de la libertad de expresión, los insultos y amenazas? ¿Puede la difamación escapar de la justicia? Por la otra, ante una censura gubernamental cada vez más estricta y omnipresente, ¿se debe reprochar a los autores que intenten protegerse a través de un seudónimo?

El caso de Fei Tian Ye Xiang (非天夜翔), un autor famoso de novelas de BL, nos permite ilustrar este debate. Fei Tian Ye Xiang recibe en el foro de Jinjiang el apodo de Jefe Gallina (

---

<sup>119</sup> 王全根 (2010), 《中国文坛为什么笔名越来越少?》

\* Wang Quangen (2010). «¿Por qué cada día menos escritores usan seudónimos en China?» URL: <<http://sdjys.org/index.php/News/view/id/9324.htm>> [consultado el 19/11/2017].

鸡总). Este apodo cariñoso difundido por sus lectores procede de un comentario del autor sobre la recepción de las novelas:

Cuando comas un buen huevo, no tiene que importarte qué gallina lo ha puesto. Si te gusta el huevo, la gallina se pondrá contenta y te estará agradecida; la gallina te quiere. Cuando comas un huevo apestoso que te da mucho asco, no odies a la gallina. Si no te gusta el huevo, la gallina solo puede pedirte perdón (2008) [TEN<sup>120</sup>].

Esta introducción ha sido citada muchas veces por los lectores de Fei Tian Ye Xiang cuando alguien intenta rastrear o descubrir la identidad real del autor. Como sus lectores son conscientes de que, debido al tema tratado, este autor debe ser protegido de una eventual detención, intentan evitar que se descubra su orientación sexual y su verdadera identidad. En definitiva, cuando en un contexto social dado, discrepar del poder puede acarrear graves consecuencias, la responsabilidad de los autores respecto de sus producciones no debe ser una exigencia prioritaria. El seudónimo permite a los escritores sentirse protegidos frente a una censura tentacular. Aunque este sentimiento de seguridad es una ilusión en la era de Internet, ayuda a reducir la angustia de los autores frente a una sofisticada vigilancia. Pero, sobre todo, el seudónimo abre a los autores un espacio de creatividad que merece ser estudiado.

A pesar del riesgo de ser perseguidos por el gobierno por no utilizar su nombre real, los autores de Internet siguen recurriendo al seudónimo. Podemos establecer un paralelismo entre la necesidad que tienen los autores de *slash* de adoptar una identidad diferente con cada seudónimo y la de las autoras chinas de novelas pornográficas. Aunque los fans de las comunidades de *slash* pueden llegar a conocer la identidad real de las autoras, estas siguen considerando el seudónimo como una medida de protección necesaria: muchas de ellas se encuentran en una situación delicada -son profesoras, funcionarias, etc.-, por lo que, sí se hace público que escriben novelas eróticas, su carrera profesional se verá probablemente amenazada. Pero también, ocultar la verdadera identidad suele formar parte de un juego gracias al cual pueden romper con los roles femeninos normativos (Jenkins, 1992: 232-233).

---

<sup>120</sup> Texto original: 吃了一个好吃的鸡蛋，请不要对母鸡产生太多兴趣；喜欢最好，母鸡表示由衷的幸福与感谢，母鸡爱你。吃到一个雷人的臭蛋，也请不要痛恨母鸡；讨厌也罢，母鸡只能说声哦，对不起。

La mayor parte de autoras chinas de Internet, al igual que las autoras de *slash*, ve en el seudónimo una estrategia que cumple dos funciones: la protección y la diversión.

### 1.3. Seudónimo y postura de autor

Elegir un seudónimo supone crear una identidad nueva. El seudónimo transmite la «postura» que adopta el autor y los escritores con diferentes objetivos muestran distintas *posturas* a través de sus seudónimos. Ahora bien, ¿qué significa «postura de autor»?

Según Jérôme Meizoz, la «postura» de autor es «la manera singular de ocupar una “posición” en el campo literario». Así, el seudónimo no solo es una estrategia para escapar de la censura, sino también «un indicador de la postura asumida por el autor» (Meizoz, 2007: 190). Fei Tian Ye Xiang explicó la razón por la que escogió este seudónimo en una entrevista: «mi seudónimo procede de un antiguo juego de RSLG (Role Play Simulation Game), *Wind Fantasy*. Fei Tian Ye Xiang era el nombre del arma más potente. Este nombre me pareció atractivo, por lo que empecé a utilizarlo para mis avatares en los videojuegos. Cuando comencé a escribir novelas en Internet, seguí usándolo como seudónimo» (Fei Tian Ye Xiang: 2012:1) [TEN]<sup>121</sup>. Lo que nos interesa recalcar aquí es que este seudónimo traduce una postura contradictoria. Por un lado, es el nombre de un arma muy potente, por lo que puede entenderse como un indicio de la ambición del autor. Por otro lado, el origen del nombre es un videojuego, de modo que su valor se restringe al mundo virtual. Como sus novelas centradas en las relaciones homosexuales corren un alto riesgo de ser censuradas, Fei Tian Ye Xiang toma precauciones desde el inicio: nunca ha participado en persona en la promoción de sus libros, ni ha desvelado ninguna información sobre su verdadera identidad; tampoco circulan fotografías del autor en Internet. Este arma de un videojuego es un instrumento lúdico de defensa que se puede sustituir por otro en cualquier momento al carecer de un valor simbólico arraigado, por

---

<sup>121</sup> La entrevista se halla en una de las comunidades de lectores de Fei Tian Ye Xiang. URL: <<https://jump2.bdimg.com/p/1694765066?pid=21369592182&cid=0#21369592182>> [consultado 23/11/2021].

Texto original: 以前喜欢《风色幻想》里的一件武器，是一个角色的终极武器叫“非天夜翔”，觉得这个名字蛮帅的，于是就经常拿它来当网游的角色名，后来开始写文，就顺便拿这个当笔名了。

ejemplo, en la tradición. El autor entra en la escritura como si de un videojuego se tratara, con la intención de divertirse y de separar esta existencia lúdico-virtual de la real. En definitiva, el seudónimo traduce aquí la presión que la censura ejerce sobre el autor: por un lado, este aspira a conseguir éxito con sus novelas en Internet; por otro, se ve obligado a limitar su presencia a sus propias producciones y a construir un muro entre dos existencias que deben permanecer incomunicadas a ojos del público. La aparente elección espontánea e improvisada del arma de un inofensivo juego de rol como seudónimo respondería a la necesidad de dotarse de un arma de defensa para protegerse contra los ataques de la censura.

El seudónimo proporciona una nueva identidad diferente de la civil, de modo que el autor que utiliza este recurso se convierte en «un personaje de pleno derecho» (Meizoz, 2007: 190). Sin embargo, frente a un sistema de censura extremadamente estricto, los escritores, especialmente los famosos, también se ven sometidos a las imposiciones con las que el gobierno pretende controlar la creación en Internet. Fei Tian Ye Xiang declaró a sus lectores que se vio obligado a interrumpir la redacción de *El emperador valiente de Xi Chu* (《西楚霸王》) porque el gobierno no le permitió situar la trama mágica de esta novela en un lugar real de la geografía china. Por otra parte, como también señala Fei Tian Ye Xiang, la celebridad de los autores puede esfumarse si su producción deja de responder al horizonte de espera de los lectores (Fei Tian Ye Xiang: 2012: 1). Las expectativas que los lectores depositan en los autores ejercen una importante presión sobre estos. No debemos olvidar que se trata de un mercado exigente donde la oferta creativa está supeditada a la demanda. Resulta muy difícil para estos autores modificar su perfil narrativo -cambiar el estilo y los temas por los que se han hecho conocidos-, a diferencia de lo que sucede con los escritores canónicos, cuyo capital simbólico acumulado les da derechos sobre su propia creación. En este sentido, paradójicamente, el espacio de libertad creativa que es Internet tiene también bastante de prisión: una vez que el autor ha construido un *ethos* propio y conseguido que este sea reconocido y apreciado por su público, las posibilidades de cambiar de rumbo son muy limitadas, por no decir inexistentes. La libertad del «personaje con pleno derecho» a la que se refiere Meizoz queda gravemente comprometida. De ahí la importancia del heterónimo a la hora de diversificar la producción propia.

El alcance de la censura en China y los requerimientos del mercado dan lugar a una polarización de las posturas de autor. Para los censores, solo existen dos tipos de autores: los autorizados y los disidentes. Del mismo modo, los lectores solo reconocen dos categorías de autores: los que tienen éxito y consiguen hacerse un lugar en el mercado y los que no. Los escritores con ambiciones se ven obligados a mostrar un patriotismo entusiasta en la red si no quieren caer en las redes de la censura. Por ejemplo, Fei Tian Ye Xiang construye personajes de soldados entregados a la patria, dispuestos a sacrificar su vida por ella. Sin embargo, el contenido sexual de las tramas se desvía de la postura moralizadora que pretende mostrar el autor. El ingrediente patriótico no basta para legitimar a Fei Tian Ye Xiang como miembro de la categoría de los autorizados, pero le sirve para evitar ser censurado. Esta máscara ideológica le permite a Fei Tian Ye Xiang vender sus novelas a un numeroso público, aunque no es una garantía de inmunidad permanente. Este autor, como otros que están en la cuerda floja, puede verse, en cualquier momento, empujado al terreno de la disidencia.

Basándonos en la intencionalidad de los autores que utilizan un nombre falso, podemos distinguir tres tipos de seudónimos: los que tienen un significado, los que carecen de significado y los heterónimos. Mientras que la primera y la última categoría, como hemos señalado, sirven para construir una imagen ideal de autor, el segundo tipo es adoptado por autores carentes de ambición.

La mayoría de autores escoge un seudónimo con significado que les permita tener una identidad en el mundo virtual. Sin embargo, el alcance simbólico de estos nombres no es comparable al de los utilizados por escritores de «literatura seria». Por ejemplo, el seudónimo, zydzyd, aparentemente sin sentido, es, en realidad, la forma abreviada de «Zui Yin Dang» (最淫荡), es decir, «la más promiscua». Esta autora es conocida por sus detalladas escenas pornográficas -incestos, orgías, violaciones en grupo, etc.-. El contenido sexual del seudónimo zydzyd solo aparece una vez que ha sido descodificado. Solo aquellos lectores capaces de interpretar adecuadamente la *private joke* de la autora pueden poner en relación el seudónimo con el contenido de sus novelas, dotándolo, así, de sentido.

En segundo lugar, los seudónimos sin significado suelen hallarse en las páginas web ilegales que desaparecen frecuentemente tras haber sido censuradas por sus contenidos pornográficos. Los autores de estas páginas, o bien adoptan un seudónimo carente de significado -por ejemplo, el autor de una novela recomendada en este tipo de listas, *Una familia super incestuosa* (《乱伦家族》), firma como bq5880114- o bien publican sus novelas de forma anónima. Como sus textos son censurados y retirados de la circulación con frecuencia, los autores se ven obligados a cambiar de seudónimo periódicamente. Ante la dificultad creciente para publicar de forma anónima, este nombre carente de significado es la forma más sencilla de autoría.

Finalmente, los lectores identifican nuevos heterónimos utilizados por sus autores favoritos para publicar novelas de diferentes géneros o estilos. Así, la autora Paper (天籁纸鸢), que escribió bajo este nombre numerosas novelas de BL. En 2012 comenzó a utilizar un nuevo seudónimo, Junzi Yize (君子以泽), con el que publicó novelas de BG. Sin embargo, también hay autores que prefieren mantener en secreto su heteronimia como Fei Tian Ye Xiang. Según los lectores más fieles de este autor, Fei Tian Ye Xiang recurriría a varios heterónimos: Gu Xuerou (顾雪柔), un nombre de connotaciones femeninas que podría traducirse como «nieve suave» para escribir novelas de heterosexuales; Zhu Feng Tian Di (逐风天地), un nombre aventurero que podría traducirse como «seguir la huella del viento donde quiera que vaya» para escribir guiones de televisión, etc. Cada uno de estos heterónimos posee su propia cuenta de Weibo donde comparte su vida privada con su público: Gu Xuerou se presenta como una joven estudiante, mientras que Zhu Feng Tian Di habla de su afición por la cultura japonesa. Este ejemplo ilustra la idea de J. L. Díaz según la cual el autor también es una «ficción» (Torras, 2016: 18). A través de la proliferación de identidades falsas, Fei Tian Ye Xiang demuestra un deseo de «autoengendramiento» (Torras, 2016: 45). Esta aspiración a abandonar una identidad de autor fija para desplazarse entre diversas identidades con una existencia de ficción propia se ve favorecida por el entorno virtual.

En respuesta a las dudas de los lectores que intentan averiguar quién esconde tras los heterónimos, el autor responde invariablemente que no hay que buscar qué gallina ha puesto un huevo. En definitiva, a través de este seudónimo, el autor adopta una postura de jugador

siempre preparado para abandonar el juego. En la entrevista ya citada, este último afirmó que usaría sin dudar otros nombres para firmar textos de diferentes géneros; reconoció que le gustaba usar heterónimos, porque ello le permitiría no sentirse obligado a satisfacer el horizonte de espera de los lectores. Para Fei Tian Ye Xiang, recurrir a los heterónimos no solo le abre las puertas a otros estilos, sino que también le facilita el mantener un *ethos* fijo y estable, como corresponde a todo autor cotizado.

En definitiva, el seudónimo cuenta con una larga tradición en China cuya continuidad se ve amenazada por las injerencias del gobierno. Recurrir al seudónimo en el contexto actual es, en primer lugar, una forma de resistencia frente a la vigilancia ejercida sobre los ciudadanos y frente a la censura. Pero, además, el seudónimo es un componente fundamental de la elaborada *imagen* pública que construyen los autores para satisfacer las demandas del público a la vez que evitan problemas con la censura. Los autores escogen cautelosamente la información que proporcionan a sus lectores así como las pistas que diseminan en la red para que estos especulen e interpreten en una dirección que no resulte perjudicial para ellos.

## **2. La encrucijada de las autoras**

Las dificultades referentes a la construcción del *ethos* de autor que hemos analizado en el apartado anterior deben ser examinadas ahora desde una perspectiva de género. En *¿Qué es una autora? Encrucijada entre género y autoría*, se plantea en qué modo incide el espacio de escritura virtual la relación entre las características de un texto y el género de su autor/a (Torras, 2019). Sin pretender dar una respuesta a esta ambiciosa pregunta, sí podemos señalar que, en el caso que nos ocupa, resulta a la vez difícil e ineficaz establecer una frontera entre los textos escritos por hombres y los escritos por mujeres. Aunque existen representaciones colectivas heredadas de lo que en el pasado se entendía por escritura masculina y femenina, la distinción entre ambas se vuelve difusa en los foros de Internet que hemos analizado. Sin embargo, la mera existencia de foros masculinos y femeninos constituye

una poderosa vía de orientación de la lectura. En función del foro en el que se acceda a una novela, el lector tenderá a leer en clave femenina o masculina (es decir, como si la novela estuviera destinada a un público de mujeres o a uno de hombres respectivamente).

## 2.1. La «autoría femenina», un constructo cultural

Cada foro de lectura se distingue de los demás por la predominancia de determinadas etiquetas, de modo que los lectores que acceden a un determinado foro tienen una idea bastante aproximada de lo que quieren leer y de lo que allí pueden encontrar. Por ejemplo, el foro Jinjiang está especializado en el género etiquetado como BL y destinado esencialmente a las lectoras, por lo que este foro se identifica como femenino. También hay foros que ofrecen lecturas y etiquetas para ambos públicos, aunque los contenidos se presentan de forma separada. Estos factores paratextuales influyen poderosamente en el horizonte de espera de los lectores y en la recepción de las novelas.

En efecto, los estudios autoriales y los de género observan que tanto la autora como el autor son «objetos culturales» constituidos por «el conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como un *ser imaginario* de génesis y uso colectivos» (Torras, 2019: 12)<sup>122</sup>. Así, el término «autora» no presupone tanto un sujeto real con género sexual como un conjunto de normas que orienta la recepción y que incide en la imagen que los lectores se forman del/la autor/a. Por ello, aquí entendemos la escritura femenina no como la escrita por mujeres sino como aquella que las lectoras leen/juzgan/interpretan/comentan como femenina.

La relación asimétrica que ha venido existiendo a lo largo de la historia entre los autores y las autoras tiene un impacto muy importante en el espacio de escritura objeto de este trabajo. La exclusión y *subalternización* de las mujeres que predomina aún en la esfera socioeconómica se transfiere al campo artístico y cultural. La tradicional asimilación de las

---

<sup>122</sup> Pérez, Aina & Torras, Meri, eds. (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria editorial.



mujeres a la naturaleza problematiza su inclusión en la creación literaria. Mientras que el hombre se ha venido considerando como un sujeto superior, el único representante de lo humano, es decir, situado por encima de lo no humano, las mujeres han sido incluidas en esta última categoría junto con los animales y el resto de elementos de la naturaleza. Según esta lógica perniciosa la superioridad del primero vendría dada por su capacidad de crear algo nuevo, diferente de sí mismo, mientras que la inferioridad de la segunda se explicaría por su función reproductora: las mujeres procrean, paren, perpetúan la especie, pero no crean (Pérez, 2019: 25-27).

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, la exclusión no atañe solo a las mujeres. En las sociedades asiáticas, un hombre considerado por la comunidad masculina como no conforme a la norma de género es también excluido. Es más, en la interpretación de la dicotomía femenino/masculino de la cultura asiática, no se plantea ni la superioridad masculina, ni una oposición entre creación y procreación. Por supuesto, ello no quiere decir que ambos sean considerados merecedores de disfrutar de los mismos derechos. Lo que cambia es la lógica. Mientras que en las culturas occidentales y patriarcales la «carencia» de humanidad es compartida por todos los componentes de la naturaleza -mujeres, animales, etc.-, en las asiáticas, dicha carencia se atribuye a los menores para distinguirlos de los mayores, a los «malos» (esto es, no conformes a las normas y expectativas sociales) frente a los «buenos». Para adentrarse en la cultura asiática, conviene conocer el estudio de la investigadora Ueno Chizuko, pionera de los estudios feministas en Japón. Aunque Japón desempeña también el rol de «invasor capitalista» en la propaganda política china, lo cierto es que inevitablemente comparte una ingente cantidad de rasgos culturales con China. Además, la proximidad de Japón con Occidente facilita la divulgación de la cultura asiática. El funcionamiento de un mecanismo de exclusión masculino puede ser extrapolado al resto de Asia Oriental. Según Ueno, un joven que aspira a convertirse en un hombre y a ser reconocido como tal por la comunidad debe haber demostrado previamente su virilidad con las mujeres. Sin este requisito, un hombre puede ser calificado como perdedor y rechazado por el grupo (Ueno, 2015: 225). En este sentido, tanto los hombres como las mujeres que no cumplen los requisitos para ser incluidos en el grupo son objeto de exclusión. Ueno Chizuko señala que una joven se convierte en mujer solo después de haber recibido la aprobación de los hombres. Dicha aprobación, a la que podríamos denominar metafóricamente «certificado de aptitud»,

es, pues, exigida a todos los individuos con independencia de su sexo. La diferencia radica en que, a la hora de convertirse en adultos, los hombres deben obtener el consentimiento de los demás miembros de la comunidad masculina, mientras que las mujeres tienen que buscar la aprobación fuera de la comunidad femenina. En el primer caso, las mujeres solo cumplen una función instrumental, ratificando la masculinidad de los candidatos. En el segundo, las mujeres deben ser aprobadas por los hombres, de modo que no pueden identificarse a sí mismas como seres humanos completos y adultos. Por otra parte, solo los hombres tienen la posibilidad de identificarse a sí mismos como adultos demostrando su masculinidad a través de pruebas en las que la participación de las mujeres no sea el elemento determinante: mostrar su valor, su poder de liderazgo, etc.

En conclusión, en la cultura asiática, el mecanismo de exclusión no solo se aplica a las mujeres, sino también a los hombres: estos, antes de ser admitidos en el grupo de los de su sexo, deben, ya sea probando su inclinación sexual o su valor moral, demostrar que son lo suficientemente viriles. De lo contrario, si se muestran, por ejemplo, cobardes, son juzgados como no merecedores de ser considerados hombres y excluidos del grupo.

## **2.2. Una reducida autonomía autorial**

En la China antigua hubo mujeres escritoras que no escondían su creatividad ni su autoría. Por ejemplo, Li Qingzhao (李清照), una de las máximas representantes de la poesía femenina en la China antigua era conocida por el vibrante estilo personal de su poesía. Su marido, también poeta, era considerado como un autor mediocre. Nadie pensaba que era él quien había ayudado a Li Qingzhao a escribir. Li Qingzhao era una mujer casada y pudo, por ello, obtener el «certificado de aptitud» otorgado por la comunidad masculina y mantener una autonomía incuestionable. Esta autonomía sigue siendo, sin embargo, cuestionada o incluso contestada muy a menudo.

En chino, el término utilizado para designar a una muchacha, Nü Hai (女孩), es el mismo que el que se emplea para referirse a una niña, mientras que el término «Nü Ren» (女人), mujer,

indica que estamos hablando de un ser humano completo. En la cultura asiática, el proceso más importante en la vida de un individuo se conoce como «Cheng Ren» (成人), convertirse en humano, es decir, en adulto. En otras palabras, la niñez se entiende como un periodo de «no humanidad» o de «semi-humanidad». Por todo ello, las autoras jóvenes se relacionan automáticamente con una escritura «infantil», frívola, romántica y, en definitiva, menor. Se cuestiona, incluso, que sean ellas quienes han escrito los textos y se considera más verosímil que los verdaderos autores sean sus padres. Lo mismo sucede con los autores demasiado jóvenes para ser considerados hombres adultos. Como afirma Ueno Chizuko, un joven se convierte en adulto cuando su entrada en la comunidad masculina no rompe la homogeneidad de la misma. Del mismo modo, las autoras no cuestionadas son aquellas que se integran en la comunidad masculina sin interferir en su homogeneidad, es decir, las mujeres mayores capaces de tratar temas considerados serios de forma adecuada en un mundo literario dominado por los hombres.

Además de haber alcanzado una edad adecuada, cualquier autora que aspire a ser legitimada como tal debe ser moralmente aceptable. El mejor ejemplo de ello es la escritora, Muzi Mei (木子美), nacida en 1978 y conocida por un diario sobre sus experiencias sexuales con los hombres, algunos de ellos famosos. Cuando aún no era lo suficientemente mayor para formar parte de la categoría de las mujeres, su obra era calificada como *body writing*, un género considerado menor. Ahora, que ya es una mujer adulta, sus lectores siguen sin verla como una escritora seria. Para ellos, Muzi Mei es solo una mujer extravagante que destapa escándalos de sus ex-amantes famosos en Internet. Aunque hoy en día el sexo prematrimonial ha dejado de ser una falta intolerable, sí lo era cuando Muzi Mei publicó su diario, lo que constituye un motivo suficiente para justificar su exclusión del campo literario, a pesar de las cualidades narrativas que ha demostrado tener. Muzi Mei continúa, por ello, ocupando un lugar secundario junto a autores cuyo recorrido literario es mucho más breve que el suyo. Una escritora que corresponde al prototipo de mujer fatal no puede ser aceptada en el seno de la sociedad literaria patriarcal, ni conseguir la aprobación de los hombres. Otro tanto sucede con las autoras jóvenes o menores, esto es, «intocables» sexualmente. En definitiva, la aceptación de las escritoras en el campo literario está supeditada a su capacidad para ser asimiladas al grupo homogéneo de los autores masculinos. Sin embargo, incluso

aquellas que consiguen ser aceptadas por la comunidad de los escritores hombres, conservan una dosis de heterogeneidad insalvable, siguen sin ser uno de ellos. Esta imposibilidad de confundirse totalmente con sus colegas masculinos pone de manifiesto los límites de un modelo literario patriarcal y asimilacionista. En realidad, la falta de legitimación de las autoras no se debe a una menor calidad de sus textos, sino a la imposibilidad de decidir por sí mismas cómo y sobre qué quieren escribir. Una escritora asiática con ambición debe plantearse preguntas como: ¿Cuál es el tema más valorado socialmente sobre el que puedo escribir? ¿Qué tipo de personaje femenino tengo que construir? ¿Para quién escribo? etc. Si los autores masculinos se plantean estas cuestiones, lo hacen de modo diferente, ya que al ser ellos quienes establecen las reglas del juego literario, no se ven obligados a asimilarse a un grupo del que forman parte natural e incuestionablemente. Estos escritores hombres tampoco se ven obligados a elegir entre lectores y lectoras, puesto que existe el acuerdo tácito de que son las novelas masculinas las que tienen un alcance universal.

*Song of youth* (《青春之歌》), escrita por Yang Mo (杨沫) en 1958, es una novela centrada en la propia experiencia de la autora en el sí del movimiento estudiantil (学生运动). La historia la cuenta en primera persona Lin Daojing (林道静), que proviene de una familia acomodada y posteriormente se convierte en un destacado miembro del partido comunista. Tras su publicación, la novela sufrió un aluvión de críticas negativas y fue acusada de reproducir «los vicios de la burguesía» (小资产阶级的通病) por el lugar que ocupaba en ella la expresión de las emociones de la narradora. Como resultado, Yang Mo se vio obligada a reescribir su novela. Lo que se le reprochaba a Yang Mo fue no respetar la convención literaria masculina, prestando atención a la vida interior de Lin Daojing. Comparadas con grandes temas -como las guerras, la patria, la miseria, etc.- la vida interior y las experiencias personales de un individuo carecen de valor para la academia. De este modo, la legitimación de las autoras exige que estas escriban para y como los hombres. Las mujeres que no respetan esta exigencia se arriesgan a ofender e incluso a perder a sus lectores masculinos.

Frente a esta aprobación de los autores hombres, umbral ineludible para acceder a la autoría literaria, los foros femeninos constituyen un espacio alternativo donde las autoras no solo pueden liberarse de las imposiciones de un campo literario androcéntrico, sino que incluso

pueden ocupar una posición central como la que ocupan los hombres en la «literatura seria», puesto que en dichos foros todo el mundo «escribe como las mujeres». Sin embargo, el techo de cristal sigue existiendo, dado que la literatura de Internet es aún considerada por muchos una forma de *cultura baja* (Pérez, 2019: 34), inferior a la literatura en papel, controlada por los hombres. Aun así, los foros ofrecen un espacio que no ha sido invadido por el poder masculinista y pueden constituir una plataforma de lanzamiento para autoras noveles. Por otra parte, no es imposible romper el techo de cristal y el contenido de la denominación *cultura baja/alta* puede sufrir fluctuaciones. Así, las autoras que acumulan numerosos lectores en los foros de Internet pueden acabar convirtiéndose en escritoras profesionales con obra editada en papel, sobre todo, las más veteranas. Por ejemplo, Li Jie (励婕), que comenzó a escribir en Internet bajo seudónimo -primero Anni Baby (安妮宝贝), después Qing Shan (庆山)- es ahora considerada como una autora plenamente legitimada que cuenta en su haber con numerosas novelas editadas en papel.

Li Jie consiguió un elevado número de lectores cuando escribía bajo su primer seudónimo, Anni Baby: el nombre occidental de Anni sugiere en China una imagen de joven moderna y cosmopolita; Baby se asocia con un apelativo cariñoso para dirigirse a los niños. Bajo este seudónimo connotado a la vez como actual e infantil, Li Jie escribió melancólicos relatos de amor juvenil que tuvieron un gran éxito entre los lectores y las lectoras más jóvenes. A través de este seudónimo la autora construyó una postura feminizada, frágil y no agresiva, que obedecía y satisfacía a los hombres. Sin embargo, las connotaciones de este seudónimo obstaculizaban la equiparación de la autora con sus homólogos masculinos. La adopción del segundo seudónimo, Qing Shan, le ayudó a dejar atrás esta imagen: «Qing» significa alabar, alegrar; «Shan», montaña, de modo que Qing Shan significa «la alegría al ver la montaña». Este cambio de nombre es también un cambio de estrategia: Shan suele usarse en nombres masculinos, por lo que Qing Shan transmite una voluntad de masculinización por parte de la autora, paralela a su acceso a la madurez: «soy diferente de mi yo veinteañera» [TEN<sup>123</sup>], declara la nueva Li Jie convertida en Qing Shan. Aunque el nuevo seudónimo no se tradujo en una evolución literaria -Li Jie continúa escribiendo el mismo tipo de relatos-, este cambio

---

<sup>123</sup> Texto original: 现在的我与二十几岁的自己已经不同了。

onomástico supuso el abandono de innumerables seguidoras que no le perdonaron su traición de género. Ese fue el precio que tuvo que pagar Li Jie por querer establecer un equilibrio entre sus lectoras femeninas y el consentimiento masculino.

Ueno Chizuko analiza las estrategias utilizadas para posicionarse en el campo literario por otras dos autoras procedentes de un medio también femenino: las «escuelas femeninas», es decir, las que solo admiten estudiantes de género femenino. Como Li Jie, la escritora Sakai Junko, que comenzó a publicar en la revista de la escuela donde se graduó, también tenía un público formado por lectoras, las alumnas del centro. En su primera etapa, esta escritora japonesa se dirigía a ellas en novelas «pertenecientes a las mujeres, provenientes de las mujeres y dirigidas a las mujeres» (Ueno, 2015: 151). Cuando Sakai acabó sus estudios, empezó a trabajar en una revista dirigida a un público masculino. La autora tuvo que cambiar la postura orgullosa y desenfadada que tenía ante sus lectoras por otra humilde que tradujera su deseo de adaptarse y encajar como mujer en este mundo androcéntrico. Según el análisis de Ueno, este cambio se consolidó cuando Sakai empezó a llamarse a sí misma «*Makeinu*», que significa «perro perdedor». En el contexto de las escuelas femeninas, el término *Makeinu* lo utilizan las jóvenes estudiantes para expresar la postura irónica e indiferente de las mujeres frente a la cultura patriarcal y el menosprecio de esta hacia las mujeres «no jóvenes», es decir, las que han superado los treinta años: «sí, tengo más de treinta años, sin marido, sin hijos, soy una perdedora para ti, pero ya he acumulado más éxitos de los que tú puedes conseguir en toda tu vida» (Ueno: 2015: 153) [TEN<sup>124</sup>]. Con estas palabras se burla Sakai de la gente que fisga en su vida privada y del público masculino que no entiende la ironía y el humor del término *Makeinu* cuando este se emplea en un contexto femenino. Muchos lectores hombres interpretaron de modo literal y erróneamente dicho nombre, entendiéndolo como un modo, por parte de la autora, de subrayar su humildad. El público masculino, no conocedor de la jerga de las escuelas femeninas, no supo descifrar correctamente el sentido del término *Makeinu*. La postura de Sakai fue objeto de un malentendido y no podemos excluir que la autora haya contribuido voluntariamente a crearlo para ganarse el favor de los lectores masculinos. En cualquier caso, Sakai nunca mostró la menor intención de explicar estos contenidos ocultos, pues le bastaba con que sus lectoras lo entendieran. Sakai sabía

---

<sup>124</sup> Texto original: 没丈夫、没孩子、年过三十，又怎么了？

perfectamente que sus lectores principales eran las mujeres, así que, en caso de no prosperar su estrategia de adaptación al mundo androcéntrico, siempre podría volver a su público de la escuela femenina (Ueno: 2015: 153-154).

No todas las autoras adoptan la arriesgada estrategia de Sakai. Según el análisis de Ueno, otra autora japonesa, Hayashi Mariko, ha conseguido responder a la perfección a las expectativas de los autores masculinos. Los personajes femeninos de la autora siempre son hermosos y atractivos -son mujeres «apreciables» por los hombres-. La escritora ganó muchos lectores masculinos pero también femeninos deseosos de conocer las trampas que dichas mujeres ponen a los hombres sirviéndose de su atractivo sexual para obtener beneficios personales así como las diferentes venganzas con las que se acaba castigando su comportamiento. No parece lógico que una escritora que cuenta con muchas lectoras como Hayashi Mariko construya personajes femeninos siguiendo modelos tan cargados de misoginia. Ueno revela con perspicacia que estas novelas funcionan a través del mecanismo de excepción: la escritora y sus lectoras pueden considerarse como excepcionales respecto de «esas mujeres» objeto de la misoginia de los hombres. Su excepcionalidad les permite proyectar una mirada exterior sobre la comunidad femenina a la que pertenecen, es decir, adoptar durante la lectura la mirada de los autores y lectores masculinos para juzgar a las demás mujeres. Por un lado, la actitud de excepcionalidad que Hayashi consigue provocar en sus lectoras, consiste en excluirse a sí misma de las «mujeres malas», ganándose así la empatía de las lectoras que no desean formar parte de dicho grupo; por otro lado, dicha postura permite a quien la adopta traicionar «los secretos de las mujeres malas», con conocimiento de causa, suscitando la curiosidad morbosa de los lectores masculinos que aprecian historias donde las mujeres de este tipo reciben su merecido (Ueno, 2015: 200-202).

La comparación entre dos autoras japonesas tan distintas como Sakay Junko y Hayashi Mariko nos ayuda a entender mejor el difícil desafío que es para las mujeres que escriben mantener el equilibrio entre la aprobación de los hombres -es decir, la extensión tácita de un «certificado de aptitud» literaria e ideológica- y los gustos de las lectoras. Dicha dificultad se ve acrecentada, como vemos, por el hecho de que la opresión que sufren las autoras no solo procede de la comunidad masculina, sino que es también ejercida en el seno de la misma comunidad femenina. En lo que se refiere a esta última, Ueno observa la influencia de la

educación impartida en la escuela femenina. En ella, se estimula la rivalidad y el recelo entre las mujeres que son apreciadas por los hombres y las que no lo son. En las escuelas femeninas, las mujeres son educadas siguiendo parámetros cuantificables que promueven un ambiente de competición entre ellas: no solo son evaluadas y calificadas en función de sus resultados académicos, sino que también lo son en función de su feminidad y popularidad tanto entre las demás mujeres como entre los hombres. La consecuencia de la reproducción implacable de esta rivalidad en el sí de las organizaciones formadas por mujeres es que las que son populares entre el género masculino no pueden serlo entre los miembros de su mismo género y viceversa. Como el «certificado de aptitud» simbólico, cuya obtención se fomenta en las escuelas femeninas, procede del exterior de la comunidad (puesto que son hombres quienes lo extienden), la competitividad se propaga entre los miembros de la comunidad femenina. A diferencia de lo que se observa en la comunidad masculina, donde la única condición de acceso es la exclusión de cualquier forma de feminidad, resulta imposible establecer un único criterio para convertirse en miembro de la comunidad femenina. Así, las mujeres que tienen buenos resultados en los estudios y gozan de popularidad entre los hombres usan una estrategia para conseguir la aprobación en la comunidad femenina que consiste en adoptar un rol de «bufón» asexualizado ante sus compañeras. Pueden, por ejemplo, decir tonterías, ser torpes en sus comportamientos o hacer niñerías. En suma, tienen que mostrar una faceta de ellas mismas que las haga parecer ridículas antes sus «rivales» femeninas. Solo mostrándose inferiores, esto es, cómicas, y evitando cualquier comportamiento sexualizado, pueden estas mujeres aspirar a ser aceptadas por las demás mujeres del grupo (Ueno, 2015: 161). En efecto, los comportamientos feminizados pueden provocar fácilmente la rivalidad entre las mujeres y exacerbar un sentimiento misógino firmemente arraigado en la comunidad femenina.

De este modo, la postura adoptada por las autoras femeninas debe ser más prudente y estudiada que la de sus colegas masculinos. Por otra parte, cuando se las compara con los hombres, son criticadas por no subrayar su singularidad y talento personal, -Virginia Woolf señaló que «la anonimidad corre por las venas de las escritoras» (Woolf, 1929: 71)-. Las autoras están, de este modo, atrapadas en un dilema de base misógina: cualquier postura considerada como propia de un «autor fuerte», cuando la adoptan las escritoras provoca virulentos ataques tanto de los hombres como de las mujeres.



### **2.3. La creación de personajes femeninos, una actividad de alto riesgo**

Además de intervenir en la construcción del *ethos* de las autoras, la misoginia que proviene del interior de la comunidad femenina también afecta a la construcción de figuras femeninas de ficción. No todas las autoras optan por crear personajes como los de Hayashi, «mujeres fatales» que seducen a los hombres para conseguir todo lo que se proponen y que se convierten en blanco de la desaprobación, en ocasiones virulenta, de lectores y lectoras.

Por consiguiente, las escritoras, a la hora de construir personajes femeninos, se encuentran en la misma encrucijada que las estudiantes en las escuelas femeninas cuando despiertan la rivalidad de sus iguales si obtienen buenas notas y son bien evaluadas entre los hombres: si construyen personajes femeninos cercanos a la realidad, no podrán satisfacer los sueños de evasión de lectoras y lectores ; si sus personajes poseen demasiadas cualidades apreciadas por los hombres, provocarán la suspicacia de las lectoras que se sientan más alejadas de tales modelos de feminidad. Pero, además, un ideal tan lejano como inalcanzable se convierte para ellas en un blanco sobre el que descargan su misoginia en forma de un intenso sentimiento de rivalidad.

Siguiendo aquí el brillante estudio de Ueno Chizuko sobre las formas de misoginia interiorizadas por las mujeres en el ámbito literario, distinguimos dos estrategias que utilizan las autoras a la hora de construir sus personajes femeninos: una es que estos den un paso adelante, esto es que sean tan excepcionales por sus cualidades que puedan equipararse con un «hombre de honor»; el otro, es que retrocedan un paso adoptando el rol de «bufón», o el de mujeres cuya fealdad y otros «defectos» no las hacen ni siquiera merecedoras de ser consideradas como tales por las de su comunidad, de modo que su exclusión de la categoría femenina las preserva de la rivalidad misógina de sus congéneres (Ueno, 2015: 197). Así, las protagonistas más populares responden a dos tipos: uno es el de alguien privilegiado al que nadie puede superar, un ser considerado casi como un dios, un modelo absoluto de virtud cuya ejemplaridad solo puede suscitar admiración por parte de todo el mundo, dejando en segundo término la cuestión de su género; el segundo tipo de personaje femenino, más

corriente, consigue, a pesar de los defectos e imperfecciones (o, mejor dicho, gracias a ellos) que lo sitúan por debajo de la feminidad, ser apreciado por su comunidad, al poseer cualidades que no suscitan la rivalidad de las mujeres. Estas mujeres pueden, por ejemplo, tener una fisonomía poco agraciada, pero transmitir una especial belleza interior, poseer una inteligencia o talentos particulares (siempre que estos no pongan de manifiesto una feminidad peligrosa), como ser buenas profesionales, estar al servicio de los demás, etc. y, en definitiva, suscitar el amor -y no la envidia- a su alrededor. En la segunda parte de este trabajo abordaremos detalladamente estos dos tipos de protagonistas.

En resumen, la identidad femenina -no nos referimos, como ya hemos indicado al principio, a la identidad sexual de las escritoras, sino a la que estas construyen a través de su creación y de sus intervenciones en los foros, no solo vuelve la construcción de su imagen pública una ardua tarea para las autoras, atrapándolas en una encrucijada -o bien escriben para el público masculino, o bien para el femenino-, sino que también incide en su libertad creativa. Las autoras se ven obligadas a aplicar estrategias oblicuas y sutiles para explorar cautelosamente sus posibilidades creativas sin convertirse en objeto de escarnio público.

### **3. La comunidad interpretativa**

Nos adentramos seguidamente en el juego de poder que se desarrolla entre autores y lectores: a la hora de interpretar las novelas de Internet, ambos se disputan el derecho de interpretar los textos. Por su parte, las autoridades intervienen en el juego a través de la censura.

### 3.1. Herejes y ortodoxos

Los escritores de Internet ocupan dos polos extremos en lo que se refiere al poder de interpretación de sus propias obras. Por una parte, la importancia del anonimato en la escritura de la red parece darle la razón a Roland Barthes cuando, en «La muerte del autor», se opuso al privilegio de controlar la interpretación de sus obras que históricamente habían tenido los autores. Por eso afirmó: «Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de descifrar un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura» (Barthes, 1967: 147). La mayoría de los autores de Internet carecen de una autonomía absoluta, dado que, en el espacio virtual, la línea que separa autor y lector es borrosa: un lector puede escribir *slash* sobre su novela favorita, lo que lo convierte en un ejemplo de autoría participativa. Y, al revés, muchos autores escriben novelas basándose en las sugerencias y expectativas de los lectores con el objetivo de ampliar su mercado. Ello significa que, en cierto sentido, son los lectores quienes acaparan buena parte del control de un texto, tanto de su desarrollo como de su interpretación.

La autora de novelas de Internet Mo Xiang Tou Xiu (墨香铜臭) puede considerarse un ejemplo de *autora fuerte*. Mo Xiang Tou Xiu ha construido un imperio de fans en el que solo ella está autorizada a explicar el significado de sus obras, llegando incluso a provocar la destrucción de sus rivales a través de sus comentarios en la red. Veamos ahora cómo funciona dicho imperio.

Las novelas de Internet que aquí analizamos actualizan las «escrituras múltiples» de las que habla Barthes:

En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido (Barthes, 1967: 147)<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Barthes, Roland (1967). «La muerte del autor», traducción de C. Fernández Medrano.  
URL: <<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>>  
[Consultado el 24/12/2021].

Los lectores a quienes se destina el mercado de novelas de Internet crean muchas etiquetas, a través de las cuales no solo establecen redes de sentido que orientan a otros lectores en la selección de los textos y en la elaboración de su horizonte de espera, sino que también influyen en el propio proceso creativo de los autores. Esta influencia puede verse revertida cuando un autor consigue celebridad, ya que su visibilidad en el mercado le permite aumentar la autonomía de su trabajo y hacer frente, de este modo, a las discusiones sin fin que pueden generar sus textos no ya entre los lectores, sino entre las empresas que pueden disputarse la compra de los derechos para llevar a cabo una adaptación en forma de film o de serie.

Volvamos al caso de Mo Xiang Tong Xiu (墨香铜臭). Su obra más famosa es *Mo Dao Zu Shi* (《魔道祖师》), cuya adaptación en formato serie para Internet (网剧) no solo cosechó éxito entre los fans de BL (Boys' love) de toda Asia, sino que también atrajo al público de BG (Boy & Girl) que normalmente rechaza y desprecia los productos de BL. El éxito de la serie contribuyó de este modo a aumentar la visibilidad de la homosexualidad haciendo que la historia llamara la atención del público en general. Es decir, la serie no solo es un ejemplo de prosperidad de la industria cultural china, sino que también contribuyó a impulsar la tolerancia social respecto del colectivo homosexual. Además, esta novela, junto a sus adaptaciones, constituye uno de los materiales más populares de *slash*. Por ejemplo, en AO3<sup>126</sup>, la comunidad más activa de *slash* del mundo hay más de catorce mil obras sobre esta historia (2017). Ante este enorme éxito, Mo Xiang Tong Xiu se enfrenta con dos «rivales» que se disputan la interpretación de *Mo Dao Zu Shi*.

Por una parte, la empresa responsable de la adaptación en formato serie suprime la relación amorosa entre los protagonistas que aparecía en la versión original con el fin de eludir la censura, transformándola en «una profunda amistad». Para corregir esta versión sesgada de su novela, la autora, dos años después de su publicación, publicó un episodio de *gaiden* (番

---

<sup>126</sup> AO3 es una web china con sede fuera del país cuyo nombre, Archive of Our Own, fue inspirado por *A Room of One's Own* (*Una habitación propia*) de Virginia Woolf. Creada en 2008 por la Organization for Transformative Works, AO3 tiene como objetivo albergar las obras de fan ficción y protegerlas de la censura.

外)<sup>127</sup> en su red social. Además, Mo Xiang reivindica en una entrevista en Internet la autonomía absoluta de su obra y promete a sus lectoras que los personajes de *Mo Dao Zu Shi* no cambiarán en la adaptación televisiva, especialmente en lo que se refiere a su orientación sexual, es decir, que no va a dejarse influenciar por los guionistas de la serie. Esta reacción puede considerarse como una declaración en toda regla de la autora reivindicando su derecho a interpretar su propia obra frente a la amenaza que suponen las interpretaciones de las adaptaciones, aunque estas también sean legítimas al haber comprado los derechos.

Por otra parte, otros autores (en su mayoría son autoras) también están disputándose con Mo Xiang su derecho a reescribir la novela y contestan la entronización tiránica de la autora, a quien sus lectores habrían convertido en única intérprete legítima. Por ejemplo, en la novela aparece una CP (pareja) «oficial» (官方 CP) formada por Lan Wangji (蓝忘机) x Wei Wuxian (魏无羡) que las escritoras y lectoras de *slash* consideran como «ortodoxa» (este es el término que usan los fans). Sin embargo, también hay autores y lectoras que prefieren «romper la CP» (拆 CP) original creada por la autora y declararse adeptas de una de las muchas CP alternativas propuestas por otros lectores/autores que circulan en internet. En esta contienda entre los seguidores de las diferentes CP, las fanáticas de la CP «oficial» acusan de «herejía» (término original del *fandom*) a las seguidoras de otras CP. De este modo, la autora vuelve a recuperar, con ayuda de sus seguidoras, su condición inicial de única fuente legítima de interpretación, cerrando así el proceso de escritura.

En resumen, en el espacio de escritura de Internet, distinguimos dos fuerzas opuestas que pueden actuar conjuntamente: por un lado, la mayoría de los autores pierde la autonomía de sus textos mediante la intervención de lectores y mercados en el proceso de interpretación, dejando que sean las etiquetas las que dominen los significados; por otro, una minoría de autores famosos consigue legitimarse y construir su imperio de significados.

---

<sup>127</sup> El término Gaiden, procedente de Japón, designa una historia paralela dentro de la novela. Normalmente es una secuela o una precuela pero también puede ser una historia sucedida en un contexto histórico diferente del principal (pasado o futuro). La historia original de la novela nunca será afectada por un gaiden; este se entiende como una explicación o justificación de las conductas de los personajes.

No solo en China, sino en todo el planeta, el *fandom* se ha convertido en un campo de batalla donde los fans se dividen en dos equipos enemigos. Los miembros de cada equipo se consideran en posesión de la única verdad y ven a los demás como «herejes». El individuo y el grupo se identifican con las mercancías que han escogido -o que los escogen a ellos- para representarlos, suplantándolos, en el gran mercado global. La individualidad hiperconsumista se construye, así, mediante la adición de marcas, nombres, productos. El individuo es la suma de las mercancías que consume y que le consumen. Cualquier ataque contra sus gustos y preferencias se convierte en un grave atentado contra él mismo y contra el grupo que comparte las mismas opciones de consumo. Como revela Gilles Lipovetsky:

Yo demuestro, al menos parcialmente, que existo, como individuo único, por lo que compro, por los objetos que pueblan mi universo personal y familiar, por los signos que combino «a mi manera». En una época en que las tradiciones, la religión y la política producen menos identidad central, el consumo adquiere una nueva y creciente función ontológica. En la búsqueda de las cosas y las diversiones, el *Homo consumericus*, de manera más o menos consciente, da una respuesta tangible, aunque sea superficial, a la eterna pregunta: ¿quién soy? (Lipovetsky, 2007: 39-40)<sup>128</sup>

Por ello, la rivalidad entre fans y antifans también constituye una batalla de identidades. En el caso de China, la vigilancia ideológica y la censura vuelven aún más cruel la batalla entre «herejes» y «ortodoxos». La asociación de las comunidades subculturales con la política es cada día más estrecha y cualquier discrepancia puede convertirse en un debate ideológico o en un ciberataque a los disidentes minoritarios.

Con el desarrollo de Internet, estas fronteras se diluyen o incluso desaparecen. La hipercultura transnacional es, en sí, una nueva cultura donde no se trata solo de hibridación de formas y contenidos, sino de fusión entre lo económico y lo cultural. Sin embargo, contrariamente a lo que sugiere Gilles Lipovetsky, dicha hibridación no reduce los conflictos ideológicos entre modelos políticos y sociales y las luchas entre los estados por la soberanía y el reconocimiento internacional siguen ocupando un lugar importante en las producciones culturales. En el caso de China, la penetración del capitalismo y el individualismo no ha puesto

---

<sup>128</sup> Lipovetsky, Gilles (2007). *La felicidad paradójica*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona: Editorial Anagrama.

fin al modelo colectivista, aunque sí lo ha transformado: si antes el individuo debía expresarse en nombre del grupo, formar uno solo con este, ahora el grupo busca formas cada vez más sofisticadas y personales para diferenciarse de los demás grupos: pasamos del individuo-grupo al grupo-individuo. El *Jiushizhu* (救世主) -el héroe que salva el mundo- constituye un espacio discursivo privilegiado para observar estas tensiones.

### 3.2. La denuncia, una práctica generalizada

En referencia a la batalla entre CP «ortodoxos» y «herejes», resulta inevitable recordar la novela *1984* de George Orwell: el *fandom* de China aplica el mismo lenguaje totalitario que encontramos en la novela, donde «The Big Brother» es la única fuente de verdad y funciona como una máquina acusadora encargada de erradicar a los «herejes» de su imperio. Por ello, surgen investigadores que critican el fenómeno del *fandom*, acusando a los fans, o mejor dicho, a los colectivos de las jóvenes, de perjudicar a los contrincantes de su ídolo mediante difamación y ciberviolencia (Gao, 2021: 1)<sup>129</sup>. Esta estigmatización del *fandom* conduce a que los medios de comunicación presenten a los fans como un colectivo poderoso, tiránico e irracional. Sin embargo, el *fandom*, aunque tiene numerosos adeptos, pertenece sustancialmente a una subcultura popular con un poder de transformación política muy limitado; el funcionamiento del *fandom* no debe solo achacarse a los jóvenes; también se puede poner en relación con el totalitarismo. Aunque, en el caso que nos ocupa, más que ser la causa de este, el *fandom* sería el resultado y la proyección de una estructura social que tiene mucho de totalitaria.

La censura se convierte en un acto aleatorio que depende sobre todo de la percepción y actuación individual de cada censor. Son los censores mismos quienes clasifican los textos a partir de su propia manera de entender la ejecución de su deber y quienes deciden eliminar

---

<sup>129</sup> 高冰哈 (2021), 《浅析媒体融合时代下“饭圈”的青年亚文化现象》

\* Gao Binghan (2021). «Breve análisis sobre el “fandom” como un fenómeno de la subcultura juvenil en una sociedad hiperconectada por redes sociales»,

URL: <<https://m.fx361.com/news/2021/0910/9351504.html>> [consultado el 01/02/2021].

de la red posibles formas de disidencia. Innumerables cuentas de redes sociales que habrían publicado supuestamente contenidos disidentes o que, aunque no lo hayan hecho aún, podrían publicarlos en un futuro son fulminadas por los censores sin dejar la menor huella virtual de estos usuarios, como si nunca hubieran existido. En definitiva, cuando la estructura totalitaria del mundo real emplea la violencia arbitraria para consolidar su «verdad», un espacio de creación virtual que aparece inicialmente para acoger todo aquello considerado inaceptable por la sociedad literaria oficial, acaba reproduciendo en su funcionamiento la misma jerarquía de poder interpretativo contra el que surgió, aunque para ello tenga que recurrir a la violencia verbal o, peor aún, al ciberbullying. Las graves consecuencias de estas actuaciones son la muerte social o incluso el suicidio de los autores.

Por ejemplo, en 2018 un escándalo relacionado con Mo Xiang provocado por sus fanáticos seguidores se extendió a través de las redes sociales. El escándalo comenzó con la reacción de una adepta de la autora ante una crítica negativa sobre Mo Xiang que hizo su profesora en clase. Con la intención de denunciar a su profesora, la estudiante publicó el comentario en Internet. Ello desató la reacción airada de muchos fanáticos que se sirvieron del *Human Flesh Search Engine* (人肉搜索) para rastrear la identidad real de la desafortunada docente. Tras la difusión de información privada sobre ella y de rumores (muchos inventados) e insultos de desconocidos, la profesora no pudo aguantar el ciberbullying y acabó cortándose las venas. Afortunadamente, fue hospitalizada a tiempo. Tras este intento de suicidio, sus perseguidores siguieron atacándola y acusándola de haber fingido el suicidio para desviar la atención. Esta reacción desproporcionada de los fans se acabó volviendo contra la propia autora. De hecho, esta nunca había ordenado la campaña de ciberbullying contra la profesora. Ni siquiera había intervenido fomentándola, es más, había participado en el debate intentando calmar los ánimos de sus seguidores. Fueron estos quienes, con el objetivo de proteger a Mo Xiang, pusieron en marcha un dispositivo que alcanzó proporciones alarmantes. Este episodio orwelliano tuvo lugar en China en 2018. Winston, el protagonista de *1984*, trabaja en el Ministerio de la verdad reescribiendo «noticias verdaderas», esto es, fieles a la ideología de «The Big Brother». Para realizar dicha tarea, él mismo debe imaginar lo que el Partido desearía leer. Como en el caso de Winston, los «intérpretes» del suceso que acabamos de relatar no actúan por orden de Mo Xiang, sino siguiendo su propia percepción subjetiva de lo sucedido.



Cuando Mo Xiang alcanzó la cima de su carrera, tras haber acumulado elogios y ganancias con la venta de sus novelas, desapareció de Internet de forma repentina, su cuenta de red social quedó interrumpida y dejó de publicar mensajes. Al poco tiempo se desataron rumores sobre la detención de la autora, que habría sido provocada por el contenido altamente sexual de su novela *Mo Dao Zu Shi* (《魔道祖师》). En la actualidad, después de haber caído en desgracia, se evita mencionar su nombre incluso en la publicidad de las adaptaciones de su obra. Como vemos, el imperio de los autores de Internet, aunque muy poderoso, no lo es tanto como para burlarse de la censura y volverse inmune a sus rivales. En realidad, se trata de un imperio muy vulnerable, cuya resistencia puede ser neutralizada rápidamente borrándose toda huella de la existencia de un autor en Internet.

Aunque el gran éxito que consiguió esta autora llevó a pensar en un apogeo ilusorio de las novelas de BL, no hay que olvidar la vulnerabilidad de la subcultura. Las jerarquías de poder en el seno de la subcultura conllevan un debilitamiento de la comunidad, cuya posición ya es, en sí misma, débil, así como de su capacidad de resistencia. El desgaste que producen las luchas intestinas y las violencias entre minorías se superpone a la debilidad del conjunto de fans frente al sistema de censura y la explotación del mercado. Especialmente este último se aprovecha de tales confrontaciones para, por un lado, atraer a consumidores potenciales, y, por otro, menospreciar a sus comunidades. Veamos un ejemplo.

Hoy en día hay muchos actores que se han vuelto famosos gracias a su participación en las adaptaciones en formato serie de las novelas de BL; Xiao Zhan (肖战), el actor más exitoso en 2019, consiguió más de veinte millones de seguidores en la cuenta de Weibo por su interpretación de Wei Wuxian (魏无羡, el personaje bottom) de la serie adaptada de la novela *Mo Dao Zu Shi* de Mo Xiang. Al principio, con el fin de agradar al público adepto a las BL, el actor se comportaba, conscientemente, con lo que se identificaría como gestos homosexuales y provocaba, voluntariamente, curiosidades, suspicacias y malentendidos sobre su orientación sexual. Debido a este comportamiento, Xiao Zhan atrajo a muchas escritoras/lectoras de *slash* a su comunidad de fans. Sin embargo, a inicios de 2020, dicha comunidad se dividió de forma súbita en dos grupos: *los fans de CP* (CP 粉) y *los fans de actor*

(唯粉). Los fans de actor denunciaron ante la poderosa Administración Nacional de Radio y Televisión (国家广电总局) las novelas de *slash* -que escriben los fans de CP- en las que Xiao Zhan siempre aparecía feminizado e implicado en relaciones homosexuales por considerar que estas novelas eran un insulto para un actor heterosexual. Esta denuncia, además de repentina, fue acordada de modo no explícito, puesto que todos los actores como Xiao Zhan conocidos por participar en BL abandonaron sus roles de homosexuales y volvieron a los de personajes heterosexuales, haciendo entender a su público que su pretendida identidad heterosexual era la única realmente adecuada para quienes han alcanzado un elevado número de seguidores. Esta confrontación entre fans no tuvo nada de espontáneo. Se trata de una estrategia del mercado para manipular el *ethos* de los actores, de modo que los que han nacido en la subcultura puedan limpiar su imagen pública y acceder a la cultura *mainstream*. En este sentido, podemos decir que la subcultura es explotada y utilizada por el mercado. Este, después de apropiarse de la subcultura la transforma, devolviéndola a su posición marginal, menospreciada y censurada.

Además, en esta confrontación, no se puede ignorar el acto de denuncia de los fans de Xiao Zhan. La denuncia se considera como la práctica más popular de la sociedad china. Muchos usuarios de Internet, alentados por la propaganda oficial, no dudan en amenazar a sus rivales con una denuncia ante la menor oportunidad. El gobierno, para quien la vigilancia es prioritaria en el ejercicio de la ciudadanía patriótica, alienta a los ciudadanos a denunciar cualquier elemento susceptible de perjudicar al bien común. Se ha instalado un modelo social punitivo que fomenta la desconfianza entre los ciudadanos y que puede observarse en la omnipresencia de teléfonos, enlaces y webs oficiales de denuncia. Muchos autores de *slash* de temática homosexual archivan estos contenidos sensibles en AO3, la web más importante de fan ficción, con origen en el extranjero. Las autoras de novelas homosexuales sobre Xiao Zhan también hicieron lo mismo. Cuando los fans del actor denunciaron las novelas, indicaron el enlace de AO3, provocando, directa o indirectamente, el cierre de esta web en China. Por su parte, los fans de CP condenaron este hecho argumentando que el cierre de la web era un atentado contra la libertad de creación -aunque también lo hicieron para contraatacar a sus rivales. Uno de ellos denunció los actos de sus fans a las empresas que contrataban a Xiao Zhan y las presionaron para rescindir el contrato del actor. Así, el contraataque a una denuncia

al gobierno acaba dando lugar a otra denuncia ante la industria capitalista. La denuncia parece ser el único modo de acceder a una cierta forma de ejercicio del poder por parte de los ciudadanos, lo que contribuye a aumentar la popularidad y frecuencia de esta práctica. En definitiva, se trate de los fans de actor o de los de CP, todos se convierten en una pieza de la gigantesca maquinaria de la censura china, y, ello, a pesar de que su objetivo inicial parecía ser luchar contra esta. En este sentido, los fans ejemplifican la *multitud* teorizada por Hardt y Negri, una multitud que lucha contra el imperio para acabar siendo absorbido e instrumentalizado por este:

En nuestra época, aquel deseo, puesto en marcha por la multitud, fue usufructuado (de manera extraña y perversa, pero aun así muy real) por la construcción del imperio. [...]Tenemos que considerar también el poder de la *res gestae*, el poder de la multitud, para construir la historia que hoy continúa y adquiere una nueva configuración dentro del imperio» (Hardt y Negri, 2000: 55-59).

La práctica habitual de la denuncia construye un modelo de sociedad semejante a la controlada desde el panóptico recuperado por Foucault (Foucault, 1975: 234). En este sistema de denuncia, el poder es visible, e incluso puede concebirse como una vía de justicia, porque el resultado es el castigo que imponen las instituciones gubernamentales, y, al mismo tiempo, cualquier persona puede ejercer el rol de policía. Pero, además, el funcionamiento de dicho sistema es inverificable, puesto que la decisión de castigar se toma de manera arbitraria y los ciudadanos no saben con certeza cuándo funciona la denuncia. Por ello, la inquietud es permanente, cualquiera puede ser observado o sorprendido de modo inesperado. La denuncia ofrece a cualquier persona anónima -especialmente a quienes ocupan una posición débil en las relaciones de poder- la posibilidad de llevar a cabo una venganza ante sus superiores. Todos forman parte, voluntariamente, de esos «millares de ojos por doquier, atenciones móviles y siempre en alerta» encontrándose «en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores» (Foucault, 1975: 226-240). Este sistema de denuncia no solo se observa en las batallas entre fans, sino también en casi todas las comunidades de Internet de China: los usuarios de Internet son los nuevos habitantes de la cárcel panóptica de Foucault, suben a la torre y dejan el dispositivo de vigilancia funcionando automáticamente.

### 3.3. Régimen de singularidad y comunidad

A diferencia de la historia literaria europea, la de China se caracteriza por la débil oposición entre singularidad y espacio común. En el mundo occidental, dicha oposición se manifiesta, especialmente, a partir de la emergencia del Romanticismo, a través de la *distinción* entre *régimen vocacional* de singularidad y «creación vocacional de lo común», es decir, de «lo corriente, lo repetitivo, lo reproducido o lo ordinario» (Pérez y Torras, 2015: 33). Sin embargo, en lo que se refiere a China, mucho antes de la etapa comunista, el «espacio compartido de una comunidad» fue prioritario. Prueba de ello es la interpretación positiva de la expresión «cultura de las masas». Por otra parte, los mitos constituyen una poderosa fuente de inspiración para las novelas chinas, incluidas las de Internet. Si, como señala Mircea Eliade, los mitos ofrecen marcos y temas que son utilizados una y otra vez en los textos literarios y en la creación artística (Eliade, 1983: 198), ello es particularmente cierto en el caso de la sociedad china. Los personajes, temas y estructuras de mitos no son para la mayoría de los chinos algo lejano, poco conocido o carente de sentido, sino elementos muy presentes y extraordinariamente vivos en la vida social y cultural y, por consiguiente, materia de reescritura permanente.

Aunque la humildad se considera como una de las características del pueblo chino, ha habido a lo largo de la historia algunos artistas «en régimen de singularidad» que destacaron por su talento único, pero solo fueron unos pocos y se consideraron «intelectuales locos» (狂士). Hoy en día también existen algunos artistas chinos de este tipo. Uno de ellos es el escritor Han Han (韩寒), excluido en su juventud de la corriente canónica tanto por su comportamiento como por el contenido de sus obras. Hace años no dudó en afirmar: «la corriente principal es un pedo, no sois mejores que nadie» (Han, 2012)<sup>130</sup>, denunciando así la mediocridad y la corrupción que reinan en el medio literario y ganándose con su polémica declaración la animadversión de muchos escritores. También resultaba molesta su crítica sin concesiones del sistema educativo y sus burlas de adolescente frente a la hipocresía de sus

---

<sup>130</sup> El artículo original ha desaparecido de Internet (es posible que haya sido retirado por la censura). Solo hemos localizado el texto de Han Han citado en otros artículos.  
URL: <<https://zhidao.baidu.com/question/572812021.html>> [consultado el 24/12/2021].

profesores. Por todo ello, Han Han fue objeto de un verdadero linchamiento mediático. Actualmente, con casi cuarenta años, su reforma ideológica es indiscutible, aunque no sorprendente, puesto que el resto de artistas «rebeldes» chinos ha seguido el mismo camino. Han Han ha cambiado la escritura por el cine, interpretando a personajes que aman a su país y trabajan duro para alcanzar sus sueños. Como vemos, la singularidad, al menos en su variante polémica, no constituye una opción que pueda ser tomada en serio, más allá de la etapa de locuras de juventud. Existe en China un relato dominante sobre los hombres rebeldes/revolucionarios conocido con el nombre de Zhao An (招安). Zhao An designa las estrategias utilizadas por el gobierno para convencer a las organizaciones «ilegales» (o sea, disidentes) de que dejen de rebelarse y se sometan a la ley. Este relato se utiliza en Internet para referirse a los disidentes masculinos que comenzaron condenando contundentemente al gobierno para acabar siendo fagocitados por este último. En esta sociedad patriarcal, los hombres siempre tienen la oportunidad de dar un paso adelante si consideran que con su oposición pueden conseguir más poder. Pero también pueden retroceder cuando se dan cuenta de que seguir la corriente principal puede reportarles más ganancias. Las mujeres, en cambio, no tienen tantas opciones: o son rebeldes o aceptan seguir el «buen camino». Pero no es posible dar marcha atrás, como tampoco lo es obtener tantos beneficios por ser rebeldes. Al contrario, con la edad, esta postura solo les traerá problemas, ya que la rebeldía en una mujer adulta es inconcebible.

### **3.3.1. El fenómeno Rong Geng**

Hoy en día existe una demanda destacable de singularidad y de originalidad apuntando a los escritores en Internet que se manifiesta en la presión que ejercen los lectores para denunciar y luchar contra el plagio. Existen, en efecto, numerosas cuentas de lectores que se dedican a buscar textos plagiados y a denunciarlos. Conviene aclarar que lo que estos lectores entienden por plagio no es la reproducción literal de un texto más o menos largo. Este tipo de plagio es muy obvio y fácil de identificar gracias a internet. Los lectores han creado un concepto nuevo de difícil interpretación para referirse a un tipo muy concreto de plagio: «Rong Geng» (融梗). Este término significa que un autor escribe sirviéndose de las ideas creativas de otros autores. Mientras el verbo Rong no plantea dificultad alguna, significa

«combinar», el segundo término, Geng, resulta más confuso, pues se puede entender de diferentes maneras: Geng (梗) designa la concepción de tramas, personajes, escenarios, estilos o elementos recurrentes (*motifs*) a partir de modelos ya publicados. El término Rong Geng se refiere, como vemos, a una comprensión amplia del préstamo, cuyas fronteras resulta muy difícil establecer. Por ejemplo, si en una novela leemos que uno de los protagonistas muere y resucita después bajo un sakura (tipo de árbol), muchos lectores pueden considerar que esta sucesión de acontecimientos constituye un Geng. La indefinición de los límites del Rong Geng facilita las acusaciones de plagio arbitrarias: basta con que un lector reconozca en un texto el menor detalle que, probablemente por causalidad, ya había encontrado en otro texto. Si, por ejemplo, aparece un personaje que siempre viste de negro, es relativamente sencillo ponerlo en relación con otro de otra novela que también prefiera llevar ropa de este color. Así, la acusación de Rong Geng sirve a menudo como pretexto para desprestigiar a un autor.

Si bien la demanda de singularidad ha crecido en la era de Internet, no existe una tradición comparable al régimen de singularidad que se instaló en Europa con el Romanticismo. Las razones de esta nueva demanda son inseparables de la centralidad que ocupa el lector en las redes literarias y de su participación creciente en el proceso de creación. Son los lectores quienes se sirven de los autores para singularizarse a sí mismos. El Rong Geng provoca dos reacciones diferentes entre los lectores. Hay lectores que condenan esta práctica y advierten sobre la ambigüedad de muchas acusaciones, pero la mayoría la acepta como algo no ya inevitable sino necesario, de modo que el fenómeno está muy extendido; resulta prácticamente imposible no repetir algún elemento si tenemos en cuenta la importancia de las etiquetas en la clasificación y consumo de estas novelas.

Por otra parte, hay que subrayar que en muchas acusaciones de plagio subyace un problema moral. Los debates más famosos sobre el plagio siempre apuntan a las novelas adaptadas para la televisión. Que su novela se convierta en serie televisiva reporta una ganancia considerable al escritor, y los lectores de novelas con menos fama defienden a sus autores preferidos acusando de Rong Geng a los que alcanzan el éxito. Por ejemplo, Tangqi (唐七, su seudónimo), ha sido acusada de Rong Geng en su novela *Eternal love, ten great III of peach*

*blossom*(《三生三世，十里桃花》), por los lectores de la autora Viento que Sopla (大风刮过, su seudónimo) y, en particular, por los de su novela *Peach blossom debt* (《桃花债》). La primera obra es una historia romántica entre personajes heterosexuales que se adaptó para la televisión en 2017, mientras que la segunda narra una historia de amor homosexual. Las dos novelas son parecidas -tanto por la trama como por el estilo narrativo-, pero solo la primera alcanzó el éxito, mientras que la segunda acabó siendo censurada. En esta acusación interviene el sentimiento de injusticia de los lectores de Viento que Sopla ante las limitaciones creativas y de publicación que impone el género de BL a su autora. Los lectores consideran que el talento y la singularidad de Viento que Sopla no son suficientemente reconocidos a causa del contenido homosexual de sus obras. Una parte de los lectores de Viento que Sopla le han suplicado por su bien que no escriba más tramas homosexuales, deseosos de ver a su autora preferida con las mismas posibilidades de alcanzar fama (y ganancias) que los autores de tramas heterosexuales. Lo que estos lectores cuestionan es el peso de la censura a la hora de reconocer las cualidades de su autora preferida. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que lo que le están pidiendo a Viento que Sopla no es que se rebele contra un sistema injusto, sino que acepte voluntariamente su propia castración limitándose a escribir historias de contenido heterosexual. Como vemos nuevamente, la demanda de singularidad está subordinada a la lucha entre comunidades de lectores que compiten por un mayor reconocimiento de su escritor favorito. Lo que no pueden soportar es la despreciable actitud de Tangqi, aprovechándose de la falta de legitimidad de las novelas de BL para obtener fama y beneficios económicos que, según ellos, deberían ser para Viento que Sopla, injustamente censurada. Esta pugna entre autores y lectores rivales traduce, en definitiva, la indignación de un público que intenta oponer resistencia a la injusta asimetría entre el poder del gobierno y el sometimiento de los individuos. Detrás de lo que parece ser un juego entre facciones de autores y lectores, nos encontramos ante un acto de resistencia subalterna contra la «mano invisible» de la autoridad para controlar el mercado.

La mayoría de las acusaciones de Rong Geng son inverosímiles y difícilmente demostrables. Sin embargo, lo peor para los acusados no es no convencer a los demás de su inocencia, sino perder lectores por culpa de las críticas de sus detractores. La fuerza de la calumnia y de los rumores no debe ser subestimada en una sociedad donde siempre existe una versión correcta

para todo. El caso de Mo Xiang Tong Xiu, expuesto anteriormente, ilustra dicho funcionamiento. Esta autora exitosa también ha sido acusada de haber copiado los contenidos de *The Legend of Sword and Fairy* (《仙剑奇侠传》), nombre de una serie muy conocida. La autora y sus defensores ofrecieron muchos testimonios para demostrar su inocencia, pero los opositores los ignoraron alegando que el descontento de Mo Xiang Tong Xiu procedía de su incapacidad de tolerar interpretaciones de su obra diferentes de la suya. Este conflicto reproduce a menor escala la dificultad de encajar la pluralidad en la sociedad china. Los lectores-opositores se convierten en disidentes que resisten contra el «imperio del sentido único».

El profundo arraigo de la «singularidad» de los autores chinos en lo repetitivo y lo común hace tambalearse aún más la validez de muchas acusaciones de Rong Geng. En el caso particular de las novelas de Internet, la dimensión colectiva de la escritura es, como ya hemos señalado, muy importante. Por ello, la importancia del fenómeno Rong Geng resulta aún más reveladora: cuando la relación de poder es tan desigual como en el contexto que estamos describiendo, las acusaciones de Rong Geng visibilizan la necesidad de someter la justicia a debate.

### **3.3.2. Copyright y piratería**

En la actualidad, con el desarrollo de la tecnología, la cultura de la imprenta está siendo gradualmente sustituida por la cultura digital. Esta revolución requiere que nos planteemos si el concepto de *copyright* tal como se ha venido entendiendo hasta ahora no está quedando obsoleto. Si bien parece innegable que la singularidad de un autor no puede desvincularse de la originalidad de su creación, en el caso que nos ocupa, el régimen de originalidad se establece siguiendo criterios propios. A diferencia de lo que sucede (o debería suceder) en la industria editorial convencional, hablar de originalidad de una producción artística en el ciberespacio conlleva una dosis variable de ambigüedad. A pesar de que una obra disponga de *copyright*, su originalidad suele ser muy relativa, sobre todo cuando se trata de *slash*, género muy extendido en la red, pues, como sabemos, el *slash* se desarrolla a partir de una ficción ya existente. Aunque el *slash* también tiene un componente de ficción, al ser menor



su originalidad -pues está supeditada a la existencia de una ficción previa-, podemos considerarlo como una forma de *procreación*, término que, como hemos visto, se refiere a la escritura de mujeres para subrayar su inferioridad respecto de la de los hombres. Como señala Henry Jenkins en *Piratas de textos*, la cultura de los fans supone una «violación de la propiedad intelectual», por lo que muchas empresas se interponen en la creación de *slash* argumentando que infringen el *copyright* (Jenkins, 1992: 32). Sin embargo, estas cuestiones no impiden que los fans sigan elaborando ficciones a partir de materiales ya existentes y que se apropien de ellos para crear sus propias obras y culturas. Por eso, podemos afirmar con Jenkins que el *slash* es, sin lugar a dudas, una forma de creación y no, como sugieren sus detractores, una mera procreación; es más, se trata de una creación que se rebela con fuerza contra la jerarquía tradicional entre alta y baja de cultura. Así, en el caso del *slash*, el concepto de *copyright* puede entenderse no como un procedimiento para proteger la originalidad, sino como una herramienta para suscitar rivalidades entre comunidades de lectores y entre coautores.

En Internet, los lectores distribuyen el capital simbólico entre sus autores preferidos reproduciendo la supremacía de la ficción respecto del *slash*. En esta estructura jerárquica, la posición superior la ocupan los escritores de novelas de ficción convencionales y la inferior, los autores de *slash*. Dentro de este último grupo existen también categorías: los autores de tramas protagonizadas por CP (pareja) ortodoxas, es decir, ampliamente aceptadas y populares, y los que crean CP menos convincentes desde el punto de vista moral, discriminados por los primeros y con un menor número de seguidores.

En el contexto de escritura objeto de este trabajo se impone una reflexión sobre el funcionamiento del imperio de la piratería en China. Por un lado, el *copyright* sigue siendo importante en casos como el de Tianyi, ya expuesto, y en los de todas las autoras que intentan construir «su propia habitación» a través de la escritura. Aunque, como hemos expuesto más arriba, el *copyright* no protege determinados contenidos, como la pornografía, su mera existencia invita a los lectores a respetar el trabajo de los autores y a mantener el orden moral en el mercado a través de la práctica de la denuncia. Por otro lado, suprimir el concepto de *copyright* no es una prioridad en China. En «La autoría como *performance* cultural», los autores refieren la preocupación de Jaron Lanier por «la pérdida de agencia humana

individual» como síntoma de «un retorno a una sociedad totalitaria»: si no podemos establecer la «fuente (humana) concreta» de las opiniones e ideas, tampoco podremos identificar el origen del zumbido masivo de las voces disidentes (Behrensmeyer *et al.* 2012: 208). Sin embargo, podemos cuestionar la pertinencia del planteamiento, por otra parte legítimo, de Lanier en el caso de China. Esta preocupación surge en una sociedad abierta donde las discusiones pueden ser protegidas, incluidas las de las disidencias, y donde la propiedad intelectual está fuertemente arraigada en la tradición. Sin embargo, en una sociedad totalitaria como la china, donde cualquier «zumbido masivo» debe ser eliminado, la prioridad no es tanto respetar el *copyright* como encontrar vías que permitan oír otras voces y acceder a ellas. Lo que es urgente para Lanier, que se refiere a un totalitarismo, al menos en parte, hipotético, lo es menos para las autoras detenidas en China a causa de la censura. Además, cuando la censura cierra los accesos a determinadas informaciones y cuando la desigualdad educativa abre una brecha entre los estudiantes de las ciudades y los de los pueblos, cabría preguntarse si la jerarquización del conocimiento a través del *copyright* no estaría contribuyendo a acentuar estas injusticias, esto es, a alimentar los privilegios de una élite que sí tiene acceso a la información. En este sentido, la piratería puede contribuir a agujerear la muralla digital que se yergue entre las élites y los ciudadanos privados de acceso al conocimiento; la posibilidad de que un lector del campo sin acceso a los estudios universitarios pueda descargarse un libro de Nietzsche o de Butler y participar en debates filosóficos o feministas en Internet no debe menospreciarse. Aunque la «escritura emancipada, descentralizada, sin agentes y sin propiedad» (Behrensmeyer *et al.* 2012: 206) todavía no está del todo implementada, lo cierto es que se trata de un proceso imparable que está contribuyendo a generar nuevas formas de agencia.

En efecto, además de debilitar el control de los autores sobre sus producciones, los lectores generan sus propias formas de control, no solo a través de la creación de *slash*, sino también de etiquetas que predeterminan la escritura y contribuyen a disciplinar la labor creativa de los autores. Por su parte, las autoridades (empresariales o gubernamentales) también participan en esta guerra de poder controlando lo que se publica y lee mediante la censura; estos utilizan el *copyright* como coartada para borrar, reescribir y ocultar los contenidos «prohibidos». En definitiva, autores, lectores, censores y empresarios compiten por el control

en innumerables luchas en las que algunos discursos ocultos acaban por ser totalmente silenciados a la vez que siguen apareciendo nuevos discursos ocultos.

En este proceso, como las mujeres muestran un gran poder adquisitivo, la orientación de dicho mercado gira en torno a sus demandas. A pesar de la rigurosa censura -incluso cada vez más estricta-, las novelas que contienen escenas eróticas constituyen un gran motor impulsor de la industria cultural. La prosperidad de la escritura femenina no ayuda a las autoras a salir de la encrucijada, sino que sigue atrapándolas en el autodesprecio de la identidad femenina. Las autoras no solo tienen que luchar contra la misoginia, sino que también deben superar los límites de creación que les impone la sociedad patriarcal. Por ello, es inevitable plantear una retahíla de preguntas: ¿Por qué las mujeres insisten en escribir, a pesar de todas las dificultades e incluso arriesgar a perder su libertad y acabar en prisión y qué quieren expresar? ¿Qué quieren expresar de verdad? y ¿Qué quieren conseguir mediante la escritura? En los siguientes capítulos intentamos encontrar respuestas a estas preguntas examinando las novelas femeninas de Internet.

En conclusión, hoy en día, a la hora de coger una pluma y elegir seudónimo, los autores se ven obligados a mostrar su inocencia y lealtad a sus lectores y a las autoridades. Sobre todo, la pornografía femenina está marcada profundamente por la intervención de la censura: sus autoras no solo pueden sufrir las acusaciones morales de los lectores, sino que también pueden acabar en prisión. Así, escritores, lectores y autoridades conforman un juego permanente de poder: el «régimen de originalidad» en China es un criterio que utilizan los lectores para establecer jerarquías entre los autores. La censura constituye una de las medidas que adoptan las autoridades para garantizar la hegemonía discursiva. Ello no deja de ser sorprendente en un país donde la industria de la piratería alcanza proporciones gigantescas.



**SEGUNDA PARTE. LAS HIJAS DE NÜ WA EN BUSCA DE APROBACIÓN**

## Capítulo 4.

### LA GRAN DIOSA Y SU AVATAR HUMANO

Los verbos en chino no se conjugan en pasado. Así que, cuando narramos un mito en China, utilizamos el presente. Ello explica la relación de familiaridad que seguimos teniendo sintiendo los chinos aún hoy en día con nuestros mitos y su profunda huella en las producciones culturales actuales.

Nü Wa (女娲), diosa de la fertilidad y primera madre, no solo crea a los humanos, hombres y mujeres, sino que también instauro el matrimonio -cuya organización pasará posteriormente a los padres- para garantizar su continuidad. El mito de Nü Wa no solo proporciona modelos de conducta a las mujeres chinas, sino que también influye profundamente en el imaginario colectivo y en la creación artística, que puede retomar fragmentos del mito, más o menos reconocibles, y moldearlos combinándolos con otros elementos de la cultura popular china o extranjeros e integrándolos en formas de expresión como el manga, el *slash*, etc. Las imágenes femeninas de las novelas de nuestro corpus están a menudo impregnadas de elementos remiten al mito de Nü Wa y, en ocasiones, pueden leerse como avatares contemporáneos de la Gran Diosa.

La gran heroína china, Mulan (木兰), perpetúa el mito de Nü Wa y rehabilita el esplendor de la Gran Diosa. Mulan adoptó una identidad masculina, sustituyó a su padre en la guerra, y consiguió éxitos que la mayoría de los hombres ni siquiera podían soñar. La doble identidad de Mulan, mujer por dentro y hombre por fuera, así como la naturaleza híbrida de Nü Wa, cuerpo de mujer y cola de serpiente, resultan sintomáticas, a la luz del amplio corpus analizado, del lugar central que ocupa este tipo de procedimientos (contradicción, ambigüedad, ambivalencia) en el desmantelamiento de los roles de género tradicionales en las novelas de Internet para mujeres. Damos inicio a la segunda parte de nuestro trabajo presentando a estas dos figuras, Nü Wa y su avatar humano, Mulan, así como las relaciones entre ambas. Como veremos en los siguientes capítulos, el doble proyecto de rehabilitar el esplendor de la Gran Diosa a la vez que se cuestionan las representaciones femeninas del

repertorio patriarcal constituye el denominador común de una producción de ficción por lo demás múltiple y diversa.

## 1. El mundo de Nü Wa

En esta sección, analizamos las tres caras de la diosa Nü Wa: Gran Madre, Gran Diosa y criatura híbrida con cola de serpiente. La Gran Madre crea a los seres humanos a partir del barro y el agua y los salva de una gran inundación reparando el cielo roto con piedras de colores; también les otorga el sexo y un sistema de matrimonio y los cuida hasta el último momento. Si, por un lado, Nü Wa es la primera mujer, la Gran Madre y heroína que salva al mundo, por otro, se considera a esta diosa, mitad mujer y mitad serpiente como un símbolo de caos y promiscuidad. Nü Wa, la primera mujer, es un modelo ejemplar para todas las mujeres chinas. Sus características contradictorias son un reflejo de la complejidad de todos los seres humanos. Sin embargo, la escritura tradicional, dominada por autores masculinos, reduce el alcance de esta figura mítica convirtiéndola en paradigma de la irracionalidad de las mujeres. Esta supuesta falta de sentido común de las mujeres es en realidad una muestra de la complejidad propia de todos los humanos.

### 1.1. El mito

En el mito de Nü Wa, la diosa crea a los seres humanos del barro y el agua, salvándolos de la gran inundación provocada por la batalla entre dos dioses y reparando el cielo que se había roto durante la inundación con piedras de colores. De las muchas versiones que existen del mito, seguimos aquí la propuesta por Yuan Ke (袁珂), fundador de los estudios de mitología en China. En su obra, *Los mitos chinos* (《中国神话传说》), publicada en 1998, Yuan compila

y analiza las distintas versiones antiguas de los mitos chinos que se habían conservado en chino clásico (文言文), presentando una versión moderna en chino vernáculo (白话文)<sup>131</sup>. Ofrecemos a continuación nuestra traducción al castellano del mito a partir del texto original chino de Yuan Ke<sup>132</sup>, no sin antes recordar nuevamente los verbos en chino no se conjugan en pasado, de modo que, cuando se traducen los mitos chinos, hay que utilizar el presente<sup>133</sup>.

Después de la creación del mundo (por el dios Pan Gu [盘古]), Nü Wa camina por la tierra, y aunque en este mundo hay montañas y mares, plantas y animales a su alrededor, la diosa se siente muy sola y piensa que si hubiese algo más el mundo sería más vital.

La diosa se pone de cuclillas frente a un arroyo, para utilizar el agua y el barro; observa su propia cara reflejada en el agua y esculpe una pequeña persona semejante a ella.

---

<sup>131</sup> En la China moderna (1919-1949), el gobierno también inició una reforma de la escritura china: el chino vernáculo (白话文) sustituyó al chino clásico (文言文). El chino clásico se caracteriza por la ausencia de puntuación y la complejidad de los ideogramas. La lectura y escritura del chino moderno o versión simplificada, presenta menos dificultades.

<sup>132</sup> Como hemos señalado, existen numerosas versiones del mito de Nü Wa. Las explicaciones y traducciones en español que hemos encontrado confunden elementos de diferentes épocas y regiones por lo que debemos considerarlas como adaptaciones. Al no haber localizado una versión fidedigna en español, hemos optado por ofrecer nuestra traducción de este mito chino basándonos en la versión de Yuan Ke, uno de los célebres fundadores de los estudios sobre la mitología china. En *Los mitos chinos* (《中国神话传说》), Yuan Ke recopila y reorganiza el contenido de *Shan Hai Jing* (《山海经》), la obra de referencia más calificada en la materia escrita en chino clásico (文言文). Esta obra anterior a la dinastía Qin (21 a.C.-221 a.C.) reúne un gran número de fragmentos clásicos de los mitos chinos y se considera el texto más antiguo conocido. La versión de Yuan Ke en la que nos apoyamos está redactada en chino vernáculo (白话文).

袁珂(1998), 《中国神话传说》,北京:人民文学出版社。

\*Yuan Ke (1998). *Los mitos chinos*, Beijing: Editorial de la literatura de la población.

<sup>133</sup> Si Mircea Eliade considera que los mitos remiten a un tiempo indeterminado y fuera del tiempo lineal, el *illud tempus*, Yuan Ke señala que los mitos chinos no tienen lugar en un tiempo concreto, sino en el presente permanente. En realidad, la atemporalidad constituye una de las características inherentes del idioma chino. Como señala Yangyi Wencun (杨义文存), uno de los crítico literarios actuales más reconocido:

En determinado sentido, el chino utiliza el «presente permanente» porque el verbo no puede expresar el tiempo. Por ejemplo, en las frases como «Confucio ha dicho esto» o «la persona actual dice aquello», no existen diferentes formas del verbo «decir» para marcar el cambio de tiempo. Y el tiempo sólo se revela en los elementos secundarios [en las partículas que acompañan al verbo principal] (Yangyi, 1997:5) [TEN].

Esta característica del idioma chino explica por qué los mitos chinos siguen vivos en el imaginario colectivo, generando sin cesar nuevas variantes que se adaptan a los géneros de cada época.

Texto original: 中国语言的时态使用的是某种意义上的“永远现在时”,孔夫子如何说,以及今人如何说,这个“说”字没有什么区别,区别是在附加词上。

杨义文存 (1997), 《中国叙事学》,北京:人民出版社。

\* Yangyi Wencun (1997). *Narrativa china*, Beijing: Editorial del pueblo.



Cuando la pone en la tierra, la persona de barro cobra vida de repente, grita, salta y corre con mucha alegría. Al ser obra de la diosa, este ser humano es muy diferente de los animales y de los insectos: parece que puede controlar a todos los demás seres. Nü Wa está muy contenta con su maravillosa obra y sigue haciendo más seres humanos con el agua y el barro, creando gran cantidad de ellos desnudos. La mayoría de los humanos rodean a Nü Wa saltando, cantando y riendo; otros se alejan, en grupo o solos.

Nü Wa trabaja mucho con el fin de llenar este mundo con sus obras, pero la tierra es muy grande y, al final, está muy cansada antes de haber podido crear a todos los humanos. Coge una cuerda y la rama de una planta, las introduce en el agua para enturbiar el arroyo y las arroja al suelo. Las gotas de barro que caen se convierten en seres humanos que gritan y saltan. De este eficaz modo, las innumerables gotas se convierten en seres humanos que gritan y saltan.

Por fin, hay suficiente gente en la tierra y Nü Wa decide detener su trabajo, pero se da cuenta de que los seres humanos son mortales. Con el objetivo de dejar a los humanos seguir existiendo en este mundo, Nü Wa divide sus creaciones en hombres y mujeres y les enseña cómo crear y mantener juntos a la generación posterior; así, el número de los humanos aumenta día tras día. Es Nü Wa quien crea el sistema del matrimonio para los seres humanos, haciendo que las mujeres y los hombres se ayuden mutuamente. Por ello Nü Wa también se considera como la diosa del matrimonio.

Nü Wa y los humanos llevan mucho tiempo viviendo felizmente hasta que dos dioses muy conocidos inician una guerra: uno de ellos, llamado Gong Gong (共工), es el dios del agua; el otro, Zhu Rong (祝融) es el dios del fuego. La guerra entre ambos destruye la vida tranquila de los humanos; es tan feroz que empieza en el cielo para acabar extendiéndose a la tierra. Al final, el dios del fuego, representante de la luz, vence al dios del agua, representante de la oscuridad. Como ha perdido la guerra, Gong Gong se siente muy avergonzado y se suicida golpeándose con una montaña del oeste llamada Bu Zhou (不周). En realidad, esta montaña es un pilar en el que se apoya el cielo. Como es un dios gigantesco, Gong Gong rompe fácilmente este pilar y la mitad del cielo se derrumba. Además, un agujero grande aparece en el cielo; mucha agua se precipita por él, la tierra se convierte en el mar y muchos humanos mueren a causa de la inundación. La caída de la montaña provoca un terremoto muy grave y muchos monstruos subterráneos aparecen en la tierra y matan a la gente: se produce, en definitiva, el fin del mundo.

Como Nü Wa no puede ver sufrir tanto a los humanos, intenta reparar el cielo roto: encuentra muchas piedras de colores, enciende un fuego para fundirlas y rellena el agujero con las piedras, intenta reparar el cielo matando a una gran tortuga y aprovechando sus patas como nuevos pilares de apoyo para el cielo. Quema hierbas y utiliza las cenizas para rellenar los agujeros de la tierra provocados por el terremoto, evitando así que otros monstruos escapen del mundo subterráneo. Al final, mata a los monstruos que ya habían escapado y salva a los humanos frenando la catástrofe.

Según dicen, aunque Nü Wa haya reparado el cielo, el mundo cambia un poco. El noroeste del cielo está un poco bajo, por eso el sol, la luna y las estrellas se ocultan por el oeste. Además, en el sureste de la tierra se crea un foso grande y todas las aguas se dirigen hacia el sureste y se convierten en el mar.

Después de la inundación, Nü Wa está muy contenta de que los humanos vuelvan a ser felices. No hay nada que pueda amenazar a los humanos, son dueños del mundo y en el campo hay tanta comida que no hace falta trabajar, y la gente no se preocupa por nada. Los niños se quedan en los nidos de las aves y el viento se encarga de cuidarlos. Los humanos viven en este mundo, pero a veces lo hacen bajo la apariencia de un caballo, otras, bajo la apariencia de una vaca.

Para enseñar a los humanos a crear su propia cultura, Nü Wa inventa un instrumento musical llamado Sheng Huang (笙簧) y se los ofrece. Desde entonces, los humanos son más felices con la música.

Finalmente, Nü Wa puede descansar después de terminar todos los trabajos para los humanos. El descanso para estos significa la muerte, pero para los dioses significa un cambio de existencia. En *Shan Hai Jing* se dice que una parte de la tripa de Nü Wa se convierte en diez personas con poderes sobrenaturales que siguen viviendo en el mundo para ayudar a los humanos (Yuan, 1998: 102-106) [TEN<sup>134</sup>].

Hasta aquí, el mito de Nü Wa. La crítica china no ha alcanzado un acuerdo sobre el origen del mito, ni tampoco ha determinado cuál de las muchas versiones existentes es la original. Aunque en este trabajo examinamos las relecturas contemporáneas más populares, es indispensable presentar a las variantes locales del mito de Nü Wa, pues estas reflejan el proceso de adaptación de este mito de la Gran Diosa al patriarcado.

Las circunstancias del nacimiento de la diosa Nü Wa son difíciles de establecer. En *Shan Hai Jjing* (《山海经》), la fuente más calificada de primera mano, solo se dice que es una diosa que cambia de forma sesenta veces al día y que no tiene ni padre ni madre. Entre todas sus variantes, la versión más aceptada sobre la familia de la diosa procede de la provincia de He Nan (河南), situada al norte de China. Según esta versión, Nü Wa tiene un marido llamado Fu Xi (伏羲), aunque en la mayoría de las versiones, Nü Wa y Fu Xi son hermanos, y también los dos últimos humanos supervivientes después de la inundación universal. Nü Wa da luz a un objeto redondo. Ambos cortan el objeto en trozos pequeños y dejan que el viento se los lleve. Al final, los trozos se transforman en humanos (Yuan, 1998: 79-83).

Este relato se ha convertido en un tema iconográfico muy popular cuya herencia forma parte del patrimonio histórico y cultural chino. Por un lado, se puede considerar esta variante como

---

<sup>134</sup> Esta traducción es una versión revisada de la que realicé para mi trabajo final de máster, *Mitocrítica entre Occidente y Oriente: Comparación teórica entre Mircea Eliade y Yuan Ke y el análisis del mito de Nü Wa*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.

una adaptación procedente del sistema patriarcal, ya que se excluye de ella el modelo femenino original de Nü Wa, gran diosa omnipotente y autosuficiente. En el sistema patriarcal una mujer soltera y poderosa no tiene cabida salvo excepciones (viuda, no deseable por los hombres, etc.). Por otro lado, se trata de la primera historia sobre una relación incestuosa, cuestión tratada posteriormente por la literatura china. A diferencia de los mitos griegos, los mitos chinos siempre respetan el orden moral. Incluso en el caso del incesto entre Nü Wa y Fu Xi (humanos en esta versión del mito, como ya se ha indicado), es necesaria su justificación: se trata de los únicos supervivientes después de la inundación, por lo que solo ellos pueden perpetuar la especie humana. Esta variante del mito de Nü Wa nos interesa particularmente, ya que nos brinda el *motivo* de las novelas de incesto en Internet, objeto de nuestro estudio (véase capítulo 6).

Sobre el cuerpo de Nü Wa, hay que señalar que la imagen de la diosa también cuenta con una larga evolución que traduce un proceso de castración. En el artículo «Análisis de la transformación de las imágenes de Nü Wa y Fu Xi» (《女媧伏羲形象流变考》)<sup>135</sup> Li Danyang presenta las modificaciones que sufre la imagen de la Gran Diosa a lo largo de la historia. Al inicio, Nü Wa era una diosa independiente y su imagen era cambiante -podía ser pájaro, rana, serpiente, etc.-. Pero después de la dinastía Han (221 a.C. -220), por la influencia de la dualidad taoísta -el Yin y el Yang-, Nü Wa se convirtió en una «diosa dual» (对偶神)<sup>136</sup> que siempre iba acompañada de Fu Xi. A partir de entonces, la imagen de la Diosa se convirtió en la más conocida: una criatura híbrida, con busto humano y piernas serpentiformes. Formulado en otras palabras, inicialmente Nü Wa adopta la forma de diferentes animales; la representación de Nü Wa con un busto humano fue la primera modificación de su imagen después de convertirse en esposa de Fu Xi. A diferencia de Nü Wa, Fu Xi era inicialmente

---

<sup>135</sup> 李丹阳(2011), 《女媧伏羲形象流变考》

\* Li Danyang (2011). «Investigación sobre el cambio de imágenes de Nü Wa y Fu Xi», URL:<<http://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=GGBW201102007&dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&v=>> [consultado el 07/02/2020].

<sup>136</sup> Li Danyang defiende que la cola de serpiente de Fu Xi procede del tótem de su clan (serpiente o dragón). La simetría absoluta que requieren los dioses duales explicaría, entonces, la existencia de la cola de Nü Wa (Li, 2011: 148). Es decir, el cuerpo de Nü Wa debe ser lo más parecido posible al de Fu Xi. Aunque la autora no proporciona pruebas convincentes, esta hipótesis basada en la simetría de los dioses duales (aquí, Nü Wa y Fu Xi) nos ayudaría a entender las estrategias que ponen en práctica los personajes femeninos de las novelas para usurpar el lugar de los hombres y convertirse en penetradores (examinamos estas fantasías en el capítulo 8).

representado como un hombre, pero en la dinastía Han, aparecieron las primeras imágenes de Fu Xi con cola de serpiente (o de dragón en algunas versiones). Este cambio, según Li Danyang, fue una estrategia de los emperadores de la dinastía Han para sacralizar a Fu Xi como el primer emperador-dios y consolidar, así, su dominación. Los historiadores de aquella época atribuyeron a Fu Xi una cola de serpiente, es decir, un atributo que lo singularizaba respecto de los demás humanos y lo convertía en divinidad (Li, 2011: 147-148). Por ello, aunque Fu Xi y Nü Wa tienen cola de serpiente, el sentido de este atributo es distinto en cada caso. La parte reptil del primero funciona como un testimonio de su identidad sagrada, a la vez que como una materialización de la masculinidad en la evolución del poder imperial y una proyección narcisista del órgano sexual masculino. Sin embargo, la cola de Nü Wa es un elemento residual de su animalidad primigenia. Este emparejamiento no solo modificó la imagen de Nü Wa, sino que supuso una disminución de su prestigio: como Gran Diosa de la creación, Nü Wa ocupó una posición superior a Fu Xi, pero a partir de la dinastía Han, pasó a ser una diosa dual que compartía su posición con su marido.

En la dinastía Wei y Jin (220-589), las representaciones de Nü Wa y Fu Xi comenzaron a diversificarse por zonas geográficas. En los templos que el imperio de Wei del Oeste (西魏) construyó en las cuevas de Mogao (莫高窟)<sup>137</sup>, situadas en el noroeste de China, las imágenes de Nü Wa y Fu Xi mantenían la cola de serpiente. No obstante, el célebre pintor, Zhang Sengyao (张僧繇), del imperio de Liang (梁), situado en el sur de China, privó en sus obras a Nü Wa y Fu Xi de su atributo más característico, es decir, suprimió la cola de serpiente. A partir de la dinastía Song (960-1279), Nü Wa y Fu Xi perdieron definitivamente su cola de serpiente (Li, 2011: 148-154).

A la hora de intentar entender los motivos que dieron lugar a esta transformación, sobre la que Li Danyang no aporta una explicación clara, conviene tener en cuenta el contexto histórico de la dinastía Song. Por una parte, el florecimiento cultural generó una profusión de novelas y relatos, siendo *Taiping Guangji* (《太平广记》) de Li Fang (李昉) la compilación

---

<sup>137</sup> Las cuevas de Mogao, también conocidas como las cuevas de los mil Budas (千佛洞), se construyeron a partir de la dinastía de los Dieciséis Reinos (304-439) y hasta la dinastía Yuan (1271-1368). Dichas cuevas se sitúan en la ciudad de Dunhuang (敦煌), en la provincia de Gansu (甘肃). Se trata de cuatrocientos templos decorados con pinturas murales donde se conservan miles de esculturas, manuscritos, etc.

más influyente y conocida de la dinastía Song. Un volumen de esta obra está dedicado a los relatos protagonizados por *yaoguai* serpiente, es decir, por serpientes hembra que se transforman en hermosas mujeres para seducir a los hombres; estos mueren después del coito (Zhao, 1997: 63)<sup>138</sup>. A partir de entonces, la imagen de la serpiente hembra se asocia estrechamente con la promiscuidad y perversidad. Por ello, para mantener la imagen perfecta de Nü Wa, la cola de serpiente tuvo que ser ocultada. Por otra parte, hay que mencionar la influencia del taoísmo -en especial, de las leyendas del taoísmo- que considera a los humanos como criaturas superiores respecto de los animales: si los animales quieren conseguir la vida eterna, tienen que aprender primero cómo transformarse en humanos. Sobre la influencia de las leyendas taoístas, Yuan Ke señala que están basadas en los mitos primitivos y que tienden a sustituir a los dioses primordiales -Nü Wa, Pan Gu (盘古), Kua Fu (夸父), etc.- por dioses más recientes -Xi Wang Mu (西王母), Venerable Celeste del Comienzo Original (原始天尊), Emperador de Jade (玉皇大帝), etc. (Yuan, 1998: 38-40). Todos los dioses del taoísmo tienen aspecto humano, de modo que cualquier elemento animal debe ser eliminado. Ello explicaría la transformación de Nü Wa y Fu Xi. En definitiva, mientras que la ocultación de la cola de Fu Xi le permite mantener su prestigio, en el caso de Nü Wa dicha ocultación puede entenderse como una castración simbólica debido a las connotaciones negativas que asocian la serpiente hembra a la lujuria. Sin la exclusión de la sexualidad femenina, simbolizada por la cola de serpiente, la divinidad de Nü Wa no era viable.

Con todo, a pesar de la ocultación de la cola de serpiente, Nü Wa no ha perdido del todo su naturaleza híbrida, entre humanidad y animalidad, que influye profundamente en las representaciones femeninas posteriores. Dicha ambigüedad de la diosa es un reflejo de la complejidad de todos los seres humanos. Sin embargo, la escritura tradicional, dominada por autores masculinos, reduce la figura mítica de Nü Wa a condición de sacrificar su coherencia. Esta supuesta falta de unidad que se atribuye a las mujeres es en realidad inherente a todos los humanos. Aquí, la complejidad se convierte en incoherencia e irracionalidad asociadas exclusivamente a las mujeres; los hombres, por su parte, no se ven afectados por esta lectura reductora: su complejidad, en el sentido pleno del término y su inteligencia quedan intactos,

---

<sup>138</sup> 赵冬梅 (1997), 《古典小说中神女、妖女透视》

\* Zhao Dongmei (1997). «Análisis de las imágenes de diosas y de *Yaoguai* en las novelas clásicas». URL:<<http://www.cqvip.com/qk/97428x/199701/1004688039.html>> [consultado el 29/12/2020].

sin que su comportamiento resulte nunca inexplicable o irracional. Así, ante la dificultad de comprender a las mujeres, los autores masculinos optan por polarizar la complejidad propia de todo ser humano en dos identidades opuestas, discontinuas e incompatibles.

Mircea Eliade afirma que los mitos ofrecen un material inagotable a la creación literaria. Es precisamente gracias a la literatura que muchos personajes, temas e incluso estructuras de los mitos se han mantenido vivos hasta hoy a pesar de las transformaciones que han ido sufriendo a lo largo de los siglos (Eliade, 1983: 198). La intertextualidad con el substrato mítico chino tiene una gran relevancia en las producciones culturales populares aunque la fragmentación y la renovación profunda de los elementos míticos puede dificultar la identificación de los mismos. En el caso que nos ocupa, las etiquetas asociadas a los textos no remiten directamente a los mitos antiguos. Sin embargo, un examen atento de estas etiquetas y de los contenidos narrativos que estas indican revela la permeabilidad de las escrituras de mujeres en Internet a la interpretación patriarcal de los mitos y relatos tradicionales protagonizados por figuras femeninas. Así, la recuperación de fragmentos del mito de la Gran Diosa que nos proponemos analizar aquí muestra a la vez una profunda impronta patriarcal en los discursos femeninos sobre las mujeres y una voluntad de recuperar la energía de esta poderosísima figura que había sido reducida por los hombres a su vertiente menos peligrosa o amenazadora, es decir, la materna.

La identidad de la madre Nü Wa es cambiante. Según Eliade, el mito de Nü Wa propone un modelo de madre ejemplar. En la interpretación que hacía el patriarcado de este mito, Nü Wa aparecía como una madre cuya función de dar la vida estaba plenamente regulada por el poder patriarcal. Según afirma el artículo «La danzarina de la tierra»<sup>139</sup>, la literatura antigua nos hablaba de una «madre amorosa e hijos obedientes» (母慈子孝), un modelo de mujer sacrificada dispuesta a darlo todo por unos hijos, que le correspondían respetándola y amándola. Aunque la madre tuviese un comportamiento inapropiado en otros ámbitos -el

---

<sup>139</sup> 程琼晶 (2012), 《大地的舞者-中国现代小说中的母亲形象》

\* Cheng Qiongjing (2012). «La danzarina de la tierra: las imágenes maternas en la literatura china contemporánea».

URL:<<http://new.gb.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD201301&filename=1012520052.nh&v=MDYwNDZxZlp1UnVGQ3ZtVmJ6QIZGMjZITGE2SHRISnJaRWJQSVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjc=>> [consultado el 21/02/2020].

conflicto madre-suegra, por ejemplo, es un tema muy frecuente-, la relación materno-filial permaneció invariable y fue la relación por excelencia, aquella que definía a la madre y constituía su razón de ser. Este modelo tradicional de «madre amorosa e hijos obedientes» garantizaba parcialmente el poder privilegiado de la Gran Madre Nü Wa a la vez que confinaba a las mujeres en el espacio sagrado, solemne y bien delimitado de la maternidad perfecta. El precio que estas debían pagar por ser colocadas en el altar de la diosa era el silenciamiento de sus deseos personales.

La penetración en China de las ideas occidentales de emancipación feminista dio lugar al cuestionamiento y relectura de este modelo de madre amorosa y sacrificada. La emergencia de numerosas escritoras trajo consigo la elaboración de imágenes más complejas, reales y valientes de las mujeres y la destrucción de la escultura perfecta de la diosa que los hombres habían colocado en el altar. El auge de esta reconstrucción de las imágenes de Nü Wa se produce en la década de los noventa. Las mujeres exteriores a este modelo ocupan por primera vez el centro de la narración y adquieren voz propia para expresar de manera expuesta y entusiasta sus deseos, sin exclusión de los sexuales, rompiendo las cadenas impuestas por la sociedad patriarcal (Cheng, 2012: 14-25). En su artículo «Prototipos de Nü Wa en las novelas de los años noventa»<sup>140</sup>, la autora afirma que muchos escritores -mujeres en su mayoría<sup>141</sup>- intentaban romper con el modelo de «madre amorosa e hijos obedientes» presentando relaciones materno-filiales en las que la madre se rebela contra su rol tradicional. La estructura tradicional de la familia china -«hombre fuerte y mujer delicada» (男强女弱)- sufre un revés en estas novelas de los noventa donde abundan las madres fuertes

---

<sup>140</sup> 朱文雯 (2016), 《1990 年代小说中的女娲原型》

\* Zhu Wenwen (2016). «Prototipos de Nü Wa en las novelas de los años noventa».

URL:<<http://new.gb.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD201701&filename=1016772298.nh&v=MjM1MzJwNUViUEISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3cWZadVJ0Rmlyblc3ckJWRjl2R0xTL0hOUEY=>> [consultado el 21/01/2020].

<sup>141</sup> Subrayamos aquí la importancia del género en la reescritura del mito de Nü Wa. Los escritores masculinos adoptan una perspectiva de desconfianza y recelo cuando se trata de las mujeres. En su obra *Misoginia*, Ueno Chizuko revela que, aunque a los escritores les gusta describir a las mujeres, en realidad siempre están hablando de sí mismos. Las mujeres que describen son criaturas imaginarias, proyecciones narcisistas que los hombres ponen al servicio de sus propios intereses: de su fetichismo sexual, de su deseo de escapar de la presión a la que se ven sometidos al tener que competir con otros hombres (Ueno, 2012:12). En las épocas en que China fue invadida, los hombres ofrecían una metáfora de la patria como madre violada y vencida. Estas imágenes les evitaron tener que enfrentarse con su propia derrota ante el invasor.

y los padres pusilánimes. Las más representativas fueron *Without A Word* (《无字》), de Zhang Jie (张洁); *Serpiente emplumada* (《羽蛇》) de Xu Kun (徐坤); *Mujeres en la ducha* (《大浴女》) de Tie Ning (铁凝). En ellas, la madre desempeña el rol dominante, mientras que el padre es víctima de la tiranía de su mujer. Esta castración literaria del padre por la madre es un triunfo imaginario de las mujeres contra el feudalismo que sirve a los intereses políticos del comunismo de esa época pero que no conlleva, claro está, una transformación real del patriarcado. Con el objetivo de construir una nueva China, las autoras reescriben el mito de Nü Wa, que pasa a ser considerada como una pionera de la rebelión contra la sociedad antigua (Zhu, 2016: 5-6). Las representaciones literarias de la diosa dejan de esconder el poder devastador que proviene de su parte serpiente y que había sido ocultado en la versión más difundida del mito; así la cola de serpiente sale del espacio exíguo de las notas eruditas en letra pequeña para volver a ser el atributo más notorio de la diosa. La exposición de esta parte animal de Nü Wa, cuyo simbolismo sexual marcadamente masculino es innegable, constituye una etapa revolucionaria contra el patriarcado.

## 1.2. La castración

En realidad, las connotaciones del cuerpo de serpiente de la diosa también están sujetas a cambios. Al principio, la serpiente fue un símbolo de veneración que encontramos en muchas imágenes totémicas y que daba por sentado el poder de las mujeres (Yuan, 1998: 78). Sin embargo, con la decadencia de la sociedad matriarcal, la cola de serpiente pierde importancia en la representación, y, sobre todo, el valor simbólico inicial de la cola sufre un desplazamiento por medio de la figura de «yaoguai seductora»<sup>142</sup>, cuya belleza embelesa a

---

<sup>142</sup> Ding Junjie define al *yaoguai* como una clase de criatura sobrenatural que está presente en diversas religiones orientales, como el taoísmo. Comúnmente se cree que el *yaoguai* es un animal que puede transformarse en humano sin perder parte de su animalidad. En especial las *yaoguai* serpiente y zorra adoptan frecuentemente la apariencia de mujeres hermosas que seducen a los hombres. En la actualidad, «*yaoguai* zorra» (狐狸精) es también un insulto coloquial para referirse a las mujeres promiscuas.

丁俊杰(2011), 《中国女蛇精故事和狐狸精故事相似性比较》

\* Ding Junjie (2011). «Comparación de los cuentos sobre *yaoguai* de serpiente y de zorra en China»



los hombres. La desaparición progresiva de la cola de serpiente en pinturas y esculturas de Nü Wa, que acaba convirtiéndose en una diosa de aspecto totalmente humano (Xu, 2014: 1)<sup>143</sup>, muestra la castración a la que es sometida la Gran Diosa: la cola de serpiente pasa a ser un atributo prohibido e incompatible con el cuerpo de Nü Wa.

Ueno Chizuko explica en *Misoginia* la función de este proceso en la repartición patriarcal de las sexualidades en dos modelos opuestos -masculino y femenino- y en la codificación de la expresión del deseo sexual diferente en cada caso: autorizada para los hombres, prohibida para las mujeres, al pasar a ser incompatible con el rol puro, inocente y pasivo que estas pasan a ocupar. Las mujeres son clasificadas en función de su grado de correspondencia con el modelo que han decidido seguir o, las más de las veces, que les ha sido impuesto: el modelo de la «diosa pura» y «esposa/madre» o el de las «mujeres promiscuas» y «prostitutas». Se ignora, de este modo, el hecho fisiológico innegable de que las mujeres tienen a la vez vagina y útero, clasificándolas en función de uno solo de estos dos elementos: en un grupo se sitúan las destinadas a la reproducción y en otro las destinadas a ofrecer placer sexual (Ueno, 2015: 34). Las mujeres son privadas de este modo de una parte de su propio cuerpo, siendo esta privación un requisito indispensable para su aprobación social.

Comprender este proceso de polarización de la imagen de la diosa es esencial para nuestro propósito. Por una parte, tenemos a la diosa intachable, la que enarbola el patriarcado; por otra, surge la mujer impetuosa que rompe con la exigencia de perfección que le impone el hombre exponiendo su parte animal, la serpiente que este último había ocultado cuidadosamente. Este enfrentamiento entre una imagen sagrada y solemne y otra enérgica y de ruptura es también un enfrentamiento entre dos visiones de la sociedad china aparentemente irreconciliables. Mientras que la Nü Wa inicial se caracterizaba, como hemos visto, por su complejidad, la escisión actual en dos figuras opuestas traduce la dificultad de

---

URL:<<https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=CQGY201108032&v=MjEzNTRuaFVyck5KanpNZDdHNEg5RE1wNDIHWm9SOGVYMUx1eFITN0RoM VQzcVRyV00xRnJDVVI3cWZZT1pvRmk=>>[consultado el 06/07/2020].

<sup>143</sup> 许倩颖 (2014), 《从白蛇传看中国蛇文化》

\* Xu Qianying (2014). «La cultura de la serpiente en China presentada en *La historia de la blanca serpiente* ».

URL:<<http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-DZLU201322015.htm>> [consultado el 22/01/2020].

construir una identidad femenina integradora y realmente libre de la visión binaria del hombre.

Aunque muchas autoras<sup>144</sup> tratan de restablecer la continuidad entre la parte humana y la parte animal de la diosa para recuperar su poder primigenio, la polarización de esta figura -la mujer buena (madre, esposa, etc.), receptáculo de los órganos reproductores y reducida a su condición de útero en un extremo, y la mujer seductora (en todas sus variantes) identificada por su vagina, en el otro- sigue ejerciendo una influencia innegable en el proyecto de reapropiación de la figura de la Gran Diosa por parte de las autoras. Ante la dificultad de conciliar ambos extremos, la autoidentificación con uno de ellos es conflictiva y genera rivalidad entre las mujeres que se sitúan (y que son situadas por los hombres) en cada uno de ellos. En la parte analítica de este capítulo presentaremos minuciosamente dicho conflicto. Por un lado, los personajes femeninos se rebelan contra el patriarcado, reivindicando la cola de serpiente de Nü Wa que había sido ocultada por los hombres, mientras que, por otro lado, siguen respondiendo a las expectativas patriarcales comportándose como se espera de ellas, es decir, mostrando su inocencia, desprendimiento y docilidad.

Las novelas femeninas de Internet también proponen estrategias para superar este conflicto de identidades femeninas fijadas. La complejidad de Nü Wa se transpone en personajes cuya identidad caótica contiene rasgos considerados como incompatibles por la literatura masculinista. Por ejemplo, se pone en relación la identidad de madre con el erotismo a través de la etiqueta *Bottom* Esposa (人妻受). La etiqueta *Bottom* Esposa, designa a los hombres *Bottom* que desempeñan el rol de esposa y madre en las relaciones homosexuales: por un lado cuidan a los niños como madres amorosas y virtuosas, mientras que, por otro, tienen una vida sexual promiscua tal como indica la palabra clave Ren Qi (人妻)<sup>145</sup>. En muchas novelas de incesto aparecen reunidas dos categorías totalmente opuestas: la identidad más sagrada de todas las femeninas, esto es, la Gran Madre, y la más despreciada, la esclava

---

<sup>144</sup> Conviene señalar que los escritores hombres también elaboran tramas de incesto que no incluimos en nuestra investigación, dedicada a las escrituras de mujeres. Apuntemos que estas novelas perpetúan el proceso patriarcal de naturalización del modelo materno y el contra-modelo promiscuo sin adentrarse en el conflicto interno y dramático que esta oposición normativa provoca en las mujeres.

<sup>145</sup> Esta palabra clave remite a una categoría de video pornográfico donde las esposas/madres (en este caso, mujeres) se caracterizan por su promiscuidad sexual.

sexual: como la Gran Madre, estas mujeres aman, acogen, toleran, reciben e incluso alimentan a los hombres con su leche materna; pero también quieren seducir y ser seducidas y siempre buscan el placer sexual con diferentes hombres (ejemplos como *La señora Fuyao*, *El sueño desvanecido en la antigua mansión*, etc.). En definitiva, los esfuerzos del patriarcado para confinar a la mujer en el altar sagrado como una diosa solemne, reciben como respuesta las fantasías sexuales más obscenas y subversivas.

El mito de Nü Wa recorre la *herstory*, la escritura de la historia de las mujeres y por las mujeres. El concepto *herstory*, acuñado en los movimientos feministas de Estados Unidos, se concibe como esa «historia de ellas» (Morgen, 1970) que siempre fue disimulada y encubierta por la perspectiva masculina. El feminismo estadounidense se propuso sacar del olvido la memoria de las mujeres, tanto destacadas como corrientes, que no aparecen en la historia escrita por los hombres. Y este objetivo anima, hasta hoy en día, a las escritoras femeninas y se materializa en etiquetas de Internet como *Harem Battle* (宫斗文), que se refiere a las historias de mujeres confinadas en palacios o mansiones que reinterpretan la historia androcéntrica desde su propia perspectiva. En el apartado analítico de esta etiqueta, ofrecemos más detalles sobre su contenido narrativo.

Las relecturas del mito de Nü Wa que ofrecen estas novelas se construyen en un ámbito discursivo que transita entre China y Occidente. En «Diferencias del pueblo chino y occidental en los mitos del Diluvio» (《从洪水神话看中西方民族性格的差异》)<sup>146</sup>, Li Jingqi (李景琦) argumenta que en las novelas de *Jiushizhu*, tipo de héroe que salva al mundo de su destrucción, la construcción de esta identidad heroica refleja el conflicto entre el colectivismo chino y el individualismo occidental (Li, 2013: 188-189). Según afirma Eliade, un dios [occidental] no se hace responsable de los frutos de su propio acto creativo; como ser supremo, suele alejarse después del gesto de la creación. Es decir, la creación en el caso de los dioses occidentales se considera como un acto totalmente individual. Por eso los dioses no se ven obligados a proteger a sus criaturas de las calamidades, pudiendo incluso castigarlas o destruirlas. Sin embargo, Nü Wa nunca fue una diosa de este tipo: siempre protege a sus

---

<sup>146</sup> 李景琦 (2013), 《从洪水神话看中西方民族性格的差异》

\* Li Jingqi (2013). «Diferencias del pueblo chino y occidental en los mitos del Diluvio».

URL:<<https://scjg.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=TDXS201302016&dbcode=CFJD&dbnam e=CFJD2013&v=MDQ4NTJGeTdtVnJ6UE1TbIRmYkc0SDIMTXJZOUVZb1lrQzM4NHpoNFhuRDBM VGcyWDJoc3hGckNVUjd1ZVorUnA=>> [consultado el 28/12/2020].

creaciones, incluso después de su «muerte». En su comparación entre la identidad *Jiushizhu* en China y en Occidente, Li Jingqi observa que mientras que para Nü Wa salvar al mundo es un acto impulsado por su responsabilidad como diosa respecto de su creación, para Noé, suerte de *Jiushizhu* bíblico, la principal preocupación es ejecutar la orden de Dios. Lo más importante en esta perspectiva es que Noé es el elegido de Dios para llevar a cabo la misión que este le encomienda. En China, el *Jiushizhu* no es elegido por un dios, sino por la colectividad: es la población la que deposita su confianza en una persona determinada por considerar que merece respeto y admiración y que posee las dotes de liderazgo necesarias para guiar a la comunidad (Li, 2013: 191). Sun Longji señala que, en China, liderar a un grupo significa pensar primero en los intereses de sus miembros y cuidar de ellos, lo que requiere una moralidad ejemplar. De no cumplir estos requisitos, el líder perdería la confianza del grupo y sería revocado de su función de liderazgo (Sun, 2011: 36). Es decir, el sacrificio de sí mismo y la responsabilidad ante un colectivo son las condiciones necesarias para liderar y salvar al mundo de la destrucción. Si Nü Wa no mantuviese estas características, pongamos por caso, ante la catástrofe natural de un diluvio, su poder salvador desaparecería y nadie la escucharía ni la seguiría. Esta relación de dependencia entre el *Jiushizhu* y sus protegidos ocupa un lugar primordial en la estructuración y jerarquización de la sociedad china, desde la relación paterno-filial, donde el padre asume total responsabilidad en todo lo referente a sus hijos a cambio de la obediencia incondicional de estos, hasta la relación que el líder político mantiene con sus ciudadanos, a los que trata como si fuesen sus hijos.

Aunque la relación paterno-filial sigue dominando la narrativa sobre *Jiushizhu*, hoy en día, el sacrificio unilateral de los héroes tradicionales atrae menos a los lectores. El individualismo está penetrando en las novelas y transformando la construcción de este tipo de héroe. La sociedad china está sumida en un dilema: por un lado, la ideología colectivista inculca la superioridad del grupo respecto del individuo; por otro lado, el régimen cada día más totalitario divide a la población en dos grupos opuestos: la multitud impotente y la clase privilegiada. En la práctica, esta brecha profunda entre dos clases debilita los valores comunistas y colectivistas: mientras que, teóricamente, la mayoría permanece fiel a la ideología colectivista, defendiéndola y trabajando para ella, en la práctica, la multitud no puede controlar su deseo de construir una existencia individual en el sí del grupo de los privilegiados.

### 1.3. La gran familia de la Diosa

Las identidades que adopta Nü Wa (madre, protectora, seductora, etc.) en el mito reflejan la ideología colectivista tan arraigada en la sociedad china. Como acabamos de ver, las relaciones paterno-filiales constituyen el patrón a partir del cual se construyen los innumerables lazos sociales que estructuran la sociedad china. Este elemento es clave para entender las tradiciones culturales y las complejas relaciones que aparecen en las novelas femeninas de Internet. Veamos, pues, a continuación con más detalle cómo son estas relaciones en el mito de Nü Wa.

Para empezar, hay que determinar qué significa el término «individuo» en la cultura china. Según Sun Longji en su libro *La estructura profunda de la cultura china*, un individuo no es definido por sí mismo, sino por las relaciones que le rodean (Sun, 2011: 26). Bajo la influencia del confucianismo, la cultura china siempre destacó la importancia del orden moral según el cual cada persona cumple con los requisitos de los roles sociales que le han sido atribuidos y encaja en la sociedad. En la organización social confucianista, se pueden distinguir cinco ámbitos básicos: rey (jefe)-funcionario (subalterno), padres-hijos, marido-esposa, hermanos y amigos. En estas relaciones, lo más importante es la fidelidad recíproca entre los individuos implicados. Para establecer y mantener una relación de fidelidad es necesario que cada individuo anteponga los intereses de los otros a los suyos propios. Cada individuo debe privilegiar los intereses de los demás a la vez que debe sentir que los demás le pagan con la misma moneda. En este contexto cultural, un individuo que no mantenga lazos afectivos y de fidelidad con ningún colectivo es inaceptable y considerado, aún hoy en día, como un «sujeto inmoral», dado que solo parece importarle su propia persona. Los solteros siguen siendo vistos como la «generación joven» independientemente de la edad que tengan y tratados como menores de edad en tanto en cuanto no han creado su propia familia. Es decir, que mientras no se tiene pareja e hijos, solo se es «hijo de» y se debe obediencia absoluta a los progenitores (Sun, 2011: 109-111). En este contexto, la Gran Diosa china no se entiende como una «entidad altamente individualista», por retomar las palabras de Eliade (Eliade, 1983:

101), sino como un elemento estructurador de un conjunto de roles sociales. Su historia tampoco se concibe como una experiencia personal. Se trata más bien de una crónica mítica del cumplimiento de sus responsabilidades.

La extrema dependencia entre las personas dificulta el establecimiento de fronteras claras entre el «yo» y los demás. Esto se manifiesta con especial intensidad en la relación paterno-filial. Mientras que en el mundo occidental los hijos se educan como individuos fundamentalmente autónomos, en China los hijos pertenecen naturalmente a sus padres. Un proverbio popular chino ilustra esta relación de dependencia: «los hijos no se van lejos de casa mientras sus padres están vivos; si lo hacen, deberían tener razones convincentes para ello» (父母在，不远游，游必有方) (Sun, 2011: 140-157). La piedad filial ocupa un lugar central en la cultura china. Las interacciones paterno-filiales que encontramos en la historia de Nü Wa adquieren un valor ejemplar dado que se trata de un mito: a cambio de sacrificarse a sí mismos en beneficio de sus hijos, los padres intervienen sin límites en la vida privada de estos, controlando sus actividades y relaciones sociales, e incluso su matrimonio. En lo que se refiere a este último, a pesar que los padres ya no tienen legalmente derecho a casar a sus hijos sin su consentimiento, lo cierto es que la creencia de que los hijos deben cumplir con las expectativas matrimoniales que los padres han depositado en ellos sigue estando muy arraigada. En la práctica, cualquier decisión unilateral de los hijos en lo tocante al matrimonio sigue considerándose como una forma de desobediencia y una violación de la piedad filial.

Según Eliade, una de las principales funciones del mito es explicar el origen de la creación: la creación del mundo, el proceso de formación de una realidad, etc. (Eliade, 1983:15). En este sentido, el mito de Nü Wa explica el origen de las diferencias sexuales entre hombres y mujeres. Al nacer, el cuerpo de los humanos no es sexuado. Cuando la diosa considera necesario que los humanos mortales perpetúen por sí mismos la especie, les otorga una identidad sexual masculina o femenina con fines reproductores. La inseparabilidad entre reproducción y sexualidad explica la imposición normativa de la heterosexualidad, a partir de la cual tiene lugar la autoidentificación sexual de los chinos.

En *el Género en Disputa*, Judith Butler formula una pregunta: «¿cuándo llega este mecanismo [el mecanismo de la construcción del género] al escenario cultural para convertir al sujeto humano en un sujeto con género?» (Butler, 1999: 225) Si se analiza desde la perspectiva

mitológica, podemos responder a esta pregunta diciendo que este mecanismo se inicia con el relato mítico de Nü Wa<sup>147</sup>. Con todo, el relato más antiguo y popular de Nü Wa no aclara cómo se lleva a cabo en la práctica la asignación de género a un cuerpo determinado.

Para arrojar un poco de luz sobre esta cuestión, conviene entender cómo funciona la noción de «cuerpo» en el contexto chino. Según Sun Longji, en China el cuerpo no se considera como entidad autónoma, sino como el nexo físico a través del cual se establecen las relaciones sociales. Por ejemplo, en China se pone mucho énfasis en «proteger el cuerpo» (保重身体): «todo tu cuerpo, incluso un solo pelo o un trozo de piel, es otorgado por tus padres» (身体发肤, 受之父母). Es decir, que el cuerpo de un individuo pertenece a sus padres, por lo que el deber de protegerlo es incuestionable. Además, un cuerpo sano se considera como una garantía para cumplir las expectativas de descendencia que los padres depositan en los hijos. En este sentido, los actos que suponen un riesgo para el cuerpo o que pueden dañarlo, no solo se consideran como un problema sanitario, sino también como un problema moral (Sun, 2011: 102-109). Mientras que Foucault identifica el cuerpo como «centro de ejercicio del poder, lugar donde se consigue la docilidad y la subjetividad se construye» (Rodríguez, 1999: 32), en China, el cuerpo es más un instrumento al servicio de la docilidad para obtener la docilidad de los individuos que una forma de subjetivación de estos.

Judith Butler también sostiene que el «propósito de la sexualidad reproductiva» motiva la clasificación de los cuerpos como femeninos o masculinos. Por ello, «una lesbiana no es una mujer» dado que la categoría de las mujeres es incompatible con la homosexualidad (Butler, 1999: 227). Del mismo modo, desde la perspectiva mitológica de Nü Wa, no solo los homosexuales, sino también los niños (carentes de función reproductora) están excluidos de cualquier categoría sexual, porque no pueden reproducirse. Además, como el cuerpo es un objeto pasivo cuya definición depende de su rol en la reproducción, en el contexto chino, lo que cuenta no es el sexo, sino el género, es decir, el rol reproductivo y social.

---

<sup>147</sup> Mientras que en la historia bíblica de Adán y Eva, la mujer es creada a partir de una costilla del hombre, en la versión inicial de Nü Wa la división entre ambos sexos tiene lugar al mismo tiempo. En la provincia de Guang Xi (广西), existe una versión posterior a la ya presentada en la que esta división simultánea se observa aún más claramente: cuando la diosa arroja melocotones y pimientos al suelo, los humanos que cogen un melocotón se convierten en mujeres y los que cogen un pimiento se convierten en hombres (Qian, 2008:405).

Volvamos al cuerpo asexuado de los humanos antes del matrimonio en el mito de Nü Wa. A diferencia de la Biblia, donde los primeros humanos, Adán y Eva, son expulsados del paraíso -a pesar de la maldición que ello comporta, la expulsión del paraíso ratifica la separación de los humanos respecto de su creador, así como la independencia de los hijos respecto de los padres-, en China, la separación entre los humanos y la Gran Madre no tiene lugar, lo que sigue marcando las relaciones familiares en la actualidad. Los chinos tienen una infancia prolongada y son considerados por sus padres como eternos «bebés» inocentes y asexuados, siendo las conversaciones sobre sexo un tema tabú siempre y cuando no se trate de perpetuar la familia: las relaciones sexuales convierten al bebé en un adulto capaz de formar su propia familia, es decir, de existir fuera del núcleo familiar original. Para combatir esta ansiedad de separación, los padres castran a sus hijos. Así, pueden seguir ejerciendo el poder de la estructura familiar. A su vez, los hijos «consagran» a sus padres y asumen la castración que estos les imponen, aceptando ser «bebés» cuidados, alimentados, protegidos y controlados (Sun, 2011: 111-125).

Esta dependencia recíproca entre padres e hijos también se refleja en las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres. Como señala Sun Longji, muchos hombres aspiran a encontrar una pareja que pueda acogerlos como lo haría su propia madre y ofrecerles todo lo que quieren sin condiciones ni quejas; mientras que la mayoría de las mujeres prefieren tener una pareja que pueda protegerlas como su padre y solucionar todos sus problemas. Para que estos dos deseos sean conciliables, hombres y mujeres ejercen por turnos el rol que su pareja espera de ellos, lo que genera tensiones y disputas. Mantener este equilibrio dinámico debería permitir una relación igualitaria y equilibrada. Sin embargo, la sociedad patriarcal interviene en este juego de roles imponiendo un modelo de «vida sentimental feliz» que priva a las mujeres del poder de negociar con los hombres, quedando estas atrapadas en una relación asimétrica. Dicho modelo convierte a las mujeres en receptoras pasivas del cuidado y protección de su «marido-padre» (Sun, 2011: 139-140). Esta perversa fantasía neutraliza la capacidad de reacción de las mujeres contra las relaciones no igualitarias, convirtiéndolas en miembros de un rebaño conducido por el «marido-padre». Al final, son doblemente perdedoras, ya que, además de delegar su autoridad en la figura del marido-padre para encajar en el modelo de «vida sentimental feliz», las mujeres tienen que



desempeñar el papel de «esposa-madre» para corresponder a las expectativas de los hombres.

Las parejas ideales en la escritura femenina reproducen a menudo este modelo de «marido-padre». Reencarnar el poder de la Gran Diosa suele ser una de las fantasías imprescindibles en estas novelas, pero la ausencia de autoridad de las protagonistas (o de los *bottom* en relaciones homosexuales) dificulta la realización de esta fantasía. Veamos ahora cómo se produce el enfrentamiento entre la dominación del patriarcado y la reivindicación del poder de la Gran Diosa (*Scarlet Heart*, *Mu Nan Zhi*, etc.) en las novelas de *Harem Battle*.

Como anteriormente mencionamos, esta dependencia recíproca se extiende al ámbito político. En principio, los ciudadanos chinos deberían considerarse como sujetos independientes con derechos civiles. En realidad, siguen siendo objetos en manos del gobierno, responsable de su educación (Sun, 2011: 311). Hay que tener en cuenta que esta relación desequilibrada entre gobierno y ciudadanos es aceptada por la mayoría y se sustenta en sólidos cimientos culturales que ya encontramos en los mitos. El paralelismo entre relaciones familiares y políticas se observa en el tono doctrinario y paternal del gobierno cuando da órdenes o hace propaganda de su labor, el mismo que utilizan los mayores para educar a los más jóvenes. Por ejemplo, en 2020, al principio de la propagación de la epidemia de coronavirus, el gobierno local de Wuhan, donde se situó el epicentro del brote, intentaba esconder la gravedad de la situación silenciando a los medios de comunicación oficiales. Mientras tanto, desde muchas cuentas privadas de Weibo, los ciudadanos trataban de divulgar mensajes sobre lo que estaba sucediendo en realidad -si bien también había rumores no confirmados. Aunque esta información fue inmediatamente borrada, hubo tiempo para que la noticia sobre la epidemia llegase de forma clandestina a los ciudadanos. Cuando el gobierno central confirmó la existencia del coronavirus, su trabajo prioritario no era criticar la ineptitud del gobierno local y los medios de comunicación oficiales, sino disciplinar a los ciudadanos instándoles a «no confiar en los rumores, ni difundirlos» (不信谣, 不传谣). En esta orden, se vislumbra el rol de «patriarca» que desempeña el gobierno ante sus ciudadanos: del mismo modo que un padre no pide ser comprendido por sus hijos, sino obedecido, el gobierno no explicó qué noticias eran rumores infundados y cuáles no lo eran, sino que atajó las críticas negativas sobre su gestión de la crisis imponiendo su verdad única; tampoco explicó los motivos por los que los ciudadanos debían obedecer; simplemente exigió

e impuso obediencia. Por otra parte, los ciudadanos chinos tampoco rechazan esta condición de objeto pasivo y disciplinado, llegando incluso a establecer una íntima conexión emocional con el gobierno. Durante la crisis del coronavirus, muchos ciudadanos empatizaron espontáneamente con el gobierno, como si este personificara a un miembro de la familia. Innumerables usuarios de Internet alentaron al gobierno en su lucha contra la pandemia, difundiendo consignas como «¡ánimo, hermano Zhong!» (加油, 阿中哥) Aquí «Zhong» es el nombre en chino de China (Zhong Guo) y «hermano» se refiere al hermano mayor. En estos discursos populares de China, la patria se representa como la generación de los mayores que tiene la prerrogativa de educar a los menores, es decir, al pueblo. La popularidad de esta consigna muestra que los ciudadanos ratifican tácitamente la supremacía del gobierno y su autoridad para impartir lecciones a los ciudadanos. Como señala Sun, el gobierno chino puede adoctrinar al pueblo, puesto que se encarga de satisfacer sus necesidades, prometiéndoles protección, crecimiento y la realización del sueño comunista (Sun, 2011: 315).

Así, todo el mundo se convierte en el eslabón de una cadena de lazos sociales; cualquier movimiento sutil de uno de los eslabones repercute en toda la cadena. Es decir, la dimensión individual se difumina en la estructura social, de modo que muchos comportamientos que deberían concebirse como un acto individual en China constituyen un asunto colectivo. De este modo, publicar ideas disidentes no se considera como una posición política de un individuo independiente, sino como un acto colectivo que involucra a familia y amigos.

En resumen, las relaciones de Nü Wa con sus creaciones revelan una estructura de dependencia profundamente arraigada en la cultura china. Su estudio nos ayuda a entender mejor el funcionamiento de las relaciones entre el individuo y la comunidad, entre los hijos y la nación protectora. Las relecturas del mito de Nü Wa en la narrativa de Internet se hacen eco de estas relaciones de dependencia a la vez que proponen formas de resistencia.

Como señala Sun, mientras que en Occidente la relación paterno-filial está determinada por la ansiedad que genera «asesinar al padre y casarse con la madre» (Freud), en China, al ser la identidad de los hijos asexual, la ansiedad desaparece, pero no el conflicto. El complejo de Edipo subyace, racionalizado por el orden moral de la sociedad patriarcal. En este caso, Sun critica la extrema dependencia de los hijos respecto de los padres que se manifiesta en la costumbre de llamar al hijo varón «segundo esposo» de la madre y que hace que muchas

viudas se sientan autorizadas a exigir toda la atención de sus hijos, llegando a disputarse con sus nueras por el control de estos (Sun, 2011: 127). Sin discutir estos argumentos, debemos señalar que este autor se centra exclusivamente en los conflictos entre mujeres, dejando a un lado las relaciones enfermizas entre padre e hija.

Esta guerra entre suegra y nuera provocada por la posesión del hijo/marido constituye un tema permanente en la historia literaria china. En la época feudal, las relaciones familiares estaban fuertemente jerarquizadas. A pesar de que dar a luz a un hijo varón otorgaba a las mujeres un cierto poder, su autoridad seguía siendo inferior a la de su marido hasta el fallecimiento de este. Las hijas se consideraban como forasteros invitados que permanecían temporalmente en casa hasta que, cuando se casaban, pasaban a ser miembros de otra familia. Sin embargo, la nuera tampoco era aceptada como un verdadero miembro de la familia de su marido, sino que más bien se la consideraba como un instrumento para garantizar la sucesión. Aunque estas mujeres compartían un mismo destino de represión patriarcal, existían entre ellas rivalidades y disputas por conseguir de los hombres algún privilegio o una pequeña parcela de poder. Esto último era utilizado por los hombres para establecer una jerarquía entre mujeres, lo que les permitía dominarlas sin tener que involucrarse directamente en las luchas intestinas por el poder que existían en el seno de la comunidad femenina. La tríada de identidades femeninas, hija-nuera-suegra, determinaba la vida de una mujer corriente. La hija pasaba a ser nuera de otra familia, pudiendo acceder más tarde a la posición de suegra si cumplía con sus deberes como procreadora -es decir, si daba un hijo varón a la familia del marido-. Cada cambio de identidad suponía un sacrificio para las mujeres: para convertirse en nuera, la hija debía ser vendida como una mercancía y para ascender a la categoría de suegra, la nuera debía poner en riesgo su vida (el porcentaje de mortalidad de las mujeres embarazadas era muy elevado en la sociedad feudal) depositando sus esperanzas en la posibilidad de concebir un hijo del sexo adecuado. Los hombres no intervenían en esta disputa por el poder, evitando cualquier contienda que pusiera en peligro sus privilegios.

Conviene señalar que esta jerarquía feudal, que consideraba a las mujeres como un objeto que solo servía para comunicarse entre dos familias patrilineales, sigue influyendo en las relaciones actuales: aunque esta jerarquía ha dejado de estar protegida por la ley y se ha visto modificada por el hecho de que muchas familias tengan una sola hija -es menos probable que

una hija única sea considerada como «forastera»-, las familias chinas siguen prefiriendo tener un hijo varón como heredero y la herencia familiar (especialmente los bienes, aunque también el apellido, los rituales tradicionales con los antepasados) sigue siendo patrilineal.

Hechas estas aclaraciones, podemos volver a nuestro análisis de la rivalidad entre nuera y suegra en la literatura china a través de la historia. En *Las mujeres construidas* (《被构建的女性》), Liu Chuanxia (刘传霞) examina la historia de esta relación hostil. Durante las dinastías meridionales y septentrionales (420-589), aparece mencionada por primera vez la rivalidad entre suegra y nuera en el más antiguo poema narrativo conocida de China, cuyo título en inglés es *Peacock flies Southeast* (《孔雀东南飞》)<sup>148</sup>. En esta historia, la suegra desempeña un papel negativo ya que destruye sin razón el amor de su nuera por su hijo provocando la muerte de ambos. El conflicto entre suegra y nuera se convirtió en uno de los temas más populares de la literatura china. Al principio, no se utilizaba para representar las experiencias femeninas, sino para expresar la resistencia de los hijos frente a una madre tirana. En los años veinte del siglo pasado, se propuso una lectura política de este conflicto literario en auge: la suegra malvada representaba el poder feudal y las ideas anticuadas, mientras que la nuera era, o bien una víctima de la sociedad feudal, o bien una luchadora que defendía la nueva China (Liu, 2007: 220-225).

Liu Chuanxia señala que en la literatura de la década de los veinte surgió una discrepancia - aunque muy leve- entre escritores y escritoras en cuanto a la representación de este conflicto. Los primeros empatizaban con la figura del hijo atrapado en medio de dos mujeres castradoras: una madre tirana y una esposa manipuladora. Como ya hemos visto, la galería literaria de personajes varones pusilánimes está en relación con la situación histórica de sometimiento que atravesaba China en esa época y que excusaba el fracaso de los hombres en la protección de su patria culpando a las mujeres. En las épocas en que China ha sido invadida, el conflicto familiar se convierte en la mejor excusa de los hombres para evitar enfrentarse con su propia derrota y frustración. La autora también comenta la novela *Noches*

---

<sup>148</sup> Este poema, titulado originalmente en chino 《孔雀东南飞》, narra la historia de una pareja muy enamorada que tiene que divorciarse porque a la suegra no le gusta la nuera, aunque esta sea una esposa perfecta. Antes de regresar a la casa de sus padres, la joven promete a su marido que lo esperará siempre. Pero, al llegar a casa, su hermano mayor la obliga a casarse con un hombre rico. Desesperada, la joven se suicida el día de su boda y su enamorado sigue sus pasos acabando con su vida. Se trata de la primera tragedia literaria china provocada por el conflicto entre suegra y nuera.

*frías* (1946) (《寒夜》) de Ba Jin (巴金)<sup>149</sup>, que ofrece la perspectiva de un funcionario del gobierno nacionalista (1937-1949). La historia comienza con las quejas de su esposa por su bajo salario. Para mantener la familia, esta también sale de casa a trabajar. Como no quiere dejar solo a su hijo pequeño, el marido le pide a su madre que se ocupe de él y de la casa. A medida que la madre va tomando posesión de su nueva función, se siente más autorizada a cuestionar la autoridad de su nuera. La madre provoca voluntariamente discusiones con su nuera, acusándola de robarle las atenciones de su hijo y de maltratarlo, así que la esposa obliga a su marido a elegir entre su madre y ella. Al final, el hombre dimite de su trabajo en el gobierno, abandonando su sueño político, no solo por la frustración que le produce la corrupción generalizada, sino también porque el conflicto inconciliable entre su madre y su esposa es «como una vorágine que se lo ha tragado» (Liu, 2007: 232). En su análisis, Liu Chuanxia revela que los personajes femeninos «son utilizados por los hombres para expresar las presiones y frustraciones causadas por la competencia del mundo externo» y se convierten en las «excusas» u «obstáculos» de los hombres para explicar su propio fracaso (Liu, 2007: 232). Las escritoras de esa época dejaron de seguir discretamente los pasos de sus congéneres masculinos y dieron un tratamiento distinto al conflicto familiar estableciendo conexiones emocionales con los roles femeninos. No solo las hijas/nueras rebeldes, sino también las suegras rígidas son parte de una comunidad femenina reprimida por el patriarcado feudal. En definitiva, aunque las autoras de esa época no abandonaron sus objetivos políticos, prefirieron desmarcarse de los hombres mostrando la complejidad de los conflictos entre mujeres e introduciendo, así, la perspectiva femenina en la literatura.

Otra relación entre mujeres que aparece también deformada en la literatura tradicional es la relación entre madre e hija. Como veremos, las hijas tienen que escoger entre el padre y la madre y, en ambos casos, son las perdedoras de la familia. Ueno Chizuko, basándose en su propia experiencia femenina, presenta el dilema de las hijas actuales. Debido a que Nü Wa ofrece un modelo ejemplar de gran madre, comúnmente se considera el sacrificio de las madres como un acto espontáneo y desinteresado, pero Ueno señala que la realidad es que las madres también esperan conseguir compensaciones de sus hijos. Para los hijos varones, dicha compensación es relativamente simple: desde la sociedad antigua hasta la actual, los

---

<sup>149</sup> Ba Jin (1904-2005) es un seudónimo. El nombre real de este autor era Li Yaotang (李尧棠), famoso escritor, editor y traductor de China.

hijos tienen que conseguir éxito social, heredar los bienes familiares ocupando el lugar de sus padres y, como hemos visto, conceden una parcela de poder a sus tenaces madres. A su vez, las hijas se encuentran en una encrucijada compleja. Por un lado, debido a que hoy en día cada familia tiene menos hijos que antes, a menudo un hijo o hija único, las hijas deben cumplir los mismos deberes que los hijos varones. Aunque la hija se convierte en «el hijo varón con cara de mujer», para los padres siguen sin tener el mismo valor que un hijo varón. Ueno expone un ejemplo convencional de la sociedad japonesa: a pesar de que las hijas se encargan de cuidar a sus madres, hay madres que se quejan: «qué pobre soy, solo tengo una hija que me cuida». Por otro lado, las hijas actuales deben realizar los sueños de sus madres, ya que la nueva generación femenina tiene más oportunidades de tener éxito fuera de casa. Antes, el único éxito que podían conseguir las mujeres provenía de los hombres -su amor, su compromiso matrimonial, su dinero, etc.-; pero ahora el éxito social es también posible para las mujeres que se esfuerzan. Las madres, por una parte, alientan a sus hijas a triunfar igual que lo hacen con sus hijos varones; pero, por otra, envidian inconscientemente a sus hijas por cada logro que obtienen. Además, las hijas no solo deben ser exitosas como los hijos, sino que también tienen que cumplir la meta que han cumplido sus madres -conseguir el compromiso matrimonial de un hombre-. Sin esto último, no hay éxito profesional que pueda compensar la decepción de una madre. Además, las hijas que fracasan con los hombres perderán para siempre el reconocimiento de sus madres, que las consideran como mujeres/individuos incompletos. Por ello, ser «hija de su madre» supone dejar a un lado la propia subjetividad y soportar la frustración que genera en la madre el hecho de que esta no sea un hijo varón (Ueno, 2015: 121-131). Así, la sociedad misógina dificulta que la hija empatice con la madre, favoreciendo que esta se convierta en «hija de su padre».

El vínculo alienante entre madre e hija es un tema recurrente en la literatura china moderna y contemporánea. Como señala Liu Chuanxia, esta relación patológica propiciada por el patriarcado había estado ausente de la historia escrita por los hombres, centrada únicamente en la perpetuación de la sangre patrilínea, excluyendo a las madres (forasteras con otro apellido) y a las hijas (futuras forasteras) de la escena pública. Cuando aparecía, esta relación estaba marcada por rivalidades y conflictos entre madres e hijas. Estas luchas, desde una perspectiva androcéntrica, servían exclusivamente para poner sobre la mesa los problemas que acarreaban para los hombres (Liu, 2007: 244-250). Hoy entendemos que los hijos varones

que imitan a sus padres pueden conseguir el reconocimiento de la comunidad masculina, mientras que las hijas no pueden conseguir el mismo resultado a través de la identificación con sus madres. Esta identificación es, además, problemática, ya que las hijas conocen todos los sacrificios y sufrimientos de su madre y se niegan a ocupar su lugar, llegando incluso a rechazar el paso a la edad adulta y prefiriendo ser siempre consideradas niñas. En resumen, el patriarcado obstaculiza la identificación hija-madre y da lugar a una escisión de la autoidentificación femenina como sujeto completo, orientando a las mujeres a ocupar el lugar de pertenencia de los hombres, como hijas de sus padres, primero, y como esposas de sus maridos, después.

En conclusión, podemos observar que la estructura patriarcal confina a las mujeres en un círculo cerrado de misoginia: la hija rechaza convertirse en una persona como su madre y la madre envidia a la hija por tener más facilidades para conseguir un doble reconocimiento -por parte del mundo profesional y por parte de su marido-. Además, la condición de «hija de su padre» no permite a las mujeres salir del atolladero, puesto que comporta aceptar la castración del padre y comportarse siempre ante este como una eterna menor, como una niña asexual -incluso después del matrimonio- que permanece bajo la tutela de los hombres. Así, la gran diosa Nü Wa pierde su poder, castrada y remodelada por el patriarcado. Las escritoras y lectoras cuyos textos nos interesan aquí intentan revertir este proceso, multiplicando estrategias y recursos para recuperar su gloria y energía.

## **2. El avatar humano de Nü Wa**

Las dos figuras femeninas que más alimentan la construcción de las imágenes de las mujeres -Nü Wa y Mulan- han sido elevadas por la cultura patriarcal a la categoría de modelos ejemplares. A pesar de la confiscación masculina que, como hemos señalado, es inseparable

de esta sacralización, las hazañas y el esplendor de estas figuras alientan a las mujeres a escribir sus propias historias. A través de ellas, las mujeres reestablecen un vínculo con la divinidad femenina que se apoya menos en las normas morales y en la idealización que las volvieron inaccesibles que en la encarnación concreta y en la reactivación de su vitalidad.

## 2.1. Las primeras mujeres

Volvamos al mito de Nü Wa. Si comparamos a Nü Wa con otras figuras míticas occidentales - como Eva, Pandora y Lilith-, observamos que la primera mujer de China no se responsabiliza del pecado original, sino que se considera como un modelo ejemplar, sin defectos. En *Historia de la misoginia*, se sugiere que la misoginia occidental puede derivar de sus mitos y figuras fundadoras, sobre todo de Eva y Pandora. Eva fue la responsable de la expulsión del Paraíso, mientras que Pandora trajo calamidades a todos los seres humanos. La ocultación de otras versiones de la primera mujer también está en relación con la misoginia. Según la leyenda judía de Lilith, ella fue la primera mujer. Como se negó a tener un papel secundario respecto de Adán, huyó voluntariamente del Paraíso. Eva sí aceptó ese rol sustituyendo a Lilith, quien se convierte según la tradición en una figura demoníaca que rapta a los niños. Aunque, como sabemos, la primera mujer creada por Dios de la costilla del hombre protagonizó su particular rebelión al morder la manzana prohibida (Bosch,1999: 10-14)<sup>150</sup>.

La desaparición de Lilith puede ponerse en relación con la desaparición de la cola de serpiente de Nü Wa, atributo inapropiado de las mujeres en una sociedad misógina. No obstante, el examen de estas piezas ocultas nos recuerda que las mujeres son seres humanos complejos y completos. Aunque el patriarcado no consigue borrar la existencia de las diosas, sí reduce la complejidad inicial de estas figuras femeninas poderosas. Como Lilith, la cola de serpiente

---

<sup>150</sup> Bosch, Esperanza & Ferrer, Victoria, et al. (1999). *Historia de la misoginia*, Barcelona: Anthropos Editorial.



de Nü Wa se ha convertido en un elemento residual que no tiene cabida en un relato dominante que debe responder a las necesidades de los hombres.

Además de truncar la imagen femenina a través de los mitos, la sociedad misógina atribuye significados negativos al cuerpo de las mujeres. En *Historia de la Misoginia*, se propone un análisis de la caja de Pandora como símbolo de sus órganos sexuales (Bosch, 1999: 11). Si recordamos que desde esta caja se esparcen todas las calamidades sobre la tierra, la relación entre el cuerpo y la sexualidad femenina y los males de la humanidad queda establecida.

A diferencia de Eva, Nü Wa se presenta como una mujer perfecta: puede crear a innumerables seres humanos sin necesidad de procrear, por lo que simboliza simultáneamente la fertilidad y la virginidad. Sin embargo, ante la imposibilidad de cumplir esta doble exigencia, la existencia de las mujeres chinas, de manera parecida a la de las mujeres occidentales, está marcada por el sentimiento de culpa. Aunque el proceso y la lógica que impulsa el mecanismo misógino son distintos en cada caso, el resultado es semejante. La diosa china también se ve obligada a esconder su cola -su único defecto- y esta metamorfosis de la imagen de la diosa es paralela a la evolución del sentido simbólico de la serpiente.

La serpiente se caracteriza por su ambivalencia sexual: «Se sirve de los sexos como de todos los contrarios; es hembra, y también macho», «matriz y falo» (Chevalier y Gheerbrant, 1968: 926-934)<sup>151</sup>. En numerosos documentos iconográficos tanto asiáticos como amerindios, «el cuerpo del animal (fálico en su totalidad) está decorado con rombos (símbolos de la vulva)». En el caso de China, Fu Xi y Nü Wa tienen cola de serpiente, pero, como hemos señalado, las connotaciones son diferentes en cada caso. Cuando se asocia la serpiente con el falo, la primera se representa como un dragón celeste que utilizaban los emperadores de la China antigua para mostrar el origen divino de su monarquía. En cuanto al componente matriz de la serpiente, hay que señalar que este animal «se considera a menudo como responsable de las menstruaciones que resultan de su mordedura» (Chevalier y Gheerbrant, 1968: 934). En el caso de Nü Wa, la cola de serpiente no solo simboliza su divinidad y poder, sino también la femineidad. A lo largo de la historia china, la imagen del dragón se fue dissociando de la de serpiente: el dragón se convirtió en un símbolo divino y exclusivo de los emperadores,

---

<sup>151</sup> Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1986). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.

mientras que la serpiente se vinculó estrechamente con la seducción y promiscuidad femeninas en la literatura masculina.

La pérdida de la cola de serpiente que se observa en la representación de la Gran Diosa y la prohibición de hablar de su cuerpo y sexualidad impuesta a las mujeres son las dos caras de un mismo fenómeno histórico de ocultación. El resultado es que se exige la fertilidad a las mujeres mientras que muchas lenguas siguen utilizando una infinidad de términos peyorativos y de insultos para designar la vagina. En chino, por ejemplo, «el coño de tu madre» (你妈逼) es el insulto más grave y a la vez más utilizado en las conversaciones subidas de tono. No es extraño que muchas mujeres se avergüencen de su cuerpo y de su sexualidad.

A través de esta comparación entre la primera mujer occidental y Nü Wa hemos podido observar la existencia de diferentes mecanismos patriarcales de exclusión. Mientras que Eva suplanta a Lilith y Pandora consolida la negatividad intrínseca de la sexualidad femenina en Occidente, en China las mujeres son sublimadas a imagen de la perfección primigenia de Nü Wa. Cuando no pueden alcanzar la perfección, pasan a ser consideradas «mujeres malas», llegando incluso a ser excluidas de la categoría de las mujeres. Aunque la sociedad patriarcal no elimina totalmente la posibilidad de ascensión social de las mujeres, sí controla el acceso al poder. Sin embargo, este paralelismo entre Occidente y Oriente tiene un límite: si Lilith abandonó el Paraíso, Nü Wa ha permanecido en el altar hasta hoy.

En China, el Partido comunista estableció una serie de modelos ejemplares para que fuesen emulados por la población. Como el Partido Comunista defiende el ateísmo, la Gran Diosa se convirtió en una superstición que no tenía lugar en los discursos oficiales. Fue Mulan, el avatar humano de la diosa, quien encarnó el modelo de mujer promocionado desde el gobierno y fomentado en la creación literaria. La propaganda de la época de Mao modeló la apariencia y el comportamiento de mujeres y hombres: todos adoptaron el uniforme Mao<sup>152</sup>. Las mujeres de esa época fueron despojadas de su derecho a elaborar una estética propia y obligadas a confundirse con los hombres sin que la Revolución comunista rompiera, más allá de la apariencia, con las normas de la sociedad patriarcal.

---

<sup>152</sup> Conocido en China como traje de Zhongshan (中山装) y diseñado por Sun Yet-san, se convirtió en la imagen de Mao.

El relato de Mulan también se utiliza para la propaganda militar con el fin de reclutar mujeres para el ejército: «el turbante no es inferior a la barba» (巾帼不让须眉). Aquí, el turbante se refiere a las mujeres, ya que en la China antigua, solo ellas lo llevaban; la barba correspondía a los hombres. Este eslogan reafirma aparentemente el lugar igualitario de las mujeres respecto de los hombres, aunque, en realidad, no contesta el lugar central de estos: los hombres siguen siendo el modelo ejemplar, el punto de referencia con el que medirse y compararse. Si una mujer quiere conseguir la aprobación de la sociedad, debe sobresalir más que los hombres, como Mulan en el campo de batalla. Hoy en día, el Partido sigue utilizando «turbante» para referirse a las mujeres que tienen éxito en algún ámbito profesional, enarbolándolas como modelos ejemplares para las demás. En una sociedad unidimensional, todos los relatos de mujeres ambiciosas y/o exitosas convergen en el de Mulan, pues ven en los hombres el único modelo del que aprender y a quien admirar y emular.

## 2.2. La historia de Mulan: el «feminismo indirecto»

En el repertorio literario de las imágenes femeninas en China, Mulan es la variante más representativa y positiva de la Gran Diosa, con quien comparte virtudes, como el valor, la fortaleza y la generosidad. A diferencia del mito de la Gran Diosa, la leyenda de Hua Mulan es más permeable a las transformaciones y su ejemplaridad más cercana para las mujeres chinas.

La primera aparición de Mulan se encuentra en la «Balada de Mulan» (《木兰辞》), recopilada en *Yuefu* (《乐府诗集》)<sup>153</sup> de la dinastía Wei del Norte (386-543). La balada está compuesta aproximadamente por unos trescientos caracteres y narra la historia de Mulan,

---

<sup>153</sup> *Yuefu* (《乐府诗集》) es una antología donde se recopilan poemas de la dinastía Han (202 a.C - 220) hasta la dinastía Tang (618-907). La obra fue editada por Guo Maoqian (郭茂倩) de la dinastía Song (960-1279).

una joven que «se disfraza de hombre» (女扮男装) para «enrolarse en el ejército en el lugar de su padre» (替父从军)<sup>154</sup>.

Este relato fue inmediatamente adaptado a poesías, obras teatrales, novelas y películas. Mulan, símbolo de las mujeres que consiguen invadir el espacio de los hombres sigue alimentando las fantasías de las mujeres actuales. Este apartado se centra en la comparación entre la versión original de la leyenda y sus variantes modificadas. Para recuperar la Mulan original ensombrecida por la narrativa patriarcal, Qu Yajun presenta un análisis minucioso de dicha obra en *Literatura china: las narrativas sobre mujeres* (《中国文学: 关于女性的叙事》)<sup>155</sup>. Después de recopilar y analizar numerosos documentos históricos sobre Mulan, la autora afirma que la imagen de este personaje legendario no ha dejado de transformarse hasta hoy. Desde la dinastía Song (960-1279) hasta la dinastía Qing (1616-1912), Mulan ha sido paulatinamente consagrada, erotizada y moralizada en las versiones de la leyenda elaboradas por los hombres.

En la dinastía Song, como muestra de respeto a Mulan, el gobierno y la población erigieron algunos templos en su honor. Tras su incorporación a la esfera religiosa, Mulan llegó a considerarse como una diosa. Para reafirmar su carácter sagrado, se dio por sentada su virginidad. Ello contribuyó a que los intelectuales no pusieran en duda los méritos de una mujer que debía ser recordada como una diosa, ya que solo las vírgenes tenían «cuerpos puros y limpios» (Qu, 2014: 473). En resumen, erradicar el componente sexual de Mulan fue el primer cerrojo con el que se protegió el recinto de esta figura, garantizando, además, el control de la interpretación de su relato.

---

<sup>154</sup> Como este poema contiene muchas descripciones sin relación con nuestro estudio, no presentamos el texto en su integridad. La historia puede resumirse en cuatro partes: Mulan sale de casa para ingresar en el ejército, durante el camino echa de menos a sus padres, regresa a casa después de la batalla y desvela su identidad femenina a sus compañeros. Aquí recurrimos a la versión traducida en español por Ch. Russell Maeth.

Ch. Russell Maeth (1985). «La canción popular en la China medieval (Séptima parte): “La balada de Mulan” y la traducción norteaña»

URL:<<https://www.amafrikis.com/wp-content/uploads/2018/09/Balada-de-Mul%C3%A1n.pdf>> [consultado el 04/01/2021].

<sup>155</sup> 屈雅君 (2014). 《中国文学: 关于女性的叙事》, 北京: 人民出版社。

\* Qu Yajun (2014). *Literatura China. Las narrativas sobre mujeres*, Beijing: Editorial del pueblo.

En segundo lugar, en la narrativa histórica de la dinastía de Yuan (1271-1368) se introdujeron algunos elementos dramáticos relacionados con las fantasías eróticas de los hombres. Uno de los más famosos fue la obtención del amor del emperador: el hombre más poderoso del mundo se enamoró de la bella Mulan a primera vista obligándola a ser su esposa. Como no pudo rechazarlo, Mulan se suicidó para manifestar su desobediencia. De este modo, según el análisis de Qu Yajun, la belleza, la valentía o la inteligencia que le otorgaron los autores masculinos de esa época a Mulan sirvió para incrementar el placer de conquistarla. La heroína se suicidó con el fin de proteger su virginidad, pero ¿para quién y por qué tuvo que hacerlo? La respuesta es que lo hizo para todos los hombres, al no poder pertenecer a ninguno en concreto, ni siquiera al propio emperador (Qu, 2014: 475). En resumen, Mulan dejó atrás su condición mediocre y llegó a ser una mujer cada día más perfecta, esto es, más ajustada a los cánones de la sociedad patriarcal. Las virtudes que la ornaban satisfacían las fantasías masculinas.

En la dinastía Ming (1368-1644), el elemento más destacado que se agregó fue el apellido de Mulan. Según Qu Yajun, el apellido original de Mulan era probablemente Wei (魏) o Zhu (朱). Sin embargo, Xu Wei (徐渭), el escritor más famoso durante la dinastía Ming, utilizó primera vez Hua (花, flor) como apellido de la heroína. Este apellido puede entenderse como una voluntad de erotización del personaje de Mulan:

En la China antigua, solíamos usar flor como metáfora para las mujeres extremadamente femeninas. Las flores son encantadoras, perezosas, pueden ser cogidas y poseídas. Se puede decir que la «flor» es un símbolo de belleza, gracia y erotismo. [...] Es imposible que una mujer fea atraiga la atención del público, especialmente de los hombres, ya que una «mujer buena» debe ser hermosa y conmovedora. Ya sea virgen, mártir, piadosa familiar o una heroína como Mulan, si una de ellas se convierte en la protagonista de una obra, debería ser glamurosa, esto es lo que espera la gente en una sociedad patriarcal (Qu, 2014: 462) [TEN<sup>156</sup>].

---

<sup>156</sup> Texto original: 在中国古代的文化传统中, 用花比喻阴性很常见。[...] 花, 妩媚、娇懒, 可以被采摘和占有。可以说花是美好、婀娜和情色的象征。[...] 一个不美的女子是很难引起大众尤其是男性的关注的, “好女子”就应该美丽动人。不论是贞女、烈女、孝女还是像木兰一样的巾帼女英雄, 她们一旦成为文学作品的主角, 必然美颜非凡, 这也是男权社会文学艺术受众的阅读期待。

Las connotaciones eróticas de la flor siguen muy presentes en la sociedad china. Incluso hoy en día seguimos usando este apellido ficticio para llamar a Mulan, perpetuando así el malentendido.

Además de su apellido, otro detalle que se añadió en la época Ming fueron los pies vendados. Durante siglos los pies de loto han sido un modelo de belleza impuesto a muchas mujeres que veían limitada su movilidad -sin hablar del sufrimiento que representaban- para ser convertidas en objeto erótico. Como la mayoría de las mujeres, Mulan acepta su fatalidad y, antes de ingresar en el ejército, comparte su gran preocupación: «¿Qué haré sin pies de loto cuando vuelva? Nadie querrá casarse con una mujer con los pies grandes» (Qu, 2014: 476). Con el objetivo de solucionar este problema, los autores de aquella época idearon una «curación ancestral de la familia Hua» que permitió a Mulan recuperar sus pies vendados cuando volvió de la guerra. En definitiva, los cambios introducidos en la imagen de Mulan son una transposición de los requisitos que exigía la sociedad patriarcal a las «mujeres buenas». Como la literatura de aquella época estaba dominada por los hombres, las versiones de Mulan que aparecían eran ante todo una materialización de las fantasías masculinas.

La figura de Mulan, cuya feminidad se destacó extremadamente en la dinastía Ming, fue sometida a una nueva transformación en la dinastía Qing (1616-1912), que la convirtió en un símbolo de moralidad ejemplar, de -lealtad, piedad filial, coraje y virginidad. Los autores debilitaron la identidad femenina de Mulan en una época de firme dominación patriarcal en la que la idea de una mujer que luchaba con éxito en la guerra parecía inviable. Mulan pasó a ser caracterizada y a comportarse como un hombre. Para evitar que Mulan se volviera del todo irreconocible, se crearon, al margen de la guerra, algunas preocupaciones consideradas femeninas, como el matrimonio. Sobre todo se le atribuyó un esposo al que la heroína cedió todos sus éxitos militares. También se describía detalladamente su vida matrimonial después de la guerra. Este giro destruyó el núcleo femenino del relato, desplazándolo a la moralidad exigida a las mujeres, cuyo único destino era aprender a desempeñar su papel de esposa y madre.

Otro cambio novedoso fue que la identidad femenina de Mulan acabó siendo descubierta por los hombres. En la versión original, Mulan tomaba la iniciativa de dar a conocer a sus compañeros que es una mujer. Según Qu Yajun, a los autores de la dinastía Qing les parecía

poco verosímil que una mujer pudiera engañar a todo un ejército de soldados; este engaño era una prueba humillante de su propia incapacidad que debía desaparecer. Los autores tuvieron que encontrar una explicación plausible: los soldados, conocedores de la verdadera identidad de Mulan, guardaron el secreto para protegerla. Esta explicación presentaba otra ventaja: las cualidades como soldado de Mulan y sus éxitos militares ya no eran méritos propios, sino que pasaban a ser el resultado de la ayuda recibida por los hombres que estuvieron a su lado (Qu, 2014: 479-484). Así, si una mujer conseguía algún triunfo, este dependía de la generosidad y benevolencia masculina.

Convertida en un modelo de moral y perfección inalcanzables, Mulan se volvió una figura cada vez más alejada de la vida real de las mujeres y de la Mulan original, presentada en el poema de Wei del Norte como una mujer a la vez «corriente» y «especial». En el poema, se menciona la actividad cotidiana de la heroína, encargada de las tareas que realizaban las mujeres y en absoluto disconforme con su identidad femenina: «*Tsik, tsik* seguido por *liek, liek*, Mulan está tejiendo allí en la puerta» (Maeth, 1985: 126). Asimismo, en el poema original Mulan se preocupa de su anciano padre, mostrando su piedad filial al ocupar el lugar de su padre en la guerra. Este comportamiento es una muestra del altruismo que se atribuye a las mujeres en la cultura tradicional. Además, Mulan prefiere las faldas a la armadura militar. Después de doce años de guerra, ansía volver a vestirse como una mujer: por un lado, quiere desvelar su verdadero sexo a sus compañeros; por otro, le entusiasma la idea de sorprenderles:

Me quito el traje de batalla,  
Y me pongo la ropa de antaño.  
«Junto a la ventana recojo mis trenzas nubosas,  
Delante del espejo me empolvo (la cara).  
Salgo a la puerta para ver a mis camaradas,  
¡Qué perplejos y asombrados están!»  
«Viajaron juntos doce años,  
Y no supieron que Mulan era una muchacha»  
(Maeth, 1985: 128).

De mismo modo, Mulan también muestra unas aptitudes sobresalientes como soldado: incluso antes de integrarse en el ejército, Mulan es una joven independiente, racional, valiente y serena:

En el Mercado del Este compra ella un corcel sobresaliente,  
En el Mercado del Oeste compra una silla y un sudadero.  
En el Mercado del Sur compra una brida,  
Y en el Mercado del Norte compra un látigo largo.  
A la salida del sol se despide de sus padres y se va.  
A la puesta del sol acampa al borde del río Amarillo.  
No escucha el sonido de sus padres que claman por su hija  
Sólo escucha el agua fluyente del río Amarillo que llora ts' iän ts'iän  
(Maeth, 1985: 126-127).

A pesar de sus cualidades, Mulan sigue siendo una joven corriente, sin una belleza impresionante, ni una fuerza extraordinaria. Cualquier otra joven habría podido ocupar su lugar, de no haber sido porque Mulan fue la primera en llevar a cabo una empresa que ninguna otra había realizado anteriormente.

Así, el poema de Mulan del Norte de Wei puede considerarse, desde la perspectiva actual, como el inicio de la conciencia feminista en China, una conciencia que difiere de la del feminismo occidental. Cuando los compañeros de Mulan manifiestan su asombro ante identidad femenina de Mulan, la heroína responde:

*La liebre macho no extiende sus patas,  
la liebre hembra tiene los ojos brillantes.  
Pero cuando ambos corren en la tierra,  
¿cómo, pues, distinguir cuál es cuál?*  
(Maeth, 1985: 128)

Fragmentos como este ponen de manifiesto la influencia de la sociedad matriarcal en la versión original de la leyenda de Mulan: las mujeres pueden ser tan fuertes y listas como los hombres. Esta respuesta de Mulan evidencia la inteligencia y rebeldía naturales de las mujeres antiguas, a la vez que abre la posibilidad de una vía feminista para la China actual: ya no sería necesario demostrar que las mujeres tienen las mismas capacidades que los hombres; en lugar de ello, se deconstruirían con humor las categorías de género. Después de tantos siglos, este poema no ha perdido ni un ápice de su originalidad. Esta huella indeleble del feminismo chino nunca debería ser borrada por el discurso feminista occidental.



Pero la transformación gradual de Mulan por la cultura patriarcal hizo de ella una heroína hermosa, virgen, que guarda lealtad al rey y practica la piedad filial, aceptando incluso vendarse los pies para casarse con un hombre desconocido. Aun así, Mulan, la primera luchadora que irrumpió en el mundo masculino quedó profundamente marcada en el imaginario colectivo, como un prototipo de las mujeres que compiten con los hombres. En las novelas de Internet, son legión los personajes femeninos que siguen los pasos de Mulan. En estas Mulan actuales coexisten elementos feministas con otros que remiten a las versiones de la leyenda elaboradas por los hombres. Este conflicto se muestra, con mucha frecuencia, en la actitud contradictoria de las nuevas Mulan sobre la virginidad que analizaremos más adelante.

Después del Movimiento del Cuatro de Mayo (1919), autoras como Xie Bingying (谢冰莹, 1906-2000) y Feng Keng (冯铿, 1907-1931) se inspiraron en la luchadora Mulan como modelo a seguir por las mujeres chinas. Las nuevas Mulan consiguieron libertad para elegir pareja, mientras que en las versiones masculinas siempre era el hombre quien pedía matrimonio a Mulan, y, con el permiso de los padres, la heroína tenía que casarse con un desconocido a su regreso de la guerra. Este matrimonio forzado, una convención feudal contra la que luchó el partido comunista, a la vez que alentaba la libertad matrimonial occidental, fue abandonado por las escritoras, que se centraron entonces en la historia de amor libre de Mulan. En segundo lugar, Mulan se convirtió en una mujer independiente que podía liderar la emancipación de las mujeres de aquella época. Una de las reescrituras contaba que había tres personas enamoradas de Mulan: una princesa, un médico del ejército y un general. Mulan amaba al médico, pero el general consiguió una orden del rey que le obligaba a casarse con él. Mulan rechazó tajantemente la petición del general, pero el médico no se fiaba de ella por considerarla una mujer ambiciosa. Entonces, Mulan puso fin a su relación amorosa con el médico. Entretanto, la princesa que también se había enamorado de Mulan, al pensar que se trataba de un hombre, cuando descubrió la verdad quiso suicidarse. Su reacción enterneció a Mulan. Al final, la heroína escapó con la princesa, evitando así el matrimonio que le imponía el emperador, y ambas vivieron felices en un mundo libre (Qu, 2014: 490-491). En resumen, estos cambios muestran que las mujeres chinas comienzan a despertar del letargo feudalista.

Otro aspecto de este despertar de la conciencia de las mujeres fue la visión negativa del capitalismo occidental, considerado como el enemigo de la patria. Por ello, después del

Movimiento del Cuatro de Mayo, el capitalismo se convirtió en el adversario contra el que Mulan debía luchar después del Movimiento del Cuatro de Mayo. La heroína que lideraba a las mujeres pasó a ser un modelo ejemplar de ciudadana femenina que merecería un estudio aparte. Por un lado, las narrativas de Mulan fomentaban firmemente la propaganda de que «las mujeres son iguales que los hombres» (男女都一样): A través de su exitosa participación en ejército, Mulan demostraba que una mujer podía realizar cualquiera cosa, igual que los hombres. Por otro lado, las narrativas compatriotas dejaban a un lado deseos sexuales y amorosos: la Mulan de esa época era una luchadora que no debía tener ninguna relación romántica. En definitiva, al final del siglo XIX, mediante las narrativas de Mulan, se puede observar que los discursos nacionalistas borraban los deseos femeninos en la escritura femenina y la conquista feminista de ese tiempo era una ilusión frágil.

A partir de los años noventa del siglo XX, la invasión exterior ha dejado de ser la preocupación principal; el establecimiento de una sociedad moderna es ahora el principal desafío. En 1994, la famosa serie de televisión china *The Story of Mulan* (《花木兰传奇》) comenzó a referirse a las experiencias femeninas y a las sensaciones personales de la heroína, especialmente al dolor que conllevó para ella ser la única mujer en un ejército de hombres. En esta serie, la relación romántica dejó a un lado el tándem formado por «un hombre poderoso y una mujer que espera ser conquistada por él». En su lugar, la serie muestra a «un hombre tierno y una mujer fuerte». El marido era un soldado con rango inferior al de la heroína, lo que también supone un paso significativo en la configuración de los relatos sobre Mulan y de la pareja heterosexual (Qu, 2014: 496-497). No obstante, en esta serie, la heroína no era insensible a los discursos disfrazados del patriarcado: Mulan aspiraba al matrimonio, dejó voluntariamente sus ambiciones y éxitos militares para convertirse en una mujer hogareña. En el poema original de Mulan, renunciar a su futuro político fue una opción inteligente de la heroína. Mulan sabía que todas las mujeres estaban limitadas al ámbito doméstico, por lo que el poder político era una ilusión para ella. Sin embargo, en la serie, el rechazo al poder es presentado como un fracaso del feminismo chino y un triunfo del patriarcado, dado que el entorno había cambiado. La Mulan de aquel tiempo podía escapar de su limitación femenina, pero dejó escapar la oportunidad y declaró que actuaba por voluntad propia. En definitiva, las descripciones sobre la fuerza física y la inteligencia de la heroína dieron paso, en la

escritura de mujeres, a la idea de que lo que estas ambicionan no es el poder, sino una vida hogareña. El control de las mujeres pasaba a ser más invisible e indirecto.

En conclusión, tras Movimiento del Cuatro de Mayo, muchas autoras reescribieron conscientemente la historia de Mulan para ofrecer una alternativa a la narrativa masculina, pero, tras la aparición de narrativa feminista, los objetivos nacionalistas son la verdadera razón de ser de estos textos. Incluso se puede afirmar que la esencia de las narrativas de Mulan todavía pertenecía al patriarcado.

Después del establecimiento de la República Popular China (1949), la narrativa de la heroína seguía siendo popular, el único cambio llamativo fue que Mulan se convirtió en comunista. Por lo anteriormente mencionado, Lin Daojing, la protagonista de *Song of Youth* fue una manifestación de la Mulan de esa época (Qu, 2014: 504). La leyenda de Mulan no ha dejado de inspirar a muchas autoras de novelas de Internet. Las etiquetas que se utilizan para su clasificación nacen en los *motivos* de la leyenda.

Qu Yajun señala al respecto que la historia de Mulan puede ser reescrita una y otra vez: una mujer que se disfraza de hombre e incluso se comporta como tal sigue siendo una historia increíble. Hoy en día, ser una mujer-soldado no se considera algo extraordinario, pero la opresión patriarcal no ha desaparecido, solo ha adoptado formas más sutiles. ¿El desarrollo de la igualdad de género supondrá el fin de las historias sobre Mulan?

En 1998, la película animada adaptada de la historia de Mulan convirtió a esta heroína china en una de las «princesas» del reino Disney. El film comienza con la invasión de los hunos en China. Debido a la extrema fiereza de este pueblo guerrero, China hace un llamamiento a todos los hombres en edad de luchar. Uno de ellos, el padre de Mulan, es un exmilitar que sufre ya los achaques de la edad. Mulan, al ver que su padre ha de reincorporarse al ejército, toma la decisión de ir en su nombre, con el fin de protegerlo. Para ello, oculta su identidad femenina disfrazándose como si fuera el hijo mayor de la familia. Mulan se va a escondidas de casa. Su abuela, creyente budista, reza por Mulan y los fantasmas de los ancestros familiares tras oír su súplica envían a un pequeño dragón, Mushu, para proteger a Mulan durante el viaje. Ya en el campo de batalla, Mulan derrota a los hunos gracias a su valentía e inteligencia y salva la vida a muchos soldados, ganándose la confianza del general. Cuando el general descubre que Mulan, en realidad, es una mujer, no tiene más remedio que expulsarla

del ejército. En el camino hacia casa, Mulan se encuentra con el general de los hunos y descubre que están planeando asaltar el palacio real. Para detenerlos, Mulan se dirige al palacio. Después de una intensa batalla de la que Mulan y sus amigos salen victoriosos, el rey, agradecido, indulta a Mulan por haberse hecho pasar por un joven soldado y le propone el cargo de general del ejército como recompensa. Mulan rechaza la oferta y pide permiso al rey para regresar a casa. Al final, el general visita a Mulan a su casa para declararle su amor y la historia concluye con la felicidad de la pareja. La película animada de Disney constituye una versión occidentalizada que se aleja del poema inicial y que reduce la historia de Mulan a una sucesión de cuadros exóticos. La Mulan de Disney no es una joven corriente, sino una rebelde que se distingue claramente de las demás muchachas. Esta diferencia se observa desde el inicio del film, cuando Mulan visita a una casamentera para convertirse en una señorita mostrándose incapaz de aprender como las demás alumnas. Cuando la casamentera pregunta a sus pupilas cuáles son las virtudes que debe tener una joven, Mulan es la única incapaz de dar una respuesta. Mientras que en el poema, Mulan sabe coser y es capaz de programar minuciosamente su largo viaje, por lo que todos saben que la heroína es una joven lista, hábil e imprudente. En cambio, la Mulan de Disney es una muchacha torpe que hace tonterías. La imagen creada por Disney vuelve los éxitos de Mulan menos fiables, de tal modo que su victoria parece ser solo cuestión de buena suerte. Como alumna de la casamentera, Mulan se pregunta por qué no puede ser ella misma, es decir, una joven que tiene comportamientos de muchacho. El intento de cuestionar los estereotipos femeninos conduce paradójicamente a Disney a reafirmar la superioridad de los hombres, puesto que ser, como Mulan, una joven que parece un muchacho la convierte en superior al resto de muchachas de su edad. Ahora bien, como ya hemos señalado, la Mulan del poema original nunca rechazó ser como las demás, y es precisamente por ese motivo que Mulan es una heroína de gran valor para las mujeres: lo que nos dice el poema original es que cualquier mujer ordinaria puede ser una heroína. La película de Disney, por su parte, ilustra a la vez el individualismo occidental que alienta a cada individuo a diferenciarse de los demás para «ser él mismo» y el feminismo occidental con una crítica radical y frontal del patriarcado. Todo ello se aleja de la mentalidad colectivista de China, expuesta más arriba a partir de Sun Longjin, que diluye la frontera entre los individuos, especialmente entre padres e hijos, de modo que la resistencia feminista está predestinada a ser indirecta e incompleta.

Desde el punto de vista de Judith Butler, la película de Mulan se puede considerar como una manifestación de falogocentrismo (Butler, 1999): Mulan reflexiona sobre los motivos que la llevan a convertirse en soldado siguiendo el razonamiento propio de un héroe individualista americano que la convierte en una suerte de versión pirata del Capitán América: «Maybe I didn't go for my father. Maybe what I really wanted was to prove that I could do things right. So that when I looked in the mirror, I would see someone worthwhile. But I was wrong. I see nothing». Ahora bien, si la Mulan original se convierte en heroína, no lo hace ni para «salvar el mundo» ni para encontrarse a sí misma, sino para proteger a su familia; la Mulan original disfruta más siendo una chica corriente que una especial. Es una joven muy real que un día decide hacer algo que otras no han hecho nunca para proteger a su padre, es decir, que decide sacrificarse a sí misma, desinteresadamente. En definitiva, si el film de Disney popularizó en todo el mundo la leyenda de Mulan, lo hizo al precio de introducir un enorme malentendido cultural que vuelve irreconocible a la heroína original así como la forma de entender el feminismo en China. En resumen, la película de Disney ofrece una versión occidentalizada de la leyenda de Mulan. Una versión que promueve la idea de nuevas Mulan «mestizas» que prolongan sin embargo el malentendido y el conflicto cultural.



## Capítulo 5.

### LAS HIJAS DE NÜ WA CONQUISTANDO ESPACIOS

Una vez introducidos el mito de Nü Wa y la leyenda de su avatar humano, Mulan, podemos rastrear ahora la presencia de la Gran Madre en el complicado entramado de relaciones familiares del que forman parte los personajes femeninos. El mito de la Gran Madre se transfiere en un patrón de interacciones entre padres e hijos: por un lado, todos los padres se comportan como la diosa, es decir, cuidan a los niños en su infancia y les protegen sacrificándose a sí mismos; por otro lado, esta protección comporta una intervención en la vida privada de los hijos: los padres tienen una influencia decisiva en el matrimonio (creado, como se recordará, por Nü Wa) de sus hijos. Como hemos visto en el capítulo anterior, según Sun Longji, los chinos tienen una infancia muy prolongada, ya que siempre son considerados por sus padres como niños pequeños, sin ideas propias, sin autonomía ni vida sexual. La práctica del sexo se asocia a la creación de una familia propia, es decir, al paso a la edad adulta. Hasta el momento del matrimonio, los hijos no son considerados adultos. Los chinos ven a sus padres como figuras casi sagradas, aceptan la castración de sus deseos sexuales y mantienen ante ellos la identidad infantil que se les exige (Sun, 2011: 111-125). Este modelo también influye profundamente en las relaciones amorosas entre mujeres y hombres. Aunque muchas aspiran a encontrar protección por parte de su pareja, las mujeres deben asumir el rol de madre para responder a las expectativas de los hombres, mientras que estos pueden elegir si desean asumir el rol de padre o no con su pareja. El modelo chino de «vida sentimental feliz» exige a las mujeres las responsabilidades de una madre, pero no les otorga en contrapartida ningún poder a la hora de decidir, por ejemplo, qué es bueno y qué no lo es tanto para su «hijo-marido»: deben ser «madres-esposas», a la vez responsables y permisivas, de las que solo se espera amor y sacrificio incondicionales, nunca autoridad, control o límites.

## 1. Novelas de *Harem Battle* (宫斗文)

La etiqueta *Harem Battle* se refiere a las intrigas de disputas palaciegas motivadas por amor, poder y prestigio. Las novelas de *Harem Battle* privilegian la perspectiva de las mujeres y narran estas luchas de un modo diferente a los escritores masculinos. En estas ficciones, las mujeres no solo quebrantan el relato androcéntrico, sino que también se burlan de este. En dichas novelas aflora la cara de Gran Madre: esta se sacrifica a sí misma por amor y ello es su principal hazaña.

### 1.1. La perspectiva femenina en el palacio

Ante todo, conviene indicar que la *herstory* no se confunde con un relato protagonizado por mujeres. Aunque aparezcan mujeres en la trama, podemos estar ante una *history* narrada desde la perspectiva de los hombres. En la respetada obra de Sima Qian (司马迁), *Memorias históricas* (《史记》)<sup>157</sup>, encontramos junto a las biografías de los emperadores las de las emperatrices<sup>158</sup> y concubinas imperiales más destacadas. No obstante, en estas narraciones sobre mujeres sobresalientes las experiencias femeninas solo sirven para ilustrar la prosperidad y decadencia de los clanes patrilineales. Las vivencias personales de las mujeres (amores, desengaños, odios, etc.) solo aparecen desdibujadas y mutiladas en algunos

---

<sup>157</sup> *Memorias históricas*, escrito por Sima Qian (司马迁) en la dinastía Han (209 a.C-220 d.C.), trata la historia de China entre los años 2711 a.C (la época del emperador amarillo) y 87 a. C (la dinastía Han del Oeste). Esta obra, considerada como culminación del género de las biografías históricas, es muy apreciada por su gran valor literario.

<sup>158</sup> Aquí, el término se refiere a dos tipos de mujeres: las esposas de los emperadores y las emperatrices que rigieron el país. El último tipo recibe el mismo tratamiento que los emperadores, mientras que el primero se aborda en un capítulo aparte donde se tratan las historias de las familias patrilineales.



fragmentos de *history*. Por ejemplo, en *Memorias históricas*, la emperatriz Lü Zhi (吕雉) de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), aparece estrechamente asociada con la horrible tortura que posteriormente se conoció como Ren Zhi (人彘)<sup>159</sup>. El príncipe heredero, Liu Ying (刘盈) era hijo de la emperatriz. Pero la concubina Qi (戚夫人), favorita del emperador Liu Bang (刘邦), intentó que el trono fuese para su hijo, Liu Ruyi (刘如意). Como Liu Ying contaba con muchos partidarios, el emperador no pudo librarse de él. A su muerte, la emperatriz Lü Zhi se vengó de la concubina Qi, matando a su hijo y torturando a Qi ante Liu Ying. Liu Ying, incapaz de aceptar la crueldad de su madre, se emborrachaba diariamente para permanecer en un estado de aturdimiento y acabó abandonando sus responsabilidades al frente del imperio (Sima, Volumen 8)<sup>160</sup>. La emperatriz Lü, aunque era la protagonista de esta historia, no tuvo la oportunidad de explicar por qué sometió a un castigo tan cruel a otra mujer. Sima Qian se contentó con culpar a la emperatriz de la ineptitud de su hijo al frente del imperio. De la emperatriz solo nos llega la imagen borrosa y deformada de una mujer monstruosa convertida en la encarnación del mal.

En la actualidad, las cartas y los diarios de las mujeres constituyen un material idóneo para investigar la *herstory*, ya que estos documentos ofrecen una perspectiva endógena de las experiencias y de la vida interior de las mujeres. Sin embargo, estas escrituras personales siguen siendo poco consideradas por la historia oficial china. Cuando documentos de este tipo aparecen en la escena pública, son sistemáticamente cuestionados y mal interpretados por los historiadores cuya opinión autorizada decide de la legitimación o no de las voces históricas.

Las novelas de *Harem Battle* proponen una exploración del espacio femenino despreciado por los historiadores chinos de ayer y hoy. Podemos distinguir dos definiciones de estas novelas<sup>161</sup>: en sentido estricto, se trata de novelas que se sitúan en una China antigua e

---

<sup>159</sup> Ren Zhi es un tipo de tortura creado por Lü Zhi que consiste en cortar las manos y los pies del prisionero, sacarle los ojos, destruir sus oídos, envenenar su garganta y deshacerse de sus restos.

<sup>160</sup> 司马迁 (145 a.C.-?), 《史记》  
Sima (145 a.C.-?). *Memorias históricas*.  
URL: <[https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_46653FD803893E4F9A0BB83A4BD52A7D.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F9A0BB83A4BD52A7D.aspx)>[consultado 05/01/2022].

<sup>161</sup> 姚婷婷(2018), 《网络宫斗小说研究》

\* Yao Tingting (2018). «Análisis sobre las novelas de Harem Battle en Internet»  
URL: <<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10445-1018209439.htm>>[consultado el 29/07/2020].

imperial -más o menos imaginaria- cuya intriga se basa en las rivalidades entre cortesanas; en un sentido más amplio, este término se refiere a las ficciones en las que intervienen hombres y mujeres enfrentados por conspiraciones políticas y disputas de poder: la ambición, la pasión y la venganza, esta última, generalmente femenina, son los ingredientes habituales de estas novelas (Yao, 2018: 1-6). La diferencia entre ambas acepciones es la delimitación del espacio femenino: en el primer caso, el escenario se reduce a las dependencias palaciegas ocupadas por las mujeres; en el segundo caso, el espacio se amplía, incluyendo lugares exteriores. La mayoría de trabajos que han examinado este género se interesan únicamente por las novelas de *Harem Battle* que corresponden a la primera acepción, es decir, que tratan sobre hostilidades palaciegas entre mujeres. Aquí, nos proponemos explorar el género desde una perspectiva amplia, atendiendo sobre todo a la proliferación de *herstories* que este acoge.

Siguiendo el estudio de Yao Tingting, podemos distinguir tres fases en el desarrollo de este joven género. El surgimiento de las novelas de *Harem Battle* se sitúa en 2004, año de la publicación de *Dreaming Back to the Qing Dynasty* (《梦回大清》), de Jin Zi (金子, seudónimo). Sin embargo, el término *Harem Battle* no se utiliza desde el principio: en un primer momento, esta novela es considerada como un subgénero de otra categoría, muy amplia, de novelas de internet llamada Viaje a través del tiempo y el espacio (穿越小说)<sup>162</sup>. Las novelas Chuan Yue narran las peripecias de un personaje que viaja en el tiempo, ya sea al pasado o al futuro. La novela de Jin Zi trata de una mujer actual, Qiangwei (蔷薇), que viaja por casualidad a la época de la dinastía Qing. El alma de Qingwei se introduce en el cuerpo de una joven llamada Mingwei (茗薇), involucrada en la disputa entre varios príncipes por el trono. La protagonista intenta sobrevivir en medio de oscuras intrigas y conspiraciones masculinas, a la vez que lucha por cambiar el trágico destino que acecha a los enemigos, aunque acaba aceptando la fatalidad y muere. En esta primera etapa, los hombres aún ocupaban el centro de la escena política, de modo que las mujeres se veían envueltas de forma pasiva en las conspiraciones masculinas.

---

<sup>162</sup> La época del pasado revisitada con más frecuencia en estas novelas es la dinastía Qing. Ello motiva la aparición de una nueva etiqueta, «Qing Chuan» (清穿). El final trágico provocado por las disputas entre los príncipes aspirantes al trono convierte a estas novelas en las preferidas de las escritoras. El elenco de príncipes de gran belleza física y elevados principios morales que se ven arrastrados en luchas de poder muy destructivas aviva la imaginación de las lectoras y autoras que siguen soñando con la llegada del príncipe azul a sus vidas y que empatizan con los esfuerzos de los personajes femeninos para salvar a tan nobles señores.

Solo dos años después -el ciclo de aparición, vida y desaparición de nuevas etiquetas en internet es extremadamente breve- las novelas de *Harem Battle* ya son un género independiente y exitoso. La publicación en 2006 de *La leyenda de Zhenhuan* (《后宫甄嬛传》), de Wu Xuelan (吴雪岚), marca la consagración del género. Esta novela narra la tumultuosa vida de la reina Zhenhuan, una bondadosa joven del pueblo que acaba convirtiéndose en una emperatriz despiadada y perdiendo a todos sus seres queridos por culpa de las luchas de poder. La estructura de *Harem: biografía de Zhenhuan* reproduce las convenciones del género, aunque esta vez saliendo del reducido espacio palaciego del harem femenino. El éxito de estas novelas se debe sobre todo a la presencia central de una «Gran Protagonista» (大女主叙事) -término habitual en China para referirse a los personajes femeninos fuertes, ambiciosos y combativos de las telenovelas-. Las «Grandes Protagonistas» de las novelas de *Harem Battle* dejan a un lado las ideas románticas para participar en intrigas de poder, sin esconder sus ambiciones y dispuestas a combatir por ellas. Las «Grandes Protagonistas» se rebelan contra el masculinismo de los relatos dominantes y el sueño femenino de encontrar el amor eterno, a la vez que muestran a hombres y mujeres dispuestos a todo con tal de conseguir llegar a lo más alto. En esta segunda etapa, las novelas de *Harem Battle* colocan a las mujeres en el centro de la escena pública, convirtiéndolas en partícipes de una conquista por el poder que hasta entonces había sido privilegio exclusivo de los hombres.

La tercera fase se sitúa en 2010, con el surgimiento de las novelas de *Mansion Battle* (宅斗小说), un subgénero que sigue la estructura de las de *Harem Battle*, aunque cambiando el escenario central del palacio imperial por el de las mansiones de los clanes privilegiados (familias ricas, altos funcionarios, *Wang Ye*<sup>163</sup>, etc.) y las intrigas por conseguir el trono por las conspiraciones y conflictos familiares. En estas novelas, el espacio de las mujeres vuelve a ser reducido, incluso exiguo, de modo que los conflictos vuelven a centrarse en las hostilidades entre mujeres. Este subgénero pretende satisfacer a todas aquellas lectoras que no se identifican con la narrativa de la Gran Protagonista y que no se interesan por las altas esferas

---

<sup>163</sup> El término *Wang Ye* (王爷), en la China antigua, designa a los príncipes -miembros de la familia real- que no tenían acceso al trono imperial. Aunque la gente corriente que sobresalía por sus éxitos militares también podía convertirse en un *Wang Ye*. Los *Wang Ye* tenían sus propias tierras y podían participar en la política.

políticas ni por cuestiones de interés nacional (guerras, tratados, etc.), sino por los conflictos domésticos.

Resulta inevitable preguntarse por los motivos del regreso de estas ficciones al espacio doméstico en la etapa más reciente: ¿a qué motivos obedece esta retirada del espacio público al espacio privado de la «mansión»? La situación real de las mujeres en el año 2010 puede arrojar un poco de luz sobre esta cuestión. Según la prensa local, el término más popular de ese año fue «mujer sobrante» (剩女), es decir, mujer de más de treinta años que permanece soltera. Estas «mujeres sobrantes» suelen tener una buena condición física, educación y remuneración profesional. En ese sentido, su condición de «sobrantes» no se explica porque sean indignas de ser elegidas por los hombres como esposas, sino, al contrario, porque, al ser sus exigencias más elevadas a la hora de encontrar una pareja, optan por no casarse. Estas mujeres solteras que pueden emprender una carrera profesional sin obstáculos y disponen de una economía saneada dedican tiempo libre a participar en las comunidades de lectoras. Su mayor poder adquisitivo les permite abonarse a los canales de los escritores y ofrecerles obsequios<sup>164</sup>, de modo que sus gustos ejercen una gran influencia en las tendencias literarias de moda. Para este grupo de mujeres, salir de casa y competir con los hombres ha dejado de ser una fantasía para convertirse en una actividad cotidiana. Aun así, las mujeres siguen proyectando sus fantasías en Mulan por sus logros y éxitos. Al mismo tiempo, se trata de mujeres para las que el matrimonio se ha convertido en un importante problema, ya que deben hacer frente a la presión de sus familias y de la sociedad. En este contexto, la nueva fantasía de las mujeres consiste en dejar de sentirse presionadas a causa de su soltería, es decir, en aceptar un matrimonio decidido por los padres con un hombre que corresponda a la vez a su elevado ideal de pareja. Esta fantasía evita a las mujeres tener que afrontar la frustración de los padres a la vez que les permite satisfacer sus deseos de matrimonio en las novelas. Además, aunque la sociedad actual permite a las mujeres competir profesionalmente con los hombres, estos siguen ocupando la mayoría de los cargos importantes y tienen menos dificultades que las mujeres para ascender socialmente a través de sus méritos. La frustración que todo ello acarrea genera un deseo de evasión de la realidad

---

<sup>164</sup> Además de que cada escritor tiene su propio canal y conoce el número de lectores que pagan por leer sus novelas, también puede recibir obsequios digitales de los lectores que han quedado satisfechos. Existen, en efecto, diversos sistemas de bonificación de los escritores en Internet. Por ejemplo, en el foro de Jinjiang se puede escoger entre diferentes iconos (luna, diamante, castillo, flor, etc.), en función de la suma que se desee ofrecer al autor (Véase capítulo 2).

y de refugio en un modelo de sociedad tradicional donde las mujeres solo tienen que afrontar problemas familiares y de ámbito doméstico, y donde sus funciones están claramente delimitadas. En resumen, y aunque resulte paradójico, los logros profesionales de las mujeres generan tantos conflictos de identidad y familiares que acaban por hacer que estas deseen volver atrás en el tiempo para no enfrentarse con la presión que se les impone. Las novelas de *Mansion Battle* reflejan estos conflictos en los que se ven atrapadas las mujeres supuestamente emancipadas.

Es más, en esta última fase, las mansiones constituyen un espacio regentado por mujeres en el que los hombres no intervienen, un espacio independiente del mundo exterior y androcéntrico no muy alejado del de la «escuela femenina» que menciona Ueno. Las experiencias que tienen lugar en las mansiones son, así, de orden doméstico -jerarquía de poder y rivalidad entre mujeres, cotilleos- y no aparecen en las novelas escritas por hombres- Henry Jenkins invita a reexaminar los cotilleos dejando a un lado los prejuicios y el menosprecio con el que se han venido considerando: el cotilleo posee la capacidad de «convertir lo abstracto en concreto» y de «transformar los temas de interés público en temas que tienen una importancia personal» (Jenkins, 1992: 106).

Según la definición que Henry Jenkins toma prestada a Deborah Jones (1980), el «cotilleo femenino» es:

Una forma de hablar entre mujeres, con sus papeles de mujeres, de estilo íntimo, en el que se tratan asuntos personales y domésticos, un acontecimiento cultural femenino que nace de las limitaciones del rol de la mujer y las perpetúa, pero que también proporciona el consuelo de la confirmación (Jenkins, 1992: 101).

Según Jenkins, a pesar de que los hombres también practican el cotilleo, este tipo de conversación es rechazado por el modelo patriarcal, que lo considera como un discurso frívolo e inútil. Al pertenecer al ámbito íntimo y privado, los cotilleos difundidos por la comunidad femenina no son vigilados por los hombres, por lo que gozan de una libertad de expresión inexistente en otros espacios. Sin necesidad de infringir ninguna norma sociocultural, el cotilleo autoriza a las mujeres a tratar temas morales, sociales e incluso políticos en sus conversaciones. Dado que el cotilleo transforma los temas de interés público en cuestiones

personales, las mujeres pueden participar, aunque sea de forma indirecta, en las transformaciones sociales y ejercer una fuerza e influencia invisibles en el mundo androcéntrico. Por ello, los cotilleos también tienen una dimensión política que no debemos ignorar.

Basándonos en las ideas de James C. Scott, podemos distinguir, junto a los discursos públicos y los ocultos, un tercer tipo de discurso político de los grupos subordinados cuya definición corresponde al cotilleo: «se trata de una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente» y que «se encuentra estratégicamente entre las dos primeras formas» (Scott, 1990: 45). Como es sabido, a lo largo de la historia, el discurso público ha estado dominado por los hombres. En los cotilleos, las mujeres encuentran una modalidad de intervención que elude la censura patriarcal y que ocupa un lugar preponderante en el subgénero que nos ocupa.

Existen diversas formas de cotilleo según Deborah Jones:

Conversaciones domésticas, que permiten el intercambio de información práctica sobre la vida cotidiana; chismes, que implican juicios sobre dilemas y conflictos morales; quejas, que permiten expresar el enfado y la frustración por los roles limitados de las mujeres; y la charla, que es un proceso de «revelación mutua» con la intención de iniciar una intimidad personal (Jenkins, 1992: 194).

De estas cuatro formas de cotilleo, el chisme se distingue por exigir una colaboración colectiva pudiendo, además, esconder la identidad de la autora que lo ha propagado y que logra declinar su responsabilidad al respecto. En los otros tres casos, solo intervienen individuos cuya identidad es conocida. Sirviéndose del chisme, las mujeres pueden difamar a sus superiores para castigarlos; pero, al mismo tiempo, el chisme les obliga a respetar el orden moral y a consolidarlo, ya que las que no ratifican con su comportamiento las reglas sociales ni cumplen las exigencias morales dejan de estar cualificadas para juzgar a otra persona. James C. Scott señala como «la forma más común y elemental de agresión popular disfrazada». En principio, se trata de «una sanción moderada contra los poderosos», pero, al mismo tiempo, también se utiliza como «una técnica de control social entre personas que tienen más o menos la misma condición» (Scott, 1990: 204-206). Así, aunque los cotilleos, en

principio, transmiten las perspectivas y experiencias de las mujeres, lo cierto es que siempre podemos rastrear en ellas las huellas de las intervenciones patriarcales.

Dentro de los grupos subordinados, existe otra forma de poner en circulación mensajes anónimamente: el rumor. El rumor, según Scott, es «una poderosa forma de comunicación anónima que puede servir a intereses muy específicos». Las circunstancias idóneas para su propagación se dan cuando «ocurren acontecimientos de vital importancia para los intereses populares y sólo se tiene acceso a información ambigua o dudosa». Concretamente, el rumor, a diferencia del chisme, no busca solo «arruinar la reputación de una o varias personas que pueden ser identificadas» (Scott, 1990: 205-207). En este sentido, el chisme queda relegado a una esfera más íntima o reducida, mientras que el rumor implica la existencia de intereses públicos. En el caso que nos ocupa, el chisme, debido a su condición frívola y trivial, es rechazado por la comunidad masculina, mientras que el rumor, que atañe a un colectivo y que puede referirse a asuntos de gravedad, constituye una parte importante de las conversaciones entre miembros masculinos de grupos subordinados.

Aunque las mujeres también participan en la circulación de los rumores, el hecho de que históricamente hayan tenido poca presencia en el ámbito político, hace que se las asocie inmediatamente con los chismes, ámbito donde sus competencias no pueden ser puestas en duda y donde ejercen plena autoridad. El chisme ofrece a las mujeres una herramienta de comunicación que les otorga un lugar prioritario y privilegiado. Aunque se centra en los asuntos personales, lo cierto es que también puede relacionarse con los intereses públicos. De hecho, resulta muy difícil establecer siempre una frontera incuestionable entre el chisme y el rumor: la difusión del chisme puede ayudar a las mujeres a tomar conciencia de los cambios -aunque sean muy sutiles- que se producen en las normas sociales. La observación de las reacciones de los demás miembros del grupo ante la información puesta en circulación les permite ajustar sus estrategias para adaptarse a nuevas situaciones, única forma de sobrevivir en contextos de vigilancia patriarcal. En resumen, el chisme, aunque no siempre pueda distinguirse con total claridad del rumor, se caracteriza por su asociación automática con las mujeres y con la forma indirecta de participación en la comunicación colectiva a la que estas han sido relegadas, así como por la estigmatización de la que es objeto precisamente por sus connotaciones femeninas.

Seguidamente, examinamos las novelas representativas del género de *Harem Battle*. Nos centraremos tanto en los discursos de mujeres escondidos y olvidados por la historia de los hombres, como en la mirada femenina sobre los hombres.

## 1.2. Las voces de las mujeres escondidas por la historia de hombres

La novela *Scarlet Heart* (《步步惊心》) se considera como una de las más representativas del periodo inicial del género de *Harem Battle*. Tong Hua (桐华, seudónimo de la escritora) la publicó en el Foro Jinjiang (晋江) en 2005. Esta novela trata de una mujer actual, Zhang Xiao (张晓), quien, tras morir en un accidente de tráfico, resucita introduciéndose en el cuerpo de una joven de la dinastía Qing (1636-1912) llamada Ruoxi (若曦). Ruoxi vive con su hermana mayor, Ruolan (若兰), que es una de las concubinas de Yunsi (允禩), el octavo príncipe del emperador<sup>165</sup>. El matrimonio de Ruolan con Yunsi, quien no ama a su marido, obedece a una alianza política en un contexto de rivalidades por acceder al trono. Ruoxi se siente cada vez más atraída por Yunsi, un hombre atractivo y afectuoso que también se ha fijado en ella. Como Ruoxi, en cuyo cuerpo se introdujo el espíritu de la joven contemporánea muerta<sup>166</sup>, posee la capacidad de conocer el futuro y sabe que la lucha por el poder tendrá un desenlace trágico -sabe que Yunsi será el perdedor en la disputa por el trono y acabará muriendo en prisión-, no desea implicarse en una relación amorosa con este. Sin embargo, durante una cacería, Ruoxi se da cuenta de que no puede controlar sus sentimientos y acaba accediendo ante la declaración de amor de su cuñado. Se propone entonces cambiar el rumbo de los acontecimientos y salvar la vida de su amado. Para ello, ruega a Yunsi que elija entre el trono y su amor. Pero su petición solo provoca interminables discusiones y malentendidos entre los

---

<sup>165</sup> El sistema matrimonial de la China antigua permitía a un hombre tener varias concubinas además de la esposa; esta ocupa un lugar superior al de las concubinas, incluso tiene derecho a matarlas. Pero en la etapa inicial de *Harem Battle*, las novelas no se centran en la hostilidad entre mujeres, por ello en su mayoría no mencionan esta diferencia de poder.

<sup>166</sup> La convención habitual en este tipo de novelas es que cuando el alma de una mujer de la época presente se introduce en el cuerpo de una mujer de otra época -en este caso, la dinastía Qing- la primera mantiene en secreto su nombre y adopta la identidad de la segunda.



dos. Al final, Ruoxi se da por vencida: comprende que es imposible hacer cambiar de parecer a Yunsi, demasiado ambicioso, y modificar así el curso de la historia, por lo que acaba rompiendo su relación amorosa.

Cuando Ruoxi se convierte en doncella del emperador en el Palacio Prohibido, otro hombre entra en su vida. Se trata del cuarto príncipe, Yinzhen (胤禛), principal rival de Yunsi y ganador en la disputa de los príncipes por el trono. Gracias a su posición, Ruoxi puede enterarse de detalles relativos al emperador -sus reacciones a espaldas de los príncipes, su estado de salud, sus verdaderas intenciones cuando toma una decisión, etc.-, que influyen en la disputa por el trono. Cuando el enfrentamiento entre los partidos del octavo y del cuarto príncipe respectivamente se intensifica, ambos obligan a la protagonista a espiar para ellos y facilitarles, así, todas las informaciones referentes al emperador. Al verse impelida a escoger uno de los dos partidos, Ruoxi, conocedora del desenlace, opta por el candidato del partido ganador, esto es, Yinzhen. Sin embargo, la espía Ruoxi no puede aceptar el trágico final de su antiguo amado, Yunsi, y hace un último intento por ayudarlo, advirtiéndole de que Yinzhen es su rival más peligroso. Después de este aviso, Yunsi emplea un ardid para debilitar el poder de Yinzhen, acusándolo de utilizar un maleficio para usurpar el trono. Entonces, un aliado de Yinzhen, el treceavo príncipe, llamado Yinxiang (胤祥), se confiesa culpable de la acusación y es condenado a diez años de reclusión.

Después de este acontecimiento, el emperador se da cuenta de la hostilidad entre sus dos hijos, Yunsi y Yinzhen, y está molesto con ambos. Con la intención de preservar a Ruoxi de las conspiraciones de la familia real, el emperador le ordena que se case con el decimocuarto príncipe, Yunti (允禩), el hijo más pacífico y alejado de la disputa. Pero Ruoxi no desea casarse con una persona a la que no ama y rechaza a Yunti. Debido a ello, la protagonista pierde su puesto al lado del emperador y es enviada a las dependencias del palacio donde la servidumbre realiza las tareas más duras. Allí Ruoxi no solo debe lavar montones de ropa sucia cada día -incluso en invierno-, sino que también tiene que aguantar las vejaciones de sus envidiosas compañeras.

Yinzhen, después de ver el sufrimiento que padecen su mejor amigo y hermano y su amada, se reafirma en su ambición de conseguir el trono para poder ofrecerles amparo y protección.

Yinzhen soporta todo tipo de humillaciones y durante años maquina cautelosamente un golpe de estado, que lleva a cabo cuando su padre está moribundo.

Sin embargo, para la protagonista este relato no termina en un final feliz con el príncipe, al verse de nuevo atrapada entre el poder y el amor. Por un lado, Ruoxi no puede disuadir al ambicioso nuevo emperador para que ambos huyan juntos del palacio, ya que ello supondría abandonar el poder y la corona; por otro lado, tampoco puede aceptar compartir al emperador con sus demás mujeres. Este dilema empeora su ya deteriorada salud. Cuando descubre que está embarazada, el perdedor, Yunsi, con ánimos de venganza, envía a su esposa Minghui (明慧) para que destruya la relación entre Ruoxi y el nuevo emperador. Minghui revela a la protagonista que en el pasado Yunsi no consideraba a su hermano Yinzhen como un rival ni tampoco deseaba tenderle una trampa. Fue Ruoxi, al avisar a Yunsi del peligro que este corría, quién provocó la tragedia. El impacto que causa esta terrible noticia en Ruoxi le provoca un aborto y cae enferma.

Ruoxi ya no puede soportar más conspiraciones y decide salir del palacio, por lo que le pide a Yinzhen que la deje libre. Pero, como era previsible, este se niega a permitirle que se marche. Durante su encierro, la protagonista encuentra una orden firmada por el anciano emperador que había permanecido oculta, en la que establece que esta debe casarse con el príncipe Yunti. Para no traicionar la piedad filial que merece su padre, Yinzhen debe cumplir la orden de este y acceder a que Ruoxi se vaya con Yunti. El joven emperador está tan enfadado que ni siquiera se da cuenta del grave estado de salud de la protagonista. Moribunda, esta le escribe una carta al emperador para pedirle que venga a verla por última vez. Pero, a causa de diversos malentendidos, no puede ver cumplido su deseo. Cuando el emperador se entera de la noticia de la muerte de Ruoxi, ya es demasiado tarde; solo encuentra sus cenizas.

La novela *Scarlet Heart* contiene todos los elementos clave de la etapa inicial de la *Harem Battle*: la disputa por el poder -prerrogativa de los hombres-, la pureza del amor femenino y, especialmente, la mirada de una mujer del tiempo presente -cuyo espíritu se introduce en el cuerpo de Ruoxi- convertida en juez de la historia. Este último elemento permite establecer una frontera clara entre el orden social de la Antigüedad y el contemporáneo, a la vez que pone de manifiesto el rechazo del orden feudal por parte de la protagonista. Como en esta

etapa los hombres siguen siendo los principales adversarios en las disputas por el poder, las novelas de *Harem Battle* no dedican mucha atención a los cotilleos difundidos por las mujeres. Esta configuración deja de utilizarse en la última etapa de la *Harem Battle* y *Mansion Battle*, a la vez que se difumina la postura tajante del rechazo de la sociedad antigua por parte de la protagonista. En su lugar nos encontramos con una adaptación por parte de autoras y lectoras a la jerarquía feudal. Como hemos señalado en el capítulo dos, en los últimos años, las comunidades de lectores prefieren rivalizar por la hegemonía de la interpretación y tienden a rechazar el pluralismo: aunque pertenezcan a una comunidad minoritaria, creen que solo existe una respuesta correcta a cualquier cuestión que se plantee. La prueba más obvia de esta tendencia al dogmatismo es que la experiencia amorosa de la protagonista de *Scarlet Heart* con otro hombre (el octavo príncipe) antes de encontrarse con el cuarto príncipe sería, hoy, contestada por muchas lectoras, cuyas exigencias morales se han vuelto muy estrictas: la protagonista debe ser fiel siempre, incluso antes de conocer a la pareja que el destino le ha reservado, por lo que cualquier experiencia amorosa previa ha pasado a ser considerada como inaceptable. En definitiva, aunque en esta primera etapa la disputa por el poder sigue siendo un privilegio de los hombres, las ideas sobre el amor son menos coercitivas para las mujeres de lo que lo son hoy.

En lo que se refiere a los discursos de las mujeres, en esta novela podemos observar que las conversaciones íntimas no solo tienen lugar entre personajes femeninos, sino también entre la narradora y las lectoras a quienes se dirige. Detengámonos ahora en dos conversaciones de la novela que ilustran este aspecto.

En la novela se presenta una *charla doméstica* muy típica sobre los hombres y el matrimonio, donde aparece claramente la función contradictoria, propia de este tipo de conversaciones, de resistencia contra las normas y de control social. La conversación tiene lugar entre Ruoxi y Ruolan cuando esta se entera de que su hermana pequeña se ha enamorado de su marido. Antes de casarse con el octavo príncipe, Ruolan se había enamorado de uno de sus guardias, pero su padre no autorizó esta relación y alejó al guardia de su hija enviándolo a cumplir una misión peligrosa. Poco tiempo después, Ruolan recibió la noticia de la muerte de su enamorado, por lo que, descorazonada, acabó casándose con Yungsi. Ruolan es una víctima de la sociedad patriarcal que aprende la lección a través de trágicas experiencias. Sin embargo,

al final se convierte en una de las agentes del patriarcado, intentando convencer a su hermana para que acepte el destino de mujeres:

Mi hermana me abraza diciendo: «[...] hace tiempo que quiero convencerte de que te cases con él. Ynsi tiene un temperamento y trata muy bien a su esposa y a sus concubinas. Además, si te casas con él, nosotras podríamos estar juntas con más frecuencia y acompañarnos mutuamente.» Le pregunto sin ánimos: «Hermana, de verdad, ¿no te importa nada?» Ella ríe y dice: «¿qué es lo que no me importa? ¿Conoces a un príncipe con una sola esposa? Nunca me ha importado esa cuestión. Además, eres mi hermana. ¿Cómo podría molestarme?»

Nos quedamos un rato en silencio. Por fin le pregunté: «en el caso de que sea ese hombre [se refiere al guardia], ¿tampoco te importa?» A ella se le paralizó el cuerpo, no me contestó. Levanté la cabeza y me apresuré a responderle: «estoy delirando, no me escuches.»

Mi hermana dejó de mirarme a los ojos, la melancolía volvió a su rostro, quedando sumida en sus recuerdos. Después me dijo: «No lo sé. Pero si se enamora de otra mujer y ella puede hacerle feliz, creo que lo permitiría. Además, siempre confío en que, aunque tuviera otra mujer, seguiría queriéndome, cuidándome y me trataría bien.»

[...]

Mi hermana volvió a contemplar mis ojos preguntándome: «hermanita mía, ¿en qué estás pensando? Todos los hombres tienen algunas concubinas. Lo más importante es que te traten bien. ¿A qué vienen estas preguntas? Además, muchas concubinas e hijos son buen signo para una familia» (Capítulo 19) [TEN<sup>167</sup>].

En estas líneas, el rol que desempeña la protagonista nos sitúa en una época remota, dando un trasfondo histórico a la novela muy alejado de la época actual. Al mismo tiempo, se establece una empatía entre las lectoras y la joven, procedente del presente, con la que tienen una visión del mundo común. Es decir, la autora construye un *ethos* en el que podemos

---

<sup>167</sup> Texto original: 姐姐搂着我说：“之前我就有心劝你，跟了爷也是好的。他性子温和，待妻妾都是很好的。再说我们姐妹还可以常常见面，彼此做个伴。”我闷声地问：“姐姐，你真的不介意吗？”姐姐轻轻拍了我两下背嗔道：“介意什么？哪个阿哥不是三妻四妾的？莫说我本来就对这些不关心，就是关心，你可是我妹子，怎么会介意？”

我沉默了半晌，终于还是没有忍住，低声问：“如果，如果...是那个人，你也不介意他娶别人吗？”姐姐身子一僵，半天没有吭声，我忙抬起头说：“我胡说八道的，姐姐，你别理我！”

姐姐没有看我，脸带哀凄，自顾沉思着缓缓说：“我不知道！但是只要是他喜欢的，能让他开心的，我会愿意的！而且我相信，即使有了别人，他依然会呵护我，疼惜我，待我很好的。”[...]

姐姐看着我问：“妹妹，你在想什么？哪个男人不是三妻四妾呢？只要他疼你宠你就好了，哪里来的那么多莫名其妙的介意？而且多妻多子才是福兆呀！”

distinguir un *segundo plano* (Maingueneau, 2013: 150)<sup>168</sup> ligado al mundo ético de las lectoras (véase p. 125). En el primer plano, Ruolan posee un perfil de mujer tradicional de la China antigua que encierra una contradicción. Por un lado, actúa como si fuese una portavoz del patriarcado, está de acuerdo con las reglas sociales e intenta convencer a su hermana pequeña para que deje de oponer resistencia contra ellas. Por otro lado, Ruolan se desvía, de forma disimulada y no agresiva, del modelo que le han asignado los hombres: explica a su hermana que el matrimonio es solo una estrategia para conseguir una vida cómoda y que no tiene nada que ver con el amor. En el segundo plano, si bien la autora empatiza con la situación de las mujeres en la China antigua, también muestra su firme deseo de buscar un amor verdadero, estableciendo un acuerdo tácito con sus lectoras en este punto, ya que la monogamia es la forma convencional de las relaciones amorosas contemporáneas. Es más, entre los dos planos no existe realmente una clara separación, ya que las lectoras pueden empatizar a la vez con el personaje femenino de la China antigua y con el personaje femenino procedente del mundo actual. En efecto, las mujeres de hoy en día siguen teniendo este tipo de conversaciones para legitimar la desigualdad de género y convencerse mutuamente de que deben acatar su situación. Por ejemplo, la infidelidad del marido se describe habitualmente como un «error común de todos los hombres» (天下男人都会犯的错), mientras que las mujeres infieles no son toleradas. En resumen, la *charla doméstica* -igual que el chisme- tiene una naturaleza paradójica: refrenda las mentiras y engaños de las mujeres considerándolos estrategias básicas de adaptación a la vez que banaliza los problemas a los que se enfrentan las mujeres.

La segunda conversación que deseamos examinar aquí tiene lugar al final de la historia, cuando la esposa de Yungsi, Minghui, viene a charlar con Ruoxi, con la intención oculta de destruir su relación con Yinzhen, el nuevo emperador. Esta conversación se produce en un espacio privado y Minghui utiliza los chismes sobre la protagonista y sus relaciones sexuales previas al matrimonio con el nuevo emperador como un arma arrojada contra la moralidad de Ruoxi: cuando esta sale a recibir a Minghui y se dispone a hacerle una reverencia<sup>169</sup>, Minghui le da la espalda diciendo: «aunque todavía vuestra relación permanece en la sombra,

---

<sup>168</sup> Maingueneau, Dominique (2013). «El ethos: un articulador», *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p.131-154.

<sup>169</sup> Según los usos cortesés del palacio chino, los individuos de jerarquía inferior deben hacer reverencias o arrodillarse frente a los de jerarquía superior para mostrar su respeto.

eres la mujer del emperador, no me atrevo a aceptar tu reverencia» (Capítulo 34) [TEN<sup>170</sup>]. Esta reacción alude directamente a la legalidad de la relación entre el emperador y Ruoxi. Eludir la reverencia supone una perturbación del orden jerárquico que le permite a Minghui aludir disimuladamente al escándalo de dicha relación y burlarse de ella por su desconocimiento de estos rituales. Aquí, el chisme se utiliza como un arma para suscitar hostilidad y miedo en una mujer que no ha respetado las normas y para recordarle la necesidad de mantener una disciplina moral.

Al provenir del presente, Ruoxi no siente vergüenza por haber mantenido relaciones sexuales prematrimoniales, por lo que la burla de Minghui no le afecta. Las dos intentan defender lo que hacen sus hombres. Con la intención de impedir la tragedia, Ruoxi le pide a Minghui que abandone las conspiraciones, ya que el nuevo emperador cumplirá con su deber honradamente aunque la posteridad lo recuerde como un mandatario cruel e inmoral. Ante la amenaza de Ruoxi, Minghui se sirve de un personaje histórico, el Taizong, para desacreditar al emperador sin pruebas:

¿Crees que estoy esperando a que los historiadores hablen en nuestro favor? Por favor, ¿crees que nunca he leído historia? [...] Desde el momento en que el emperador de Taizong<sup>171</sup> (唐太宗) consiguió el trono, la historia se convirtió en un instrumento de los emperadores, que pueden reescribirla escondiendo la realidad. [...] He leído mucho sobre el periodo histórico de la dinastía Tang (618-907), incluso he buscado detalles en las historias no oficiales, pero no he encontrado ninguna crítica negativa sobre el Taizong. Tanta discreción por parte del emperador Taizong (唐太宗) y sus historiadores me parece encomiable<sup>172</sup>. En su relato, el golpe de estado en la Puerta de Xuanwu (玄武门之变) aparece como un hecho irremediable, ya que su hermano - el príncipe heredero- había intentado anteriormente matar a Taizong, aunque fracasó. Para difamar a su hermano, el partido de Taizong se inventaba intrigas obviamente falsas: Taizong acudió a la cena en la que su hermano intentó matarle. Pero cuando se bebió el vino envenenado no murió, aunque vomitó enormes cantidades de sangre. Después de ello, se recuperó en solo dos días, pudiendo incluso disparar desde lejos

---

<sup>170</sup> Texto original: 虽然还没过了明处，可毕竟是皇上的女人，我可受不起你的礼。

<sup>171</sup> Emperador de Taizong (唐太宗). Cuando era un príncipe, organizó un golpe de estado, matando al príncipe heredero Li Jiancheng (李建成) -su hermano- para forzar a su padre a cederle el trono. Aquí Minghui menciona a este emperador para aludir al nuevo emperador, Yiinzhen, que también consiguió el trono de forma ilegal.

<sup>172</sup> Esta frase está cargada de ironía. A continuación, se muestra que la intervención del emperador no fue en absoluto discreta.

una flecha con tanta fuerza que mató a su hermano mayor. Si la historia es real, entonces ¿por qué Li Jiancheng [el hermano], en vez de usar el mejor veneno de palacio para su hermano -una simple gota habría sido letal-, compró uno menos efectivo en la calle? Aunque claro, a ver si va a resultar que Taizong es el emperador elegido por el dragón y tiene un cuerpo sano e infalible que puede sobrevivir después de ser envenenado, e incluso llevar a cabo una venganza contra su hermano (Capítulo 34) [TEN<sup>173</sup>].

El contenido de este fragmento presenta un interés sociológico. En su intervención, Minghui proyecta una mirada nihilista sobre una historia que excluye a las mujeres y a los perdedores. Ruoxi permanece en silencio después de oír la contestación irónica de Minghui. El silencio de la mujer venida del presente ante la argumentación de la mujer del pasado indica aquiescencia. Al ser una mujer, a Minghui no le importa si su nombre queda o no grabado para la posteridad y se divierte burlándose de las torpes mentiras de los hombres para disfrazar sus errores y fracasos y presentarse a sí mismos como héroes triunfadores. Asimismo, la conversación que tiene lugar en la ficción entre Ruoxi y Minghui se prolonga, más allá de la novela, en un debate en el que la autora, Tonghua, también transmite a sus lectoras la burla, el enfado y el menosprecio por una historia escrita por y para los hombres.

Una marcada característica de las novelas de *Harem Battle* y *Mansion Battle* es la centralidad de los cotilleos en la ficción y la aplicabilidad de los argumentos y de las lecciones de vida que estos contienen en la vida real de las lectoras: conviene subrayar los efectos concretos que estas novelas tienen en la comunidad femenina de lectoras. Para estas, la autora desempeña un rol de «hermana mayor» que, a través de su novela, les transmite su propia experiencia y conocimientos. La autora-guía comparte con sus lectores las intrigas y secretos de los personajes femeninos, instaurando un espacio alejado de la vigilancia patriarcal y la intervención masculina. El espacio de escritura en el que aparece dicha conversación -un género despreciado por los hombres- y el contexto histórico de la misma -un tiempo remoto- posibilitan la emergencia de una voz femenina agresiva que desenmascara las mentiras de la

---

<sup>173</sup> Texto original: 你若以为我指望那些个史官为我们一言断是非，那我从小到大的书白读了。[...] 自唐太宗李世民即位后，历史就成了天子的历史，可以任意涂鸦篡改。[...] 我当年仔细读过这段历史，甚至在野史里也找不到任何不利于李世民的言语。不可不叹服太宗与其史官的心思缜密。玄武门之变竟然被描述成是李世民一让再让，兄弟欲杀他，他无奈之下的应变举措，为了抹黑对方，编造出如此荒唐的情节：李世民亲赴鸿门宴，饮了兄弟的鸩酒却未死，只是吐血数斗，可是这个“吐血数斗”的李世民，两三天后又在玄武门前生龙活虎，力挽强弓射杀了兄长李建成。如果历史属实，我只能感叹李建成居然放着宫内一滴足以致死的上好毒药不用，如此重要的行动却只用街头私货，或者李世民真是天龙化身禀赋异常，吐血数升而不亡，还可以谋划布局击杀兄弟。

historia androcéntrica sin necesidad de enfrentarse directamente con los hombres ni con los problemas actuales. Esta doble máscara genérica y cronológica protege a las mujeres y a sus lectoras de reacciones hostiles que, sin duda alguna, se producirían en el caso de un combate frontal.

En la historia escrita por los hombres, las mujeres siempre han sido consideradas como objetos de observación pasivos por parte de los narradores-sujetos masculinos que se encargan también de juzgarlas en función de sus propias necesidades. En las novelas de *Harem Battle* y *Mansion Battle*, se invierte esta relación, pasando los hombres a ocupar la posición del «observador observado» y el «juez juzgado». El sistema de valores de las mujeres aparece claramente expuesto en *Scarlet Heart*. Ejemplo de ello es la primera vez que la protagonista puede observar a escondidas a los dos príncipes:

El cuarto príncipe y el octavo están de pie al lado de la ventana. Tras las sombras y la luz de las velas, veo cómo sus rostros aparecen y desaparecen. Me empino para verlos mejor y pienso que los dos hombres, tan serenos y hermosos, hoy pueden apoyarse el uno en el otro, aunque algún día tendrán que enfrentarse hasta que uno de ellos muera. Por ello, a pesar del bullicio feliz y el paisaje pintoresco que les rodea, no puedo evitar sentir melancolía (Capítulo 4) [TEN<sup>174</sup>].

En estas líneas, la mirada femenina se proyecta simultáneamente en dos planos: en el plano de la intriga, una mirada piadosa lamenta la crueldad de las relaciones entre los hermanos; lejos de constatar fríamente la lucha de poder que divide a los herederos al trono, se subraya el parentesco familiar entre los futuros rivales y predomina la atmósfera íntima de una escena cotidiana, a la vez que se supedita el devenir histórico a cuestiones de orden relacional y emocional. Por otro lado, en el plano onírico, los príncipes se convierten en objeto de deseo de la mirada femenina: esta vez las mujeres se toman la revancha decidiendo que solo merece la pena escribir sobre hombres jóvenes y bellos. Aunque la historia se concentra en las ambiciones y hazañas de los hombres, la protagonista desvía la atención de este eje narrativo

---

<sup>174</sup> Texto original: 四阿哥八阿哥长身玉立，正并排站在窗口。隔窗望去烛火一明一暗之间，两人的脸忽隐忽现。我下意识地站起，心想着，这如玉般地美貌男子，今日并排相站，但终有一日要持戈相对，你死我活。虽然对着良辰美景，一丝哀伤却从我心里泛起。



tradicional hacia facetas triviales y detalles frívolos o sentimentales de los personajes históricos.

La perspectiva femenina transmite valores diferentes a los del patriarcado. La tradicional historia escrita por los hombres genera un sistema de evaluación que clasifica a los individuos en estrictas jerarquías. La obra canónica *Memorias históricas* es un ejemplo de ello: el libro se divide en varias partes y cada una está dedicada a una categoría de individuos: las biografías de los emperadores (本纪) ocupan el primer rollo (volumen); las de los clanes (世家), el segundo, y las de figuras importantes (列传), el último. La *herstory* que se desarrolla en la escritura femenina de Internet se aleja de dicho orden jerárquico interesándose por las mujeres corrientes, a la vez que da más importancia a las relaciones familiares y, además del éxito personal, tiene en cuenta otras cualidades a la hora de valorar a un individuo: generosidad, altruismo, solidaridad, etc. En *Scarlet Heart*, cuando Ruoxi contempla la vida cotidiana del reputado emperador Kangxi (康熙), observa el sacrificio y esfuerzo enormes que hace este hombre para dejar a la posteridad una imagen intachable: su entrega es constante y su sentido del honor y del deber pasan por encima del amor filial, condenando a muerte a su hijo a pesar del dolor que ello le causa. Una noche, al observar el rostro fatigado del anciano emperador, que sacrifica su descanso al trabajo, la protagonista recuerda a su padre en el mundo contemporáneo, un profesor de instituto que pasa muchas noches en vela corrigiendo los trabajos de sus estudiantes. Ruoxi se apena sobre todo por el emperador. A diferencia de su padre, el emperador no tiene a nadie que le cuide del mismo modo a pesar de estar rodeado de sirvientes. Esta equiparación entre la figura del emperador del pasado y la del padre, un hombre corriente de la actualidad, sugiere que Ruoxi antepone el rol de padre al de emperador. Ello va a contracorriente de la jerarquización propia de la historia escrita por los hombres.

En la novela *Scarlet Heart*, las relaciones de la protagonista con los dos príncipes ocupan el lugar central. Especialmente el combate entre ambos, dos hombres sobresalientes, para conseguir el amor de Ruoxi satisface las fantasías femeninas en torno al amor en la corte. Ello no impide a la autora adoptar el rol de «hermana mayor» de sus lectoras y mostrar la cara oculta del relato dominante sobre el amor. Así, cuando la relación entre Ruoxi y Yunsi se rompe, la primera expone que el presunto amor de este hombre no es sino una «anécdota rosa»:

El príncipe me trata muy bien, pero este tratamiento resulta tan limitado que cualquier hombre puede hacer lo mismo con una mujer que le parezca interesante. No se entregará plenamente a ella, tampoco abandonará otros deseos por ella. Para Yinsi, la ambición de poder forma una parte tan imprescindible de su vida que nunca jamás la abandonará. [...] ¡Qué inocente he sido! ¿Cómo pude creer que una relación romántica era capaz de cambiar la voluntad de este hombre? Mi parte racional siempre reconoce que se trata de una ilusión, pero no puedo contener mi deseo de comprobarlo (Capítulo 16) [TEN<sup>175</sup>].

Comparado con Yinsi, Yinzhen es más sincero y consigue la confianza de la protagonista, pero hace que esta vuelva a quedar atrapada en el dilema de escoger entre el poder y el amor. A pesar de que Ruoxi siempre supo que Yinzhen era un hombre casado, nunca tomó realmente conciencia de su situación hasta que la esposa de este habló con ella comportándose como la dueña del palacio. Pero esta vez, la protagonista ni siquiera le pregunta al nuevo emperador a quién elige de las dos, marchándose sin más. Esta relación acaba con la muerte de la protagonista, después de que Yinzhen haya triunfado en su batalla por conseguir el trono gracias a la intercesión y a los sacrificios de la primera. Podemos establecer un paralelismo entre la muerte de la protagonista y la desaparición de Nü Wa, quien también «muere» después de haber proporcionado a los humanos todo lo necesario para su continuidad. La razón por la que este tipo de final trágico, propio de las novelas *Harem Battle* de esta etapa - por ejemplo, *Dreaming Back to the Qing Dynasty* (《梦回大清》), *Rule the World* (《独步天下》), etc.- atrae a tantas lectoras es que la muerte es la culminación de una vida de sacrificio incondicional y silencioso de las mujeres y la forma más espiritual de sublimación del amor. La trágica desaparición de la protagonista en estas novelas satisface a las lectoras a la vez que reproduce el esquema patriarcal.

Como hemos señalado, la progresiva desaparición de la cola en las representaciones de la diosa Nü Wa es una marca de la exclusión de las mujeres y, sobre todo, de su sexualidad, por parte de la sociedad patriarcal. Este proceso beneficia a los hombres más que a las mujeres, ya que, como es sabido, la piedad filial convierte a la madre en una identidad intachable y

---

<sup>175</sup> **Texto original:** 八阿哥对我是好，可也不过是一个男人对一个还看得上的女人在能力范围内的好。并非为君倾其所有的好，他也绝不是一个爱美人不爱江山的人。权力于他已经是生命的一部分，他是绝不会割舍的。[...] 我竟然想凭借一份男女之情去改变这样一个男人的意志？我何时变得这么幼稚了？理智完全明白，可还是不死心！

sagrada. Los hombres no pueden borrar la existencia de la Gran Diosa, ni tampoco heredar su poder -a diferencia de lo que sucede en la relación paterno-filial-, por lo que la muerte de la madre se convierte en la única solución para que los hombres puedan ascender en la escala de poder. El enaltecimiento de la figura de la Gran Diosa por parte del patriarcado, convierte en tragedia sublime y sagrada la desaparición de las mujeres a la vez que normaliza la jerarquía patriarcal. El sacrificio y desaparición de la mujer han permanecido, hasta hoy, como componentes indispensables del relato dominante sobre el amor puro. Incluso en la comunidad de autoras y lectoras de Internet, volvemos a encontrar fragmentos de dicho relato entremezclados con elementos de subversión del patriarcado.

Ahora bien, la desaparición de la protagonista también puede interpretarse como una venganza pasiva de las mujeres. Al final de la novela, Ruoxi no obliga a Yinzhen a elegir entre el poder y ella, ya que sabe de antemano cuál será su respuesta. Aunque la protagonista es quien decide irse del palacio, su huída es una forma de adelantarse a la elección de Yinzhen. Cuando Ruoxi se da cuenta de que su propia muerte está cerca, le pide a Yunti, su falso marido, que quemara su cadáver y esparza las cenizas al viento. Así, cuando Yinzhen se entera de su muerte y acude al funeral, ya es demasiado tarde para verla por última vez. Conviene señalar que la incineración era una práctica considerada inmoral en la China antigua, por entender que el cuerpo es un regalo de los padres que no debe ser profanado. En este sentido, a través de su última voluntad la protagonista se asegura de que el emperador no volverá a verla después de su muerte, esperando, de este modo, que el emperador, afectado por su pérdida, nunca pueda volver a amar a ninguna otra mujer. Como hemos visto, en la cúspide del sistema de valores de las mujeres no está el poder o la riqueza, sino el amor. Según esta lógica, privar a alguien de la capacidad de amar es el castigo más duro que se pueda imaginar. Al final de *Scarlet Heart*, la autora muestra el desamparo del joven y poderoso emperador desde una perspectiva femenina:

Yinzhen se encuentra en la cima de la montaña, la aurora se desliza ligeramente por su cuerpo. El nuevo emperador, por fin, puede mirar hacia abajo y ver el palacio prohibido a sus pies, pero su corazón está vacío, y su mirada está tan desierta como el

cielo del desierto: vasto y melancólico. El amor y el odio se han desvanecido, ahora solo queda él mismo (Capítulo 41) [TEN<sup>176</sup>].

La intención de vengarse de los hombres manifiesta la rebeldía de las mujeres contra los relatos dominantes sobre el amor puro. Sin embargo, la venganza requiere la propia destrucción, como si el lugar subalterno de las mujeres solo les permitiese una venganza pasiva. Mientras que los superiores pueden castigar a los subalternos privándolos de su libertad, su riqueza e incluso su vida, las mujeres deben aceptar su propia aniquilación, ganándose con ella la simpatía de los hombres, como única vía para ejercer algún tipo de influencia en los hombres. Este tipo de desenlaces ratifica la inferioridad y pasividad de las mujeres a la vez que muestra la importancia que sigue teniendo para ellas ganarse la conmiseración de los hombres, aunque sea consintiendo a desaparecer. Como vemos, las mujeres siguen demasiado preocupadas por existir -incluso después de muertas- en el recuerdo de los hombres, lo que las priva de la energía necesaria para competir con ellos.

Conviene señalar que la muerte es un componente imprescindible del amor romántico. En la dinastía Jin (266-420) la historia de Liang Shanbo (梁山伯) y Zhu Yingtai (祝英台) comenzó a difundirse no solo dentro de China sino que también llegó hasta Corea y Japón. Hoy en día, dicha historia sigue ejerciendo considerable influencia en la creación literaria, funcionando como un eje central en numerosas novelas femeninas de Internet. Dicha historia trata de una joven que nace en una familia acomodada, Zhu Yingtai, que se disfraza de hombre para poder acudir a la escuela. Allí se encuentra con Liang Shanbo y se enamora de él. Pero este joven proviene de una familia humilde, por lo que los padres de la joven separan a la pareja y obligan a su hija a casarse con otro. Tras haber perdido a su amada, Liang Shanbo cae gravemente enfermo y muere. Zhu Yingtai se suicida en su cementerio antes de su boda. Los dos acaban convirtiéndose en un par de mariposas después de la muerte y recobran la felicidad. En esta historia, el sacrificio de la vida de la pareja es la prueba irrefutable de la pureza y firmeza del amor. Las novelas femeninas de Internet recrean este amor romántico como valor supremo que desplaza a un segundo plano las tramas políticas y las perspectivas masculinas, centro de la historia escrita por los hombres. Sobre todo, en *Scarlet Heart* la protagonista vuelve a

---

<sup>176</sup> Texto original: 胤禛立在景山顶端，身子沐浴在轻柔的暖光中，俯瞰着横在他脚下的整个紫禁城，眼睛深处却空无一物，宛若荒漠中的天空：辽远、寂寞。爱与恨都已离去，只剩他了。

demuestra la veracidad de su amor a través de su propia muerte. Pese a que en dicha novela también se cuestiona el relato dominante sobre el amor puro, lo cierto es que mediante la muerte de Ruoxi, la supremacía del amor romántico se vuelve a poner de manifiesto: el valor del amor supera al de la vida.

En definitiva, en *Scarlet Heart* se entrecruzan viejos componentes de la escritura femenina de Internet (excluir a las mujeres del núcleo de poder y exigirles que sacrifiquen todo en aras del amor puro, etc.) con otros que se desarrollarán posteriormente (revelar los discursos disfrazados del patriarcado anunciando la desaparición del tema del amor puro). Asimismo, dicha novela pone en duda las narrativas tradicionales del amor puro, abriéndose una perspectiva de reflexión propiamente femenina, mientras perpetúa el relato dominante de amor romántico, poniendo el amor en un lugar supremo. Por añadidura, la novela también acaba mezclando elementos de la *herstory* con otros de la *history*; sobre todo, reproduce ciertos discursos patriarcales. Todas estas ambivalencias dejan una marca significativa no solo en las novelas de *Harem Battle*, sino en el conjunto de nuestro corpus, puesto que el amor sigue siendo una necesidad fundamental de las mujeres, pero el entorno social les suscita cada vez más dudas sobre el valor supremo del amor. A pesar de ello, el esfuerzo de la autora para hacer emerger la voz de las mujeres arroja una piedra en la superficie del agua, inspirando a las autoras que explorarán después las posibilidades de la *herstory*.

## 2. Novelas de Mansion Battle (宅斗文)

Las novelas de *Mansion Battle* surgieron después de las de *Harem Battle* y al inicio, se consideraban como un subgénero de las últimas. Estas novelas desplazan el contexto del palacio a las mansiones de los clanes de China y ponen de manifiesto el deseo creciente de escapar del destino de su propia desaparición que experimentan los miembros de la

comunidad femenina. En las novelas de *Mansion Battle*, las mujeres exponen las ambiciones, no solo sobre el poder y riqueza, sino también sobre un amor idealizado.

## 2.1. La mansión como una carrera profesional

En el *Informe de la literatura de Internet en 2016*<sup>177</sup>, Shao Yanjun (邵燕君), experta y pionera china en la investigación de la literatura de Internet, afirma que la autora Zhizhi (吱吱, seudónimo) es una de las más representativas de las novelas de *Mansion Battle*. Zhizhi publicó *Guía para las hijas de concubinas* (《庶女攻略》) en 2010, e inicia una nueva tendencia de las novelas de *Harem Battle/Mansion Battle*: en esta novela, la autora deja a un lado los tópicos habituales de este tipo de ficciones para explorar la relación entre la esposa y el marido desde una perspectiva novedosa. Las mujeres de la época feudal pueden establecer una relación «laboral» con sus maridos, en la que el hombre es el jefe y la mujer la empleada. De este modo, se establecen límites a la entrega y sacrificio absolutos de la mujer. En este tipo de relación matrimonial, el amor es lo de menos. El equilibrio entre ambos se mantiene delimitando claramente las funciones de los cónyuges. Los maridos brindan apoyo financiero a las esposas y les ofrecen una cierta libertad de movimientos en el ámbito doméstico, mientras que las esposas (no las concubinas) administran la mansión, educan a los niños y contribuyen a que los hombres prosperen en su trabajo a través de métodos indirectos que las mantienen en la sombra, como cotilleos o sabios consejos para apaciguar los ánimos de los hombres. Desde que se publicó en 2010 hasta el año 2015, la novela *Guía para las hijas de concubinas* encabezó durante seis años la lista de recomendaciones de las lectoras en el foro de Qidian. Este éxito obedece, según Shao, al hecho de que «dicha idea matrimonial corresponde a la necesidad de las mujeres» para escapar de la presión que les impone la obligación familiar del matrimonio (Shao, 2017: 9).

---

<sup>177</sup> 邵燕君(2017),《2016年中国年度网络文学(女频卷)》,漓江:漓江出版社

\* Shao Yanjun (2017). *Informe de la literatura de Internet en 2016*, Lijiang: editorial de Lijiang.

Antes de analizar la novela, conviene presentar la estricta jerarquía entre las mujeres feudales. En el artículo de Wang Ping titulado «Introducción al sistema de esposa y concubinas en la China antigua»<sup>178</sup>, se muestra que la estructura familiar poligámica contiene un núcleo monogámico constituido por el matrimonio entre el marido y su única esposa legítima. Las concubinas se distinguen de la esposa al ser consideradas como esclavas y propiedades de la familia. «La esposa tenía que respetar al marido como dueño de la casa, mientras que paralelamente las concubinas debían obedecer cualquier orden de su dueña, la esposa» (妻子以丈夫为君，庶妾以嫡妻为女君). Entre la esposa y las concubinas se instaura una relación de dominación-sumisión en la que la primera tiene el privilegio de poder decidir la muerte de las segundas. Como las concubinas ocupaban el lugar inferior en la estructura poligámica, sus hijos, al nacer, también eran considerados inferiores a los de la esposa. Solo en el caso de que la esposa no pudiera dar a luz a un hijo heredero, el hijo de una concubina tenía la oportunidad de llegar a ser el dueño de casa. Pero, ni siquiera así desaparecía la inferioridad de su madre biológica. En algunos casos, la esposa podía ocupar una posición igual o incluso superior a la de su marido, por ejemplo cuando este se casaba con una princesa. Sin embargo, ello no suponía que el poder de la mujer superase al del hombre, pues había que garantizar el beneficio de las familias patrilineales: solo las mujeres provenientes de las familias poderosas podían ser esposas y solo el primogénito de la esposa podía recibir la herencia y la posición social de la familia, ya que es quien estaba habilitado para representar el beneficio de las dos familias patrilineales.

Sin embargo, este sistema matrimonial no siempre correspondía a las necesidades de los hombres, dado que las concubinas solían ser más jóvenes y hermosas que la esposa (esta última era impuesta, mientras que las concubinas eran elegidas por los hombres). Gracias a sus cualidades personales las concubinas tenían la posibilidad de conseguir más amor y protección del marido que la propia esposa, llegando incluso a subvertir en ocasiones la relación de poder. En efecto, algunas concubinas consiguieron ocupar el lugar de dueña de la casa desplazando a la esposa legítima a una posición inferior. Para garantizar el beneficio de

---

<sup>178</sup> 王萍(1997), 《中国古代妻妾制度述略》

\* Wang Ping (1997). «Introducción al sistema de esposa y concubina de China antigua», URL:<<https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD9697&filename=SCSX199704008&v=MDIyNzICTmk3WWRyS3hGOWJNcTQ5RmJJUjhWDFMdxhZUzdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1VSN3FmWWWacUZ5N21Xcjc=>> [consultado el 05/06/2020]

las familias patrilineales, los maridos que cometían el delito denominado «alteración de la jerarquía entre esposa y concubinas» (乱妻妾之位), es decir que trataban a una de sus concubinas como si fuese su esposa, eran castigados llegando incluso a ser privados de toda su fortuna y posición (Wang: 1997: 50-56). En resumen, el orden patriarcal propio de este sistema matrimonial favorece la rivalidad y el enfrentamiento entre todas las habitantes de una mansión: esposa, concubinas, cuñadas, suegras, hermanas, etc.

La novela *Guía para las hijas de concubinas* presenta los crueles y feroces enfrentamientos entre las mujeres de la mansión, a la vez que recupera hasta cierto punto la relación femenina de ayuda mutua. Además, se trata de una novela histórica que tiene mucho de invención y que no pretende ofrecer un retrato fidedigno de la China antigua. Esta novela trata de una abogada exitosa contemporánea que muere en un accidente aéreo y cuyo espíritu se introduce en el cuerpo de una niña pequeña que vive en la época antigua. Esta niña se llama Shiyi (十一娘) y su madre biológica es la quinta concubina (五姨娘) de la mansión. Al despertarse en el pasado, la protagonista reconoce rápidamente la realidad a la que se enfrenta y empieza a actuar como una joven tradicional, aprendiendo a coser y manteniéndose alejada de la escritura. El dueño de la mansión -y padre de Shiyi- llamado Luo Huazhong (罗华忠) es un funcionario que carece de las cualidades necesarias para hacer prosperar a su familia, de modo que todos los negocios del clan dependen de la Esposa Mayor (大太太), una mujer tiránica y celosa. A la Esposa Mayor no le gusta ninguna de las hijas de las concubinas, pero todas ellas la halagan para evitar sus castigos y represalias. Shiyi no quiere implicarse en las disputas con sus hermanas, ni tampoco intenta utilizar su inteligencia para agradar a la Esposa Mayor, ya que su experiencia profesional en la China actual, antes de morir en un accidente, le había enseñado que la mejor estrategia para ganar un combate es evitar palabrerías y actuar. Este comportamiento hace creer a la Esposa Mayor que Shiyi es una hija callada y discreta.

La hija de la Esposa Mayor se llama Yuan (元娘) y está casada con Xu Lingyi (徐令宜), el general más poderoso del imperio y hermano de la esposa del emperador. Si bien Yuan ha obtenido el poder y los privilegios a los que aspiran las mujeres, su felicidad no dura mucho, ya que cae gravemente enferma después de dar a luz a su primogénito. Lo único que le preocupa es su hijo, el pequeño Zhun (淳哥). Zhun debería ser el heredero del clan Xu, pero



la muerte de su madre, tras un parto prematuro, pone en peligro la herencia de Zhun. Para evitar que Zhun sea desbancado por el hijo de otra mujer y garantizar la afinidad entre el clan de Xu y el de Luo, Yuan pide a su madre, la Esposa Mayor, que elija a una sucesora de confianza entre las hijas de las concubinas para ocupar su lugar de esposa de Xu cuando ella muera. La Esposa Mayor elige a la protagonista, Shiyi, a quien considera una niña obediente y manipulable. La corta edad de Shiyi es otro argumento importante, pues al ser tan joven es posible que pierda a su primer hijo y que no pueda volver a ser madre, quedando así garantizado el futuro del pequeño Zhun.

Cuando Shiyi deja su casa para instalarse en la de Yuan, situada en la capital, una joven ambiciosa, llamada Qiao Lianfang (乔莲房), se entera del rumor de que el puesto de Yuan, la esposa del clan Xu, quedará vacante tras la muerte de esta. Qiao Lianfang acude entonces a una sesión de juegos y entretenimientos organizada por la familia Xu. Durante su visita, consigue quedarse a solas con Xu Lingyi utilizando la excusa de que se ha perdido. Quedarse a solas con un hombre es una conducta moralmente inaceptable en la época antigua al considerarse que conlleva la pérdida de la castidad para la mujer, lo que puede convertirse en un escándalo para las respectivas familias. Por eso, cuando Yuan ve a Qiao en el estudio de su marido, aunque no están haciendo nada inmoral, decide utilizarlo como una amenaza para obligar a su marido a casarse con Shiyi, su hermana menor. Para preservar la fama de las dos familias, Xu Lingyi accede a este matrimonio.

Así, la protagonista acaba casándose con el general Xu. Shiyi observa que, aunque su marido es un hombre tradicional de la China antigua, incapaz de entender las ideas de igualdad o libertad que ella había conocido en su vida anterior, sí puede aceptar sus consejos y siempre intenta respetarla como esposa y dueña de la mansión. Sabedora de que se encuentra en una época en la que las mujeres solo pueden aspirar a sobrevivir, la protagonista no pretende encontrar el amor ideal en este matrimonio. Para ella, Xu Lingyi es menos un marido, tal como se entiende este término hoy en día, que un jefe que le ofrece amparo y protección en un mundo peligroso. La inteligente y hábil Shiyi, que era, como se recuerda, una profesional de la abogacía en el mundo actual, administra sin dificultad la mansión y cumple con sus deberes tradicionales de «apoyar al marido en su carrera y educar a los niños» (相夫教子). Shiyi tampoco suscita rivalidad entre las concubinas, ya que no siente celos por tener que compartir su marido con ellas. Al contrario, las comprende, empatizando con sus problemas

y ofreciéndoles su ayuda. Al advertir Xu Lingyi las cualidades de su nueva esposa, decide confiarle algunas tareas importantes y pedirle consejo antes de tomar una decisión. Cuando nace el primer hijo de la pareja, el vínculo familiar está plenamente consolidado.

Los lectores chinos de esta novela reconocen en seguida que la autora omite los nombres de las mujeres para recrear los usos propios de la China antigua: casi ninguna mujer, incluida la protagonista, tiene, o mejor dicho, presenta en público su nombre personal. Así, Shiyi es solo un término para indicar la posición que ocupa la protagonista en la familia como undécima hija; del mismo modo, Yuan ocupa el lugar de primogénita de la Esposa Mayor. También conocemos el nombre de la protagonista en el presente: Mo Yan (默言) -esto es, «lenguaje silencioso»-. Mo Yan pasa a ser el apodo cariñoso con el que la llama su marido en privado. Como hemos señalado, Sun Longji muestra que el concepto de individuo se reduce, en la China antigua, al conjunto de sus roles sociales (Sun, 2011: 26). Así, hasta el fin de las dinastías meridionales y septentrionales (420-589), en los documentos históricos se designaba a las mujeres con los apellidos del padre y del marido (Luo, 2018: 1)<sup>179</sup>.

A través de la onomástica, la autora comparte con las lectoras de su tiempo su propia opinión negativa sobre el tratamiento que recibían las mujeres en el pasado. Una vez casada, Shiyi pasa a convertirse en la «Esposa Mayor», «Esposa del clan Xu». Sin embargo, la protagonista nunca utiliza estos nombres como sería preceptivo. Para Shiyi, el matrimonio es solo un salvoconducto para acceder a la profesión de esposa. La autora relativiza, así, la importancia del matrimonio en la construcción de la identidad femenina. Por otra parte, el nombre de la protagonista en el mundo actual, Mo Yan, traduce el silencio de las mujeres ante una desigualdad de género histórica: mientras que los hombres se apoderaron del privilegio de mantener sus nombres en las narraciones históricas, la mayoría de las mujeres, carentes de nombre propio, fueron meras herramientas de transmisión de la herencia patrilineal.

Aun así, este rechazo de la tradición patriarcal por parte de la autora a través del juego onomástico puede resultar ambiguo, dado que el juego onomástico también se utiliza para excluir a las mujeres que no respeten las normas y el orden jerárquico. Precisamente, el único personaje femenino con nombre propio es Qiao Lianfang, la mujer más castigada de la novela.

---

<sup>179</sup> 罗琴 (2018), 《古代女子名字》

\* Luo Qin (2018). «El nombre de las mujeres antiguas»

URL: <[https://www.sohu.com/a/257207074\\_820404](https://www.sohu.com/a/257207074_820404)>[consultado el 03/09/2020].

Qiao Lianfang intenta usurpar el lugar de Yuan, la primera esposa del general Xu. Pero, como ya hemos indicado, es utilizada por Yuan, perdiendo a ojos de todos su virtud y convirtiéndose, después, en una mera concubina de Xu Lingyi. Además de no conseguir el amor de su señor, Qiao Lianfang acaba perdiendo a su bebé. Su derrota es total. Qiao Lianfang obedece al prototipo de «mujer fatal», pero sus intentos de utilizar sus encantos en beneficio propio fracasan. De modo que el nombre propio pasa a convertirse en un estigma, en una marca simbólica que la diferencia de las «mujeres buenas», esto es, de las que carecen de nombre. Qiao Lianfang comparte con la protagonista el hecho de no encajar en el orden patriarcal, la voluntad de poder y la habilidad para aprovecharse de las normas para conseguir sus metas. Qiao Lianfang es la única mujer que constituye una amenaza para Shiyi y que puede usurpar el lugar de la Gran Diosa. El nefasto destino impuesto a Qiao Lianfang demuestra que el orden jerárquico es irreversible y puede entenderse como una señal de alarma dirigida a todas las contrincantes potenciales de la Gran Diosa. En resumen, el juego onomástico reproduce el mecanismo de exclusión de las mujeres.

Para entender la victoria arrolladora de Shiyi frente a Qiao Lianfang, conviene examinar el comportamiento que opone a ambas mujeres: mientras que la primera actúa de forma velada, modesta y racional, la segunda lo hace de modo espontáneo, sincero y emocional. La protagonista considera el amor como una trampa mortal para las mujeres, sirviéndose del matrimonio como de una relación comercial y evitando el apego afectivo. Qiao Lianfang, por su parte, corresponde al prototipo de personaje femenino de las primeras novelas de *Harem Battle*: deposita todas sus esperanzas en el amor romántico. Shiyi se distingue de Qiao Lianfang por la ausencia de deseo sexual (al menos explícito) así como de emociones, sobre todo negativas (envidia, disgusto, ira). Su comportamiento racional y ejemplar contrasta con el de Qiao Lianfang, cuya hiperemotividad es duramente castigada. Como muestra Sianne Ngai en su libro *Ugly feelings*, en las sociedades patriarcales las emociones negativas femeninas son rechazadas, así como las mujeres que las experimentan (Ngai, 2005: 22)<sup>180</sup>. Basándonos en esta idea, vemos cómo Qiao Lianfang no es solo el sujeto envidioso que se dirige hacia su propia destrucción, sino que también es objeto de envidia: su amor apasionado suscita la envidia de la protagonista -la esposa de Xu Lingyi- y de las otras concubinas, lo que provoca disputas entre mujeres y perturba el orden de la mansión. Cuando Qiao Lianfang se

---

<sup>180</sup> Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press.

queda embarazada, las demás concubinas le tienden una trampa haciendo que tome una medicina para dar a luz a un hijo varón que le provoca un aborto. El general Xu la acusa de imprudente y deja de visitarla por la noche. Lo que queremos decir es que el castigo repetido de las emociones negativas de Qiao Lianfang nos impide ver la condena del amor romántico -donde tienen cabida el deseo de exclusividad y los celos- por parte de la propia autora. La amenaza contra el orden patriarcal que representa Qiao Lianfang es inseparable de sus sentimientos negativos. Al rechazar en bloque dichos sentimientos en la novela, la autora-guía puede convertirse en una autora tiránica que dirige a sus lectoras hacia la única, justa y correcta conclusión, imponiendo violentos castigos a los disidentes y rivales y reproduciendo en la ficción una estructura social unidimensional que se habría mantenido imperturbable a través de los siglos.

En la literatura escrita por hombres, los enfrentamientos entre madre e hija muestran a estas figuras femeninas como antagonistas e irreconciliables. La rivalidad entre mujeres es un tema convencional que los autores reproducen sin interesarse por los vínculos entre mujeres, tan importantes en la escritura femenina en internet. A través de conversaciones domésticas y charlas (dos de las cuatro formas de cotilleo que distingue Jones) entre mujeres, Zhizhi trata de reparar el vínculo materno-filial. Mientras que la «niña de papá» carece de armas para superar las dificultades a las que debe enfrentarse, la reconstrucción de un vínculo inquebrantable e inmune a la irrupción de figuras masculinas puede ofrecer una ayuda inestimable. Al principio de la *Guía para las hijas de concubinas*, Shiyi, la protagonista, no visita a su madre biológica -la quinta concubina- ni le dirige la palabra, pues el orden moral establece que su verdadera madre es la Esposa Mayor. Pero antes de que Shiyi abandone su casa, la quinta concubina tiene una conversación con su hija durante la que le regala un diamante -que había guardado a espaldas de la dueña de la mansión- para que pueda venderlo en caso de necesidad. Shiyi no quiere aceptar la única posesión de valor de su madre, pero esta la persuade para que conserve el diamante como recuerdo. Ante la despedida sin fecha de regreso y las previsibles disputas y conspiraciones que esperan a su hija, esta mujer callada se desahoga por primera vez:

Aunque soy muy tonta, comprendo tu situación y la razón por la que no vienes a verme con frecuencia. Sabes que a la gente [se refiere especialmente a la Esposa Mayor] le

molestaría que tuviéramos una relación cercana. [...] Después de esta despedida, no sé si podremos volver a vernos... solo quiero decirte una cosa: no te preocupes por mí, tienes que centrarte en tu vida y salir adelante. Mientras vivas, me sentiré compensada por el riesgo que corrí durante el parto y tendrás la posibilidad de conseguir una vida feliz (Capítulo 22) [TEN<sup>181</sup>].

A partir de esta conversación doméstica, la hija construye su propia vida pero sin rechazar a su madre. El vínculo se ha establecido en un espacio en el que no tiene cabida la interposición de los hombres, quienes, al no verse expuestos al mismo tipo de problemas que las mujeres, no pueden conectar emocionalmente con ellas. Este es solo un ejemplo de cómo a través de la conversación, se recuperan las relaciones femeninas y se avanza en la construcción de la comunidad de mujeres.

A pesar de los esfuerzos de la autora por construir vínculos entre las mujeres de la comunidad y por dismantelar el funcionamiento patriarcal, lo cierto es que las convenciones, reglas y jerarquías que rigen la organización de las mujeres en la mansión son también muy estrictas y que el «certificado de aptitud» (véase p. 126) que otorgan los hombres sigue siendo muy codiciado por las mujeres. A este respecto, hay que señalar, sin embargo, con James C. Scott que lo que los dominantes pueden ver como la «imposición de una actuación», los sumisos lo pueden considerar como una «sutil manipulación de la sumisión y de la adulación para conseguir fines propios» (Scott, 1990: 65). Así, los ritos de subordinación liderados por Shiyi son un arma estratégica de manipulación que las mujeres deben aprender a manejar para sobrevivir en el patriarcado, en este caso, frente al dueño de la mansión. Si bien las mujeres de la mansión -sobre todo las concubinas- son consideradas como entidades con escasa autoridad y autonomía que solo aspiran a ser elegidas por su marido, el matrimonio es también para ellas un arma que utilizan para conseguir beneficios personales o familiares. Todas saben que están tejiendo una gran mentira colectiva destinada a los hombres, pero el acuerdo tácito consiste en no desvelar nunca esa mentira.

Mientras que la obstinación de Qiao Lianfang por tener un hijo varón, producto de la presión patriarcal, es sancionada con la pérdida del bebé, la protagonista, Shiyi, sí consigue dar a luz

---

<sup>181</sup> Texto original: 你这两年虽然不常来看我，我就是再傻，心里也明白，你是怕我们太亲昵了让人心里不舒服。[...] 你这一走，也不知道我们能不能再见...我只跟你说一句心里话。你别管我，不管出了什么事，你都要活着。只要活着，才不枉我拼死拼活把你剩下来，你才有好日子过。

a un niño que consolida su lugar privilegiado en el clan Xu. El hijo varón se convierte en una pieza clave del poder de Shiyi, la nueva «Gran Diosa». Conviene aclarar que la mayoría de las protagonistas de las novelas de Zhizhi dan a luz a un hijo varón, recibiendo por ello el agradecimiento de sus maridos y consolidando así su posición en el clan familiar. Pese a que estas novelas muestran que la supremacía de los primogénitos masculinos es la causa de interminables disputas y rivalidades entre mujeres (hijas), esta conciencia no conduce a una ruptura con el modelo. Al contrario, las novelas de *Harem Battle* lo perpetúan, ratificando que dar a luz a un hijo varón sigue siendo la mejor forma de conseguir el «certificado de aptitud»<sup>182</sup>. En definitiva, la sociedad patriarcal continúa ejerciendo una influencia innegable no solo en la existencia de las mujeres sino también en su imaginario y en su escritura. La omnipresencia del «certificado de aptitud» en unas novelas que conforman un espacio virtual de contra-escritura es una muestra paradójica de la dificultad de romper totalmente con un modelo a pesar de la voluntad de hacerlo.

El poder de Shiyi, la protagonista, mostrada como un avatar de la Gran Diosa, ha sido en buena medida usurpado a los hombres. Para calmar la hostilidad y envidia que suscita Qiao Liangfang por parte de las demás concubinas, Shiyi le ordena que deje de perturbar el orden de la mansión y la castiga a copiar mil veces el libro *Lessons for Women* (《女诫》). Pero Qiao Lianfang no toma en serio la orden, sino que la utiliza para tantear la actitud de Xu Lingyi, esperando que el amor de su marido sea lo suficientemente fuerte como para liberarla del castigo. Al mismo tiempo, Shiyi, viendo peligrar su prestigio a causa de la insumisión de esta concubina, se mantiene firme y no retrocede frente a las amenazas de suicidio de Qiao Lianfang, solicitando el apoyo de Xu Lingyi para confinarla en un templo destinado a mujeres abandonadas por sus clanes. Cuando Qiao Lianfang se entera a través de una conversación entre sirvientas que el propio Xu Lingyi ha ordenado su reclusión en el templo para «reeducarla como una mujer buena», comprende que ha depositado demasiadas esperanzas

---

<sup>182</sup> La mejor prueba de que la maternidad (especialmente si se da a luz a hijos varones) está estrechamente relacionada con la obtención de beneficios y privilegios por parte de las mujeres son las novelas etiquetadas con la palabra «Cerde» (母猪文), también conocidas como «novelas de lindos bebés» (萌宝文). Como es sabido, el cerdo en China representa la fecundidad, no la suciedad: y las protagonistas de estas novelas, como las cerdas, poseen una prodigiosa capacidad reproductora, llegando a tener asombrosos partos múltiples en los que nacen decenas de bebés. Lo que nos interesa para nuestro propósito es que estas prolíficas mujeres consiguen el corazón de hombres ricos y poderosos gracias a su maternidad superlativa. Los niños proporcionan amor y abundancia a sus madres. Estas novelas se examinarán con más detalles posteriormente.

en el amor de su marido y su resistencia se doblega. Después de un año de «reeducación», Shiyi le permite amablemente que vuelva a la mansión. En sus cotilleos, las doncellas comentan que, debido a las torturas físicas y psicológicas sufridas, Qiao Lianfang se ha convertido en otra persona: la joven enérgica, astuta y vital es ahora una mujer apagada, asustadiza y silenciosa: Qiao Lianfang ha dejado de ser una rival para Shiyi.

Shiyi mantiene sus privilegios gracias a que consigue no dejar entrever «emociones negativas» y reprimir sus necesidades afectivas y sexuales. Cuando Xu Lingyi tiene que pasar la noche con una concubina, la protagonista se recuerda a sí misma que en una sociedad feudal el amor no es sino una ilusión. Su comportamiento de esposa modélica reproduce el de la «hija de papá» de Ueno Chizuko: como la hija, la esposa se muestra carente de deseos sexuales y trabaja duro para conseguir sus logros. La actitud ambivalente de Shiyi, quien sustenta su poder de «Gran Diosa» jugando el rol de hija asexuada, puede aliviar la angustia de las mujeres frente a su propia desaparición (que, como se recordará, dominaba el relato de amor en la primera etapa de *Harem Battle*) y reducir el impacto de los problemas que conlleva la identidad femenina en un contexto patriarcal. Las necesidades de las mujeres se reprimen en la postura de «niña de papá», ampliamente adoptada por las lectoras/autoras que han debido interiorizar la autodisciplina que impone su rol filial.

La postura de «niña de papá» no es exclusiva de estas novelas. También la encontramos en *Jun Jiu Ling* (《君九齡》), novela etiquetada como «No CP» (无 CP)<sup>183</sup>, que en 2017 ocupó el primer lugar en la lista de novelas recomendadas, desbancando a *Guía para las hijas de concubinas*. Si bien la exclusión del amor romántico que caracteriza a este tipo de novelas pone entre paréntesis el relato patriarcal dominante impuesto a las mujeres, también impide la exploración de relaciones amorosas alternativas al modelo canónico.

A diferencia de las novelas de *Harem Battle*, las de *Mansion Battle* presentan una visión nihilista del amor. En estas, el lenguaje mercantil valora el matrimonio y la carrera profesional de las mujeres, de manera que el amor acaba siendo menospreciado y excluido. En esta

---

<sup>183</sup> La etiqueta «No CP», cuya popularidad en Internet es muy reciente (2019), se aplica a las novelas cuyo personaje principal no ambiciona encontrar pareja y suele acabar solo.

agonía de eros, el amor deja de tener un valor superior al de la vida, sino que se convierte en una alternativa entre otras (Fernández Porta, 2020: 15)<sup>184</sup>.

Siguiendo el hilo de Fernández Porta, la negación del amor sería una respuesta ante la «terrible certidumbre de la *perfidia amoris*». Las historias de *Mansion Battle* ocurren en la China antigua en que el lugar dominante de la poliginia permitía a los hombres tener varias parejas, por lo que la infidelidad amorosa no solo era legítima sino también inevitable. Además de imágenes idílicas y fantasías agradables, el mercado también vende las emociones negativas generadas por la *perfidia amoris*, en especial, la venganza. En el caso que nos ocupa, los lectores han inventado una etiqueta macabra para designar las tramas de venganza trágica en la que advierten al protagonista masculino del castigo que sufrirá si causa dolor a su pareja. Esta etiqueta podría traducirse así: «Como persigas a tu mujer, te veo en el crematorio» (追妻火葬场). La etiqueta procede del mensaje recurrente que las lectoras dirigen al protagonista para burlarse de su amor pérfido: «el placer que te proporciona torturar a tu mujer es transitivo, pero posteriormente pagarás con intereses, e incluso con tu vida, para recuperar su corazón» (虐妻一时爽,追妻火葬场). Las novelas etiquetadas de este modo que cuentan con más lectores en el foro Jinjiang son: *Solo quiero tu herencia* (《我只想继承你的遗产》) de Mo An (魔安) publicada en 2019; *Hace muchos años estoy enamorada de ti* (《爱你很久了》), de Chen Mingle (车明乐) publicada en 2020; *El jefe Fu acabará en el crematorio* (《傅总的追妻火葬场》), de Rong Qianshu (荣千树) publicada en 2020, etc. Mientras que las otras novelas venden imágenes idílicas y amores empalagosos, estas novelas ofrecen a las lectoras historias de amor pérfido para legitimar el odio y el deseo de venganza de las mujeres. Este producto del capitalismo emocional vende dolor y odio a partes iguales satisfaciendo a la vez el floreciente mercado de las emociones negativas de las mujeres y la necesidad de personajes y referentes femeninos fuertes con los que estas pueden identificarse (Fernández Porta, 2020: 13).

---

<sup>184</sup> Fernández Porta, Eloy (2010). *Eros. La superproducción de los afectos*, Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.



## 2.2. La disputa de las mujeres por el poder y el amor

Oponiéndose al auge de las novelas que reducen el contenido propiamente amoroso, Zhizhi cambia drásticamente el rumbo de su escritura, volviendo a las «leyendas de amor que pertenecen a las mujeres» y adoptando un nuevo romanticismo. En 2016, esta autora publicó la novela *Mu Nan Zhi* (《慕南枝》), cuyo título podríamos traducir como *La rama donde se posan los pájaros enamorados*. Dicha novela ocupó el sexto lugar en la lista de recomendaciones, siendo considerada como la mejor de la categoría femenina (女频) en 2016 (Shao, 2017: 18). Claro ejemplo del nuevo romanticismo, esta novela cuenta la historia de una reina, Jiang Xian (姜宪), que abandona su prestigiosa identidad y su plan de venganza contra quienes la habían traicionado para casarse con un hombre corriente, Li Qian (李谦), con quien lleva una vida feliz.

La novela trata de una *Junzhu* (郡主)<sup>185</sup> llamada Jiang Xian que vive en un mundo que recuerda a la China antigua: tras su muerte, Jiang Xian tiene la oportunidad de volver a la vida. En su primera vida, Jiang Xian era huérfana: su padre había muerto defendiendo al emperador y su madre no pudo soportar la pérdida, falleciendo poco después de dar a luz. Jiang Xian creció con su abuela, *Taihuang Taihou Wang*<sup>186</sup>, en el palacio junto a su primo, el príncipe heredero Zhao Yi (赵翌). Al crecer, Zhao Yi pidió matrimonio a Jiang Xian. Esta aceptó para no tener que abandonar el palacio en el que había vivido siempre. Cuando Jiang Xian supo que Zhao Yi le era infiel con su nodriza (lo que equivalía a una relación incestuosa), una mujer inferior, no soportó la humillación. La joven esposa traicionada obligó a la nodriza a ingerir una bebida envenenada y a Zhao Yi a presenciar su muerte. Después de ello, Zhao Yi le pidió a su esposa evitar el escándalo prometiéndole que mantendría en secreto su relación inmoral con la nodriza. A cambio, Jiang Xian, aunque se negó a tener relaciones sexuales con su marido, le instó a proporcionarle un primogénito mediante una concubina para consolidar su posición privilegiada. La urgente exigencia de yacer cada noche con numerosas concubinas,

---

<sup>185</sup> Las *Junzhu* son las hijas de los hermanos del emperador que no heredan la corona. Hay que distinguir las de las hijas del emperador (princesas). En la novela *Mu Nan Zhi*, la madre de Jiang es la princesa, la hermana del emperador.

<sup>186</sup> *Taihuang Taihou*, la abuela del emperador. Aquí, Wang es la madre biológica del emperador y de la madre de Jiang Xian.

acabó por provocar la muerte a Zhao Yi. Una doncella se presentó poco después en palacio con un bebé llamado Zhao Xi (赵玺) declarando que era hijo de Zhao Yi. Jiang Xian adoptó al pequeño convirtiéndolo en el único heredero al trono. Aunque antes de morir su insensato marido había sumido al país en el caos, Jiang Xian demostró tener madera de gobernante, resolviendo con eficacia los problemas internos y poniendo fin a las invasiones extranjeras. Cuando el príncipe Zhao Xi se convirtió en un joven ambicioso, comenzó a dudar de que su madre, la reina, tuviese la intención de entregarle el trono. Sin ni siquiera comprobar si sus dudas eran no fundadas, Zhao Xi ofreció una bebida envenenada a su madre adoptiva.

Esta quedó sumida en un profundo sueño, despertándose en el pasado, antes de casarse con Zhao Yi cuando era una adolescente de trece años. Jiang Xian no había olvidado sin embargo todo lo sucedido en su vida anterior y aprovechó su retorno al pasado para comprender por qué fue traicionada por su marido y por qué su hijo, al que siempre cuidó, había decidido matarla. Durante sus pesquisas, Jiang Xian entiende que su matrimonio con Zhao Yi había sido una trampa: después del fallecimiento de su padre, el joven príncipe no ejercía realmente el poder, pues era manipulado por su madre, la *Taihou* Cao (曹太后)<sup>187</sup>, así que se sirvió del matrimonio para conseguir el apoyo militar del general Jiang Zhenyuan (姜镇元), tío de la joven Jiang Xian. También descubre que la relación incestuosa de Zhao Yi con su nodriza venía de antiguo y que Zhao Xi es fruto de esa relación. Estas circunstancias explican que Zhao Xi utilizase el mismo procedimiento para asesinar a su madre de adopción que esta había utilizado anteriormente con su madre biológica, la nodriza. Después de todos estos descubrimientos, Jiang Xian está dispuesta a no volver a cometer el mismo error y decide casarse con otro joven, Zhao Xiao (赵啸), primo de Zhao Yi. La protagonista espera vengarse de todos los que la traicionaron a través de su matrimonio con Zhao Xiao, quien ha de convertirse en el rival más poderoso del futuro emperador. Sin embargo, sus planes de venganza se ven truncados con la aparición en su camino de otro hombre: Li Qian (李谦). Este le declara su amor sincero e incondicional y se la lleva en una carroza antes de que se celebre la boda con Zhao Xiao. Jiang Xian acaba, así, casándose con un hombre, Li Qian, al que había considerado como enemigo en su vida anterior: en efecto, Li Qian ambicionaba el trono y estuvo muy cerca de conseguirlo durante la invasión bárbara de la capital. Pero cuando se le

---

<sup>187</sup> *Taihou* es el tratamiento que recibe la reina que ha precedido a un emperador (no la madre biológica). Aquí *Taihou* Cao es la nuera de *Taihuang Taihou* Wang.

presentó la oportunidad de asesinar a la reina Jiang Xian y de usurpar su puesto, Li Qian no fue capaz de ir hasta el final y, además, la ayudó a derrotar a los invasores. En su segunda vida, el encuentro con Li Qian tiene lugar mucho antes: Jiang Xian aún no se ha casado y Li Qian tampoco es un rival amenazador, sino un joven de origen modesto. A pesar de la distancia que le separa de Jiang Xian, Li Qian se enamora perdidamente de ella y, sin pensar en las consecuencias de su amor, la secuestra la víspera de su boda con Zhao Xiao. A diferencia de los otros pretendientes de Jiang Xian, Li Qian le ofrece su corazón de forma desinteresada, sin tener en cuenta los beneficios que podría reportarle a su clan el matrimonio con una *Junzhu*. La fuerza del amor hace que Jiang Xian abandone su plan de venganza para casarse con Li Qian.

Al reorientar el rumbo de los acontecimientos durante su segunda vida, Jiang Xian provoca muchos cambios: Han Tongxin (韩同心), la hija del privilegiado clan Han que aborrece a Jiang Xian, se convierte en reina al casarse con Zhao Yi y acaba muriendo a manos de su hijo de la horrible forma que ya conocemos. A pesar de que la protagonista renuncia a su venganza, el emperador encuentra un final humillante: cuando los bárbaros invaden la capital y penetran en el palacio, Li Qian no interviene contra el enemigo para salvar a Jiang Xian y el terror que le produce la invasión le provoca literalmente la muerte. Zhao Xi no sale mucho mejor parado: acaba volviéndose loco después de ser secuestrado por Zhao Xiao, el rival del emperador que pretendía a Jiang Xian. Li Qian, por su parte, se rebela contra el imperio decadente y, con el apoyo de Jiang Xian, se convierte en un emperador justo que hace prosperar al país y proporciona a su esposa, la reina, una vida feliz.

De todas las protagonistas femeninas que hemos examinado (Ruo Xi, Shiyi), Jiang Xian es la que más se aproxima a la figura de Nü Wa. Su historia reúne en efecto muchas semejanzas con el mito de esta diosa: ambas superan la muerte y el tiempo y demuestran ser mujeres muy poderosas. Jiang Xian es representada como una mujer tan inalcanzable y capaz de administrar a la perfección desde una mansión hasta un imperio que acaba por parecerse más a una diosa que a un ser humano. Incluso su apellido, Jiang (姜), remite para el lector chino a una mujer que ha heredado la fuerza y la voluntad de la Gran Diosa. Jiang es, en efecto, uno de los apellidos más antiguos de China y su origen se remonta a tiempos muy remotos, cuando en la sociedad matriarcal china los hijos recibían el apellido materno (no el paterno, como sucederá más tarde), que simboliza el poder femenino. Asimismo, su condición de huérfana

predispone a Jiang Xian a no someterse fácilmente a la autoridad de otros -comenzando por la de unos padres que en su caso no existen- y a actuar como una mujer plenamente autónoma. Sin estar exenta de contradicciones, la libertad interior de Jiang Xian es una excepción que confirma la regla patriarcal: es necesaria la ausencia de padres para que el individuo pueda acceder a ella.

Las dos existencias sucesivas de la protagonista son un elemento clave en las novelas de Nueva vida (重生文). En dichas novelas, la oportunidad de renacer después de la muerte, introduciéndose en el cuerpo de una persona de la misma época o de otra época, permite a la protagonista cruzarse con personajes que no formaban parte de su vida anterior o que no ocupaban un lugar importante en ella. La muerte previa al renacimiento se entiende como un ritual imprescindible para que la Gran Diosa baje de su altar y pueda involucrarse en el mundo de los humanos que son el resultado de su creación. En su vida anterior, Jiang Xian era una reina, rol equivalente en China antigua al de «Gran Madre del país» (一国之母). En ese momento, Li Qian solo era un súbdito de Jiang Xian y una relación con ella habría significado infringir el tabú del incesto -tal como este se entiende en China, es decir, como subversión del orden moral. La muerte de Jiang Xian la libera de esta prohibición, de modo que la diosa puede bajar del altar y enamorarse de su creación: cuando, en su segunda vida, Jiang Xian vuelve a ser reina, Li Qian está a su lado, desempeñando el rol de emperador, es decir, de «Gran Padre del país» (一国之君).

Así, podemos decir que en esta novela se produce, además, el traspaso de poderes entre la antigua diosa y la nueva. Como hemos indicado anteriormente, la madre del emperador, *Taihou* Cao, representa a la diosa en decadencia. Al ser la primera reina que gobierna efectivamente su imperio, Cao sigue los pasos de Nü Wa. Su muerte es también, como la de la Gran Diosa, un misterio inexplicable: aunque es ejecutada por los bárbaros durante la invasión de la capital, nadie encuentra su cadáver. Si, en la primera vida de Jiang Xian, Cao acaba siendo encerrada por su hijo, desapareciendo así de la historia, en la segunda vida, Cao puede anticiparse al plan de su hijo gracias a la intervención de Jiang Xian: el secuestro de la nodriza, amante del príncipe, le permite seguir ejerciendo el control después de haber cedido el trono a su hijo. La castración simbólica del hijo por parte de su madre es la escena culminante de esta demostración de poder: cuando Zhao Yi encuentra a su amante, que ha sido apresada por Cao, no la libera por temor a la reacción materna a pesar de ser el

emperador, limitándose a mantener relaciones sexuales con la nodriza a escondidas. Cao los sorprende juntos y ordena un escarnio público pidiendo a sus doncellas que arrastren a la pareja desnuda hasta el jardín. Zhao Yi debe presenciar la violenta muerte de su amante a manos de las doncellas de su madre. El castigo y humillación públicos que Cao impone al emperador, esto es, al poder masculino, confirman su omnipotencia casi divina. Sin embargo, dicha escena se inspira también del arquetipo de la «madre mala» que se rebela contra la sumisión femenina desplegando su terrible crueldad. El rol de la nodriza se asemeja al de sustituta de la figura materna sobre la que Zhao Yi proyecta su deseo incestuoso por la *Taihou* Cao. A través de esta trama, la autora, Zhzihi, intentaría superar la lógica masculina del relato tradicional sobre la madre mala y explorar nuevas posibilidades para empoderar a las mujeres.

Cuando en su segunda vida Jiang Xian desciende temporalmente de su altar, las rivales intentan usurpar el lugar de la Gran Diosa. Gao Miaorong (高妙容) es una rival diferente de las demás, pues su objetivo final es el amor de Li Qian. De origen humilde y también huérfana, Gao Miaorong creció en la mansión gracias a su tío, consejero del padre de Li Qian. Consciente desde la infancia de pertenecer a una clase inferior, planea salir de la pobreza casándose con Li Qian -el hijo heredero del clan Li. Para ello, Gao Miaorong aprende las habilidades propias de una «señorita noble» -costura, cocina y protocolo. Pero cuando, de forma imprevista, Jiang Xian se convierte en la única mujer de Li Qian -antes de la boda le ha hecho prometer que no compartirá su amor con otras concubinas- y en señora absoluta de la mansión, los planes de Gao Miaorong se ven truncados. Gao Miaorong opta entonces por aceptar a su pretendiente Li Lin (李麟), primo de Li Qian, a quien había rechazado anteriormente por su condición social inferior. Sin embargo, este matrimonio no pone punto final a la rivalidad entre Gao Miaorong y Jiang Xian: Gao continúa soñando con ocupar el puesto de su enemiga mientras esta marca una y otra vez distancias con tan ambiciosa mujer. A pesar de que la autora procura engrandecer a Jiang Xian frente a Gao Miaorong, lo cierto es que la inocencia de la primera queda en entredicho con su intervención indirecta cada vez que Gao da un paso en falso hasta su destrucción final (abandonada por su marido y su único hijo, muere loca y sola en un pueblo desierto).

Durante el proceso de destrucción de Gao Miaorong, emergen las identidades contradictorias de Jiang Xian: esta se mantiene como una luchadora que rechaza las normas de la sociedad

patriarcal, a la vez que, frente a la figura desafiadora de Gao Miaorong, se muestra como una defensora del orden jerárquico. Jiang Xian declara explícitamente que las normas, que solo sirven para controlar a la población subordinada, no se aplican a los privilegiados, entre quienes se cuenta. Así, la prohibición de que las mujeres de las mansiones se reúnan en privado con los hombres del exterior o se entrometan en las ocupaciones profesionales de sus maridos -especialmente en los asuntos políticos- no parece afectar a Jiang Xian: una vez casada, esta sigue reuniéndose con los consejeros de su marido y ejerciendo influencia política. Además, en su segunda vida, cuando los bárbaros invaden el palacio y el emperador Liao (辽王), hermano de Zhao Yi, organiza un golpe de estado para usurpar el trono (en su primera vida el golpe fue dirigido por Li Qiang), los funcionarios, ante la amenaza del ejército de este hombre ambicioso y la muerte repentina del emperador, se reúnen para ratificar la subida al trono de Liao. Como por arte de magia, Jiang Xian comparece repentinamente en la reunión, mata a Liao con una espada y calma la rebelión militar. Su rebeldía contra las normas, su coraje para combatir a los emperadores, su capacidad para poner orden, su voluntad y autodisciplina hacen de Jiang Xian un personaje femenino legendario.

Pero, paralelamente, Jiang Xian se comporta como un paladín del orden jerárquico, manifestando una intolerancia radical frente a cualquier intento de subvertir la estratificación femenina. Una prueba de ello es la introducción del uso tradicional de tarjetas de presentación (名帖) entre los funcionarios de la China antigua: cuando un funcionario deseaba visitar a un congénere debía enviarle antes su tarjeta de presentación para solicitar su permiso. La autora extiende en la novela el uso de esta tarjeta a las mujeres, de modo que cuando Jiang Xian entra en la mansión del clan Li, atrae a muchas oportunistas. Ella las rechaza a todas a diferencia de Gao Miaorong, que ve en las visitas una oportunidad para halagar a las mujeres procedentes de clanes ricos y poderosos. Por ello, las invita a la mansión del clan Li, donde vive, para conocer a Jiang Xian, utilizando a esta última como reclamo para obtener favores de las mujeres influyentes. Estas visitas «improvisadas» molestan a Jiang Xian: «mi casa no es un huerto al que Gao Miaorong pueda llevar a cualquiera a visitarme. ¿Esa mujer no sabe quién soy? [...] Pues ya es hora de enseñarle a esa Gao Miaorong cuáles son las reglas» (Capítulo 312) [TEN<sup>188</sup>]. Así, Jiang Xian no contenta con rechazar las visitas de las amistades

---

<sup>188</sup> Texto original: 她这里又不是菜园子门子，她高妙容想领谁进来就领谁进来，把她姜宪当什么人了？ [...] 那她就好好教教高妙容什么是规矩才是！

de Gao Miaorong, también las humilla en público, llamándoles «horteras que no tienen ni idea de protocolo».

La rigidez de las normas internas de la comunidad femenina no sirve solo a los intereses de los hombres, estos las utilizan para confinar a las mujeres en casa, sino también a los de las mujeres que ocupan el lugar de poder y que se sirven de las normas para impedir que alguna de sus rivales les pueda usurpar su posición privilegiada. Esta diferencia en cuanto a la utilidad que ofrecen las normas a hombres y mujeres revela la asimetría de poder entre ambos sexos. Los hombres, cuyo poder es innato e intocable, no corren el riesgo de perderlo. Como indica James C. Scott, los dominantes pueden aceptar que algunos subordinados intenten escapar de su control, considerando esta eventualidad como algo intrínseco a su posición (Scott, 1990: 67). De ahí que algunas transgresiones de las normas por parte de las mujeres no sean castigadas por los hombres si no suponen una seria amenaza del orden establecido. Sin embargo, el poder de las mujeres privilegiadas existe en la medida en que ha sido permitido por el patriarcado, por lo que resulta más inestable y frágil. Ello se traduce en la necesidad de imponer medidas más restrictivas para reafirmar el orden. En definitiva, la tendencia creciente de las mujeres a intervenir activamente en la imposición de normas y jerarquías es inseparable de la reducción de oportunidades para ascender en la escala social y de la presión constante que limita su poder de actuación.

Volvamos a la postura de defensora del orden que mantiene Jiang Xian. Mientras que en la novela anterior de Zhizhi, *Guía para las hijas de concubinas*, se alenta la transgresión de jerarquías, en esta novela, los esfuerzos que hace Gao Miaorong para luchar contra la fatalidad de las mujeres de clase baja se vuelven contra ella, provocando su exclusión del estamento de «señoritas nobles». Si bien al principio Gao Miaorong se encargó de enseñarle a Li Dongzhi (李冬至) -hermana pequeña de Li Qian- las maneras de una «señorita noble», Jiang Xian, a su llegada, impide a Li Dongzhi seguir aprendiendo con Gao Miaorong y la envía a estudiar con la hija del clan Kang (康小姐), una «verdadera señorita noble» educada en una familia de eruditos. En la comparación entre Gao y Kang, Li Dongzhi reafirma la inferioridad de Gao:

Kang y Gao son muy parecidas. Lo que hace una es igual que lo que hace la otra: además de aprender a coser y a cocinar, Kang también tiene que cuidar de sus hermanos pequeños y ayudar a su madre a mantener en orden la casa. No obstante, Kang es muy diferente de Gao. Gao se deja la piel, sufre trabajando, mientras que Kang se instruye con mucha facilidad y disfruta aprendiendo cosas nuevas. Desde este punto de vista, Kang es más parecida a Jiang Xian (Capítulo 340) [TEN<sup>189</sup>].

A este respecto, conviene recordar con James C. Scott que: «el poder significa no tener que actuar o, más precisamente, tener la posibilidad de ser más negligente e informal en cualquier representación» (Scott, 1990: 59). La actitud relajada de Jiang Xian es producto de su posición privilegiada y revela la distancia que la separa de Gao Miaorong en la escala social. Esta diferencia de actitud entre ambas alumnas también subraya la supuesta superioridad innata de Kang respecto de Gao Miaorong. Los esfuerzos dramáticos de esta última para convertirse en una señorita noble son la prueba de su inadecuación social, de todo lo que la separa del ideal que persigue. En el caso de Kang, la buena disposición y la facilidad con la que aprende ponen de manifiesto su pertenencia «natural» a una clase superior, a un grupo de elegidas de buena cuna. La selección social aplicando criterios como el «buen gusto» es, según Pierre Bourdieu, «uno de los medios a través de los cuales se mantienen las distinciones sociales y se forjan las identidades de clase» (Jenkins, 1992: 29). Henry Jenkins recurre a esta idea de Bourdieu para contestar el argumento de la inferioridad innata de la subcultura. Sin embargo, como vemos en estas novelas, la reproducción de las estructuras de dominación resulta plenamente compatible con la pertenencia a la subcultura. Y, sobre todo, a través de la reproducción mimética del mecanismo de exclusión propio de la sociedad patriarcal, las mujeres como Jiang Xian instauran un sucedáneo del *poder innato* masculino.

Lo que entendemos aquí como una particular y fragmentaria relectura del mito de la Gran Diosa que recurre a la envidia y a la descalificación entre rivales también puede leerse como una repetición del relato patriarcal. Es evidente que entre ambas oponentes existe una disparidad tal que la comparación resulta imposible. Sin embargo, la sociedad patriarcal avala a Gao Miaorong como oponente de Jiang Xian, brindándole la oportunidad de desafiar a una mujer mil veces más poderosa que ella. Esta aprobación traduce una rivalidad permanente

---

<sup>189</sup> Texto original: 康大小姐和高妙容有点像。她除了要学女红，还要学做菜，又因家中有幼弟要照顾，平时也帮着康太太主持中馈。可她与高妙容又不一样。高妙容学这些东西的时候非常的使劲，康大小姐却很轻快，仿佛这些都是很有意思的东西，在这一点上，她又和姜宪很像。



entre dos categorías de mujeres: las «mujeres-vagina» y las «mujeres-útero» (Ueno, 2015). Gao es una mujer madura, sexualmente atractiva y muy diferente de Jiang Xian, cuya belleza es solemne y pura. Estos dos cánones de belleza femeninos establecidos por los hombres corresponden respectivamente a la categoría de mujer-vagina y a la de mujer-útero: la primera sirve para seducir a los hombres, mientras que la segunda es la «esposa buena» y ejemplar. El carácter absoluto y excluyente de dicha oposición recubre la existencia de otras disparidades o diferencias entre mujeres, de modo que estas son definidas exclusivamente en función de las necesidades de los hombres. El saber estar que le impone su condición impide a Jiang Xian utilizar sus privilegios para competir con Gao Miaorong en igualdad de condiciones, por lo que solo puede seguir la regla moral dominante y acusarla de los delitos propios de las mujeres-vagina. Jiang Xian priva a Gao Miaorong del derecho a ser madre: por un lado, destruye a su hijo, por otro, rompe la relación materno-filial al acusarla de no ser una buena madre.

Como Jiang Xian sabe que el hijo de Gao Miaorong, Li Mian (李冕), es un niño tiránico que siempre hace daño a los más pequeños, permite a su hijo, Li Shen (李慎), ocuparse de enseñar buenas maneras a Li Mian. En una ocasión en que Li Mian maltrata a un primo pequeño, Li Shen golpea al primero de forma involuntaria. Como resultado de este accidente, Li Mian se queda cojo y con la nariz destrozada, culpando a su madre, Gao Miaorong, de lo sucedido y abandonándola después. Li Lin, su marido, intenta defender a Gao Miaorong al principio, acusando a Li Qian, el marido de Jiang Xian, de no haber controlado bien a su mujer y a su hijo, y llegando incluso a abandonar el clan Li para montar su propio negocio. Sin embargo, cuando su negocio empieza a ir mal y es abandonado por su socio, que huye con el capital, Li Lin acusa a Gao Miaorong de ser una de esas «mujeres que traen mala suerte a la familia» (克夫) y también se aleja de ella. En definitiva, desde el comienzo hasta el final, la hostilidad entre Jiang Xian y Gao Miaorong se desarrolla en un contexto androcéntrico que inyecta valores patriarcales en esta relectura del mito de la Gran Diosa.

Este relato de rivalidad entre mujeres se centra en la envidia: las mujeres-vagina codician los privilegios de sus adversarias, las mujeres-útero. En la novela, no solo se niega a Gao Miaorong el derecho a experimentar emociones negativas ante la opresión que ejerce sobre ella la estructura de poder, sino que también se somete a juicio su inapropiada moralidad femenina. A este respecto, Sianne Ngai señala lo siguiente:

The fact that the feminization and moralization of envy have operated in collusion to suppress its potential as a means of recognizing and polemically responding to social inequalities, casting suspicion on the possible validity of such a response and converting it into a reflection of petty or «diseased» selfhood, should alert us to the fact that forms of negative affect are more likely to be stripped of their critical implications when the impassioned subject is female. Envy's concomitant feminization and moral devaluation thus points to a larger cultural anxiety over antagonistic responses to inequality that are made specifically by women (Ngai, 2005: 130).

En las novelas de Zhizhi, son muy comunes las oposiciones binarias entre mujeres rivales: frente a protagonistas racionales y desenfadadas, aparecen adversarias celosas y paranoicas, castigadas y excluidas a causa de sus emociones negativas demasiado visibles. Lo que diferencia a estas rivales son menos las emociones negativas que la capacidad de disimularlas en público: mientras que, atrapadas en un círculo vicioso, las mujeres-vagina sufren las consecuencias de emociones incontrolables que funcionan como un mecanismo de excepción en toda regla, las mujeres-útero, escudándose en una aparente hipercorrección e hiperadaptación, castigan y destruyen a sus contrincantes de forma tan o más cruel y violenta, aunque amparadas por la ley patriarcal.

Ante todo, conviene indicar que el hecho de ser clasificada como mujer-vagina no conlleva una pérdida de la fertilidad: en realidad la rebeldía de las mujeres contra la opresión social es inseparable de la imposibilidad de verse privadas por la fuerza de las funciones de sus órganos sexuales (fertilidad o sexualidad). Es decir, las mujeres-vagina pueden exponer con libertad relativa su sexualidad y también ser madres, rompiendo entonces el contrato que los hombres les han impuesto. A pesar de la difamación y las represalias iniciales, las mujeres que se convierten en madres pueden acabar siendo aceptadas. Ese proceso es mucho más difícil a la inversa: cuando las mujeres-útero que han renunciado a su sexualidad para obtener el «certificado de aptitud» de los hombres dejan de cumplir con el contrato estipulado, lo pierden todo de forma irreversible. Ello explica -a pesar de que la posesión del «certificado de aptitud» otorgue una identidad legitimada, e incluso privilegiada-, la envidia de las mujeres-útero hacia el cuerpo relativamente completo de las mujeres-vagina-. En las novelas de Zhizhi se pueden encontrar huellas de esta envidia: en los títulos ya comentados (*Guía para las hijas de concubinas* y *Mu Nan Zhi*), los hijos de las rivales siempre son el primer

objetivo de destrucción. Para impedir a las mujeres-vagina romper su contrato convirtiéndose en madres, lo que supondría la pérdida de sus privilegios como mujeres-útero, estas últimas deben preservar a cualquier precio el orden patriarcal. Asimismo, acusar a sus rivales de ser mujeres fatales permite a las protagonistas reafirmar el valor de su «certificado de aptitud». Del mismo modo, cuando denuncian a las «mujeres que traen mala suerte a la familia», también las están culpando de los fracasos de los hombres. Al ser una de esas mujeres que «traen buena suerte a la familia» (旺夫) -este es uno de los nombres que puede recibir el «certificado de aptitud»-, Jiang Xian derriba a Gao Miaorong. En definitiva, si bien en estas novelas femeninas, la Gran Diosa puede bajar del altar y regresar después al mismo por voluntad propia, lo cierto es que permanece atrapada en el dilema patriarcal que la obliga, para seguir disfrutando de sus privilegios, a una autocastración de sus deseos sexuales y a una cuidadosa ocultación de sus emociones negativas.

Las intervenciones de las escritoras en Internet también reproducen esta rivalidad femenina: Zhizhi, sin duda alguna, se identifica con las mujeres-útero, por lo que coloca a las mujeres-vagina en posiciones extremadamente difíciles y negativas, a la vez que las somete sin piedad a todo tipo de castigos. Por su parte, Tonghua (autora de *Scarlet Heart*) no explicita estar a favor de las mujeres-vagina, pero evita hablar desde la posición de la Esposa y manifiesta su simpatía por las mujeres que tienen relaciones con hombres casados. Aunque la tolerancia de las lectoras hacia las mujeres-vagina está disminuyendo drásticamente en la actualidad, de modo que las autoras como Tonghua permanecen silenciosas en la red. Sus novelas han perdido visibilidad y su público es ahora minoritario. Paralelamente, surgen cada día más autoras que adoptan la posición de las mujeres-útero, defendiendo la fidelidad y excluyendo a las mujeres que no encajan en la monogamia. Sin embargo, y a pesar de la fuerte tendencia conservadora actual, aparecen reacciones de descontento entre las lectoras que no comparten esta visión tradicionalista de la moralidad. Incluso ha aparecido una nueva etiqueta, Danai Jiao (大奶教)<sup>190</sup>, que se utiliza para burlarse del orden moral defendido por las mujeres-útero. El apodo convencional que utilizan las esposas para menospreciar a la amante/concubina es «Ernai» (二奶), es decir «segundas tetas». Siguiendo la misma lógica,

---

<sup>190</sup> La etiqueta «Danai Jiao» no se utiliza para consultar el contenido temático de las novelas. Las lectoras de las novelas que defienden a las esposas no la adoptan por su sentido negativo, mientras que las otras lectoras, tampoco tienen necesidad de usarla, ya que no leerán dichas novelas. En resumen, esta etiqueta solo se utiliza en los debates entre comunidades de lectoras.

las disidentes han inventado el apodo satírico Danai Jiao para referirse a las esposas y a las solteras que menosprecian a las «Ernai»: «Danai» significa «primeras tetas» y «Jiao» designa a una comunidad religiosa, de modo que Danai Jiao sería una secta de mujeres ultra-moralistas que suscita las burlas de las demás mujeres.

Estas rivalidades se manifiestan en el plano onomástico. En las novelas de Zhizhi existe una diferencia evidente entre los nombres de las protagonistas (mujeres-útero) y sus rivales (mujeres-vagina). En *Guía de las concubinas*, la mujer fatal se llama Qiao Lianfang: Liang se refiere literalmente a la flor de loto, aunque hoy en día este término tiene una connotación muy negativa: la «flor de loto blanca» (白蓮花) es una mujer (o un *bottom*) hipócrita que siempre finge ser más inocente, tolerante y compasiva que las demás. Este tipo de personaje femenino era considerado anteriormente como positivo y conocido con el nombre de «Gran madre» (圣母), designando a las mujeres capaces de perdonar todos los agravios. La «Gran madre», producto de la imaginación de los hombres sobre la feminidad positiva, había protagonizado una gran cantidad de novelas románticas en los inicios de la escritura de Internet. Posteriormente, las novelas de *Harem Battle* y *Mansion Battle* comenzaron a criticar la hipocresía y falsedad de este tipo de mujeres, hasta llegar al momento actual, en el que la «Gran Madre» ha pasado a ser la «Flor de loto blanca», convirtiéndose en blanco de todos los ataques. El rechazo hacia la «Flor de loto blanca» se ha hecho extensivo a las mujeres fatales, de modo que el hecho de que en el nombre de un personaje femenino secundario aparezca algún término relacionado con las flores provoca automáticamente el disgusto de las lectoras. Del mismo modo, las mujeres cuyo nombre está asociado a algún animal -especialmente gatos, zorros o serpientes- también son personajes frívolos que utilizan a los hombres para conseguir sus objetivos. Por ejemplo, en *Mu Nan Zhi*, la mujer-vagina se llama Gao Miaorong: el término Miao, que reproduce el maullido del gato, identifica automáticamente a este personaje como negativo. En definitiva, es común que las novelas de autoras-útero se sirvan de la onomástica para mostrar su antipatía hacia los personajes de mujeres-vagina. La elección de un nombre que reúne los atributos menospreciados por la sociedad patriarcal (hombres y mujeres) es el punto de partida para construir una rival femenina imaginaria, diana de la misoginia, cuyo derribo perpetúa la supremacía moral masculina. La destrucción de estas mujeres con *Ugly Names* corrobora la imposibilidad de salir impune después de desviarse del orden patriarcal.

Volvamos a la rivalidad femenina en *Mu Nan Zhi*. Jiang Xian organiza con éxito un banquete gracias al cual aumenta su prestigio en el círculo de las damas nobles. Gao Miaorong, deseosa de emular a su rival, prepara un banquete al que invita a los miembros femeninos de los clanes poderosos. Para asegurarse de que acudirán al encuentro, les anuncia que Jiang Xian estará presente. Pero cuando Jiang Xian recibe la invitación de Gao Miaorong, la rechaza públicamente para evitar que esta última utilice su prestigio en beneficio propio. Aunque Jiang Xian no explicita la contrariedad que le produce Gao Miaorong con su deseo de imitarla, su tono, al recibir la invitación, es de suficiencia y el hecho de afirmar ante todos que no acudirá a la reunión es una forma relativamente elegante de desprecio. A este respecto, Sianne Ngai revela que la emulación puede considerarse como un acto agresivo que provoca enemistades en la comunidad femenina, ya que la imitación de una mujer suele esconder la intención de eclipsar a su modelo y de reclamar un reconocimiento exclusivo (Ngai, 2005: 142). El funcionamiento de la imitación en la comunidad masculina es diferente, según sugiere Ueno Chizuko: la imitación consolida la pertinencia del individuo al grupo, a la vez que el comportamiento imitado pasa a formar parte del modelo de masculinidad. La razón que explicaría esta diferencia entre géneros es que las mujeres tienen que buscar el reconocimiento fuera de la comunidad femenina -son los hombres quienes ratifican la identidad femenina-, mientras que la emulación competitiva entre hombres legitima su pertenencia al grupo a la vez que favorece la homogeneización del mismo. (Véase p. 126) Nuestra hipótesis, a partir de la lectura de Siane Ngai, es que, al ser puesta al servicio del reconocimiento de los hombres, la emulación entre mujeres constituye una amenaza para la autoidentificación femenina horizontal: imitar a otra mujer equivale a despojar a esta última de su identidad. Del mismo modo, la autoidentificación femenina vertical (esto es, materno-filial) es también vista con recelo por la mentalidad patriarcal, cuya predilección por las disputas entre madre e hija en las novelas es indiscutible: es preferible impedir que las mujeres se apoyen en exceso en modelos maternos reales -esta identificación podría traducirse en una excesiva seguridad y fortaleza- a la vez que fomentar la imposible identificación con modelos femeninos ideales generados por el patriarcado para garantizar la continuidad de este último. Aún así, las mujeres encuentran en el «cotilleo» un espacio alternativo donde se asegura la transmisión del legado matrilineal y se intenta neutralizar la presión de los modelos femeninos ideales y elaborar estrategias de supervivencia que incluyen la construcción de un modelo propio de emulación.

Jiang Xian corresponde, de forma innata, al modelo de mujer que encaja admirablemente con las exigencias del patriarcado, por lo que nunca ha sentido la necesidad de rebelarse contra el orden social. El enfrentamiento con el patriarcado no se plantea, al contar Jiang Xian con todas las cualidades y privilegios de la perfecta mujer casada: el amor fiel de su marido, el cariño de su suegro y el respeto de los demás hombres de la familia, sin olvidar la prerrogativa de ejercer su autoridad sobre las demás mujeres. Como la Gran Diosa, Jiang Xian no debe mostrarse sumisa ante los hombres -sí respetuosa- y menos aún ante las mujeres. Sin embargo, la correspondencia dista de ser total: el poder de la Gran Diosa no puede ser del todo compatible con las exigencias patriarcales, lo que acarrea no pocas contradicciones entre los pensamientos y las acciones de este complejo personaje.

Por un lado, Jiang Xian se comporta de forma activa y dominante, especialmente en las relaciones sentimentales, enseñando a las otras mujeres a abandonar la condición de objetos que aspiran a ser elegidos por los hombres para convertirse en sujetos que eligen. Su mejor amiga en su anterior existencia, Bai Su (白愫), se enamoró de Cao Xuan (曹宣), «el hombre más guapo de la capital» (京城第一美男子), pero, por falta de confianza en sí misma, no fue capaz de declararle sus sentimientos y acabó casándose con el hombre equivocado. Cuando Jiang Xian vive su segunda existencia, convence a Bai Su de que debe dar el primer paso si no quiere arrepentirse algún día: «No te preocupes, si un día notas que ya no sientes amor por Cao Xuan, siempre podrás divorciarte de él. Así, al menos, habrás conseguido lo que deseas ahora y no tendrás nada que reprocharte en el futuro» (Capítulo 12) [TEN<sup>191</sup>]. Siguiendo el consejo de Jiang Xian, Bai Su decide revelar sus sentimientos a Cao Xuan. Cuando llega el día del encuentro entre ambos, Bai Su contempla a escondidas al hombre al que ama - su «piel nívea», su «exquisito rostro» (肌肤如雪, 眉目隽永)- antes de hablar con él. En ese momento, entiende el consejo de Jiang Xian y piensa: «si puedo ver ese rostro tan bello y esa sonrisa tan tierna cada día, a quién le importa que me quiera o no» (Capítulo 13) [TEN<sup>192</sup>]. La conversación previa entre las dos amigas resulta doblemente atrevida: en primer lugar, se trata de un «cotilleo» entre mujeres (se da una situación de comunicación favorable a las confesiones íntimas): en este caso, Jiang Xian no esconde su menosprecio hacia el sistema del

---

<sup>191</sup> Texto original: 若是哪一天你觉得曹宣对你不好了, 你觉得和他过不下去了, 也没什么了不起的, 和离就是了。至少你得到了自己喜欢的, 没有什么遗憾的。

<sup>192</sup> Texto original: 看到这样的脸, 这样温柔的笑容, 至于他是怎么想的, ¡谁又会有多的心思去猜呢?

matrimonio. Si bien estos cotilleos no pueden destruir por sí mismos el sistema patriarcal, sí hacen mella en este, aunque solo sea en un plano simbólico. Pero, sobre todo, Jiang Xian incita a su amiga a vivir una pasión frívola, más basada en la atracción física que en la comunión de dos almas. Resulta clara la desviación respecto del relato amoroso dominante, donde la felicidad suprema de una mujer consiste en ser elegida por un hombre y encontrar, así, el amor verdadero: Jiang Xian defiende una conquista activa del amor por parte de las mujeres, lo que equivale a adoptar el mismo comportamiento predador de los hombres que salen a cazar sus presas.

Por otro lado, aunque Jiang Xian defiende una actitud proactiva en cuestiones sentimentales, ello no le impide temer el rechazo de Li Qian. En su vida pasada, Jiang Xian se había sentido traicionada por Li Qian, ya que este invadió el palacio y le exigió muchos privilegios para su familia. Aunque en su segunda vida Jiang Xian sigue sospechando que a su marido le importa más el clan que ella, acaba entendiendo que, a pesar de que Li Qian necesita mantener un equilibrio entre las esperanzas del clan Li y su amor por la reina viuda, el amor que le profesa a escondidas está fuera de toda duda. Cuando conquistó el palacio, Li Qian tenía órdenes de su familia de asesinar a Jiang Xian. Sin embargo, fue incapaz de llevar a cabo la ejecución. Es en ese momento cuando Jiang Xian deja de temer que la abandonen. Este ejemplo muestra las contradicciones internas de un personaje que proclama la necesidad de actuar como un sujeto capaz de tomar sus propias decisiones en el terreno sentimental, a la vez que sigue identificándose con un objeto que necesita ser elegido para existir.

Además, dicha contradicción también se manifiesta en la incompatibilidad entre el rol de «marido-padre» y la reivindicación del poder de la Gran Diosa. Fuera de la mansión, Jiang Xian se comporta como una mujer solemne, inalcanzable y poderosa -igual que la Gran Diosa-, pero, frente a Li Qian, se convierte en una niña pequeña que solo espera que su marido se ocupe de su crecimiento. Li Qian menciona, con mucha frecuencia, el cambio que ha conseguido realizar en Jiang Xian: antes de casarse, Jiang Xian se comportaba como una anciana -indiferente e impasible-, pero cuando llega a la mansión, comienza a convertirse en una niña animada y vivaracha. Ante este cambio radical de Jiang Xian, Li Qian piensa contento:

Esta Jiang Xian infantil es el resultado de [mi] trabajo: siempre le consiento hacer lo que quiere y le doy todo lo que desea. [...] Ella es como mi pequeño tesoro y bajo mi amparo se ha convertido en una adulta (Capítulo 612) [TEN<sup>193</sup>].

Aunque la Gran Diosa no sacrifica su vida por amor, lo cierto es que elige su propia ocultación: su voluntad de afirmarse como sujeto autónomo y soberano queda atrás y es suplantada por una figura de «esposa-hija», por un objeto de posesión de los hombres que encaja perfectamente en el modelo patriarcal.

Ueno Chizuko también afirma que la cultura patriarcal modela los hábitos de las mujeres, su forma de pensar, vivir y percibir el mundo. El esquema de valores androcéntrico que controla los hábitos y también el cuerpo de las mujeres a lo largo de la historia se ha convertido en un modelo viciado y pernicioso que obstaculiza la imaginación de otra posibilidad. En un eslogan del feminismo japonés, se incitaba a las mujeres a «no ser la persona conquistada, sino la que conquista» (从被男人抱的女人变成拥抱男人的女人). Sin embargo, este mensaje no fue aplaudido unánimemente: muchas mujeres consideraron que si pasaban a ocupar el rol dominante en las relaciones con los hombres -sobre todo en el ámbito sexual- dejarían de tener placer. Este fracaso ilustra, según Ueno, el funcionamiento del amor heterosexual en la cultura asiática: este persigue una relación asimétrica de poder en la que el hombre ocupa la posición dominante y la mujer la posición dominada. Según las mujeres asiáticas, las relaciones donde se invierten estas posiciones y las relaciones de igualdad no son las idóneas para estimular el deseo sexual (Ueno, 2015: 219-223). A pesar de estos condicionantes,, como hemos visto, la Gran Diosa se acaba viendo obligada a aceptar su propia castración para sobrevivir en el esquema androcéntrico, en la novela *Mu Nan Zhi*, podemos observar los esfuerzos de Zhizhi, la autora, por reconstruir el Eros femenino.

Aunque entre la primera y la segunda novela de Zhizhi (*Guía de las hijas de concubinas* y *Mu Nan Zhi* respectivamente) solo han pasado seis años, en el *Informe de la literatura de Internet en 2016*, Xue considera que el cambio de actitud de Zhizhi entre ambas ilustra la transformación drástica de las prácticas matrimoniales en los últimos años:

---

<sup>193</sup> Texto original: 这是在他手心里养成的，是他惯出来的，是他给予的。[...] 就像他的宝贝，在他的庇护下渐渐的长大了似的。



Con el desarrollo social y económico, el matrimonio deja de entenderse como un asunto amoroso para convertirse en una cuestión de propiedad privada [...]. La novela *Guía para las hijas de concubinas* muestra claramente este proceso de enfriamiento del amor. Al principio, se considera que el amor es una condición indispensable; progresivamente, la importancia del amor va disminuyendo a la vez que gana importancia el criterio material. En esta transformación, el amor deja de ser una exigencia tácita e incuestionable para las mujeres, la ideología y el sistema de valores han cambiado (Xue, 2017: 72) [TEN<sup>194</sup>].

En *La agonía del Eros*, el filósofo sud-coreano Byung-Chul Han, también observa este cambio social: «es el individualismo contemporáneo, la preocupación por referir todo a su precio en el mercado» lo que aboca al Eros a la agonía (Han, 2012: 9)<sup>195</sup>. Para salvar el amor, Han considera que es imprescindible «tener el coraje del anonadamiento de sí mismo para poder descubrir al otro» (Han, 2012: 10). Sin embargo, en las novelas de Harem Battle, el enamoramiento se muestra desde una perspectiva diferente.

En la escritura femenina, las mujeres en busca del amor nunca se han visto afectadas por la incapacidad de «anonadamiento de sí mismo» a la que se refiere Han. Es más, como hemos expuesto anteriormente, una gran cantidad de novelas femeninas perpetúa el relato tradicional según el cual las mujeres merecedoras de conocer un amor puro son aquellas que se olvidan de sí mismas para vivir por y para el otro. La masculinidad -especialmente en Asia-, supone la capacidad de hacer frente a cualquier situación. Esta exigencia del ego masculino entra en contradicción con la experiencia de «no poder poder» que es la que permite, según Han, la aparición del otro en la relación amorosa (Han, 2012: 11). Mientras que para los hombres, el «anonadamiento de sí mismo» es un comportamiento que requiere mucho coraje, en el caso de las mujeres asiáticas se trata de todo lo contrario: la condición sine qua non del amor sublime es el sacrificio y el anonadamiento del ego. Estas novelas nos confrontan con relatos dominantes distintos según el género: para los hombres, el discurso amoroso se relaciona con el ego, el «poder poder», el rendimiento; para las mujeres, con el sacrificio, la impotencia y el propio anonadamiento. El discurso amoroso femenino,

---

<sup>194</sup> Texto original: 进入新世纪以来，社会转型与市场经济，让婚姻结构的倚重从情感转向私有财产，[...]《庶女攻略》就将这种感情冷却的过程演绎得淋漓尽致。从将爱情是为理所应得，到忘却爱情只求面包，重组价值观中，“爱情”已经不是默认选项。然而就在此时，近年来以《慕南枝》为代表得一批网文，再次鼓起勇气，重新在这个选项钱打钩 [...].

<sup>195</sup> Han, Byung-Chul (2012). *La agonía del eros*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona: Herder Editorial, S.L.

representado en novelas como la que acabamos de comentar o en otras de perspectiva semejante como *Scarlet Heart*, contrasta con el que encontramos en *Guía para las hijas de concubinas*, que reproduce el punto de vista androcéntrico mostrándolo como más «razonable», «beneficioso» y «adecuado».

Por otra parte, estas novelas nos invitan a repensar el concepto de «otro» de cuyo descubrimiento depende, según Han, la experiencia amorosa. El filósofo plantea que descubrir al otro requiere vencer el narcisismo y establecer límites entre este y el amor propio. El sujeto del amor propio establece una clara frontera entre él y el otro, mientras que «el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo» (Han, 2012: 21). En la sociedad actual, el sujeto narcisista depende, para existir, del éxito, es decir, de la confirmación de sí mismo por el otro. Este último, «despojado de su alteridad, queda degradado a la condición de espejo del uno, al que confirma en su ego» (Han, 2012: 21).

Si volvemos al mito de Nü Wa, podemos encontrar otra forma de relación posible entre el yo y el otro. Al principio, la diosa pasea sola en un vasto mundo deshabitado. Para encontrarse con el otro, primero debe darle vida. Por ello, crea a los humanos. El amor ocurre cuando la Gran Diosa desciende del altar y se encuentra con sus creaciones. Este descubrimiento del otro a través de la procreación puede ponerse en relación con la teoría de Sun Longji sobre la repetición del patrón materno o paterno-filial en la relación amorosa entre hombre y mujer. En la novela *Mu Nan Zhi*, observamos este patrón: Li Qian ha sido transformada por Jiang Xian, su madre espiritual; paralelamente, el amor y protección que Li Qian ofrece a Jiang Xian reproduce el patrón *padre-hija*. En este contexto, el yo y el otro tienen una relación estable y fija (padre-hija y madre-hijo), por ello no pueden separarse el uno del otro. Sin embargo, esta dilución del límite entre el yo y el otro no es, aquí, una forma de proyección narcisista. Paradójicamente, las mujeres, hijas de Nü Wa, en la medida en que son observadas, definidas y categorizadas desde la perspectiva androcéntrica dominante, ocupan el lugar del «otro» a la vez que hacen posible la existencia de ese «otro» (procreación), convertido, entonces, en espejo del yo materno.

Según Ueno, cuando los escritores «describen a las mujeres, en realidad están hablando, de forma indirecta e implícita, de sí mismos» (Ueno, 2015: 12). En la literatura moderna china

escrita por hombres, las mujeres son objetos de deseo fetichista, o bien resultan amenazadoras. En cualquier caso, los personajes femeninos creados por los escritores carecen de la complejidad de las mujeres reales. A esta representación polarizada de la mujer, hay que añadir la utilización sesgada de la figura femenina a la que son proclives los escritores: en el imaginario literario masculino, las mujeres personalizan aquella parte del mundo interior de los hombres que no tiene cabida en la sociedad masculina y que emerge en la escritura a través de los personajes femeninos: antes de mostrarse a sí mismos débiles o tiernos, los autores prefieren explorar este terreno emocional peligroso a través de la mediación femenina. Estos personajes femeninos, proyecciones de las parcelas auto-censuradas del mundo interior de los hombres, contrastan con las mujeres reales, ante las que los autores se encuentran desprotegidos. Esas desagradables «otras» son entonces esquivadas y ocultadas por tranquilizadoras proyecciones femeninas (Ueno, 2015: 10-13). A partir de estas consideraciones, podemos desdoblar la percepción masculina de las mujeres en dos aspectos: el primero, es la *externalización* de todo aquello considerado «femenino» que la sociedad patriarcal no puede admitir como parte integrante de los hombres sin que la oposición entre géneros se vea amenazada. En su libro *La construcción de las mujeres*, Liu Chuanxia ofrece un ejemplo de este fenómeno cuando señala que durante la Segunda Guerra Mundial los invasores occidentales eran considerados como el elemento «masculino», mientras que el pueblo, la «madre patria» invadida por otros países se entendía como un ente «femenino». La identidad masculina de los hombres de la China ocupada se convertía, inevitablemente, en una identidad feminizada. Al no poder afrontar directamente el miedo y el trauma provocado por la invasión de un pueblo «más masculino» que el suyo, la construcción, por parte de los hombres escritores, de personajes femeninos les permitió canalizar y expresar sus emociones «feminizadas». (Liu, 2007: 62-75). Según este razonamiento, las mujeres no representan al «otro» de los hombres, sino que serían proyecciones narcisistas de estos. El segundo aspecto de la percepción de las mujeres por parte de los hombres que debemos señalar está relacionado con ese «descubrir al otro» al que se refiere Byung-Chul Han. Cuando los hombres que deambulan entre proyecciones femeninas de sí mismos se encuentran con mujeres reales, no son capaces de «conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad» (Han, 2012: 21). En la práctica, el mundo androcéntrico puede castigar a las mujeres reales que no encajan en la proyección narcisista de los hombres mediante su exclusión de la categoría de lo inteligible.

Las autoras, en cambio, según Liu Chuanxia, interiorizan -bajo la opresión patriarcal y la sombra de la proyección narcisista de los hombres- las imágenes alienadas de las mujeres, posicionándose automáticamente en el lugar del Otro y desempeñando el rol del género construido por los hombres (Liu, 2007: 11). El lugar de sujeto no pertenece de modo innato a las mujeres. Estas, a diferencia de los hombres, deben reconquistar y reivindicar dicho lugar una y otra vez. Si bien el filósofo Byung-Chul Han critica el «infierno de lo igual» en el que desemboca el rechazo al Otro (Han, 2012: 20), lo cierto es que el derecho de las mujeres a rechazar a los hombres -entendiendo aquí el hombre como sujeto otro absoluto- no ha sido siempre reconocido. En la novela *Mu Nan Zhi*, aunque la Gran Diosa es poderosa, sigue padeciendo la angustia que le produce ser un objeto de deseo. Además, las mujeres siempre tienen en cuenta la alteridad de los hombres reales, ya que no pueden castigarlos por no corresponder a sus fantasías. En definitiva, los personajes masculinos de estas novelas no funcionan como una proyección narcisista de las mujeres, ya que no pierden su condición de Otro.

En la escritura femenina, el amor es más próximo al *amor propio* (*Eigenliebe*) señalado por Byung-Chul Han: «el sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al otro, a favor de sí mismo» (Han, 2012: 21). Si, como hemos visto, las autoras interiorizan la mirada masculina, y, por consiguiente, se juzgan a sí mismas desde dicha mirada, no por ello dejan de buscar estrategias para conseguir identificarse a sí mismas como sujeto. Aunque los hombres tienen más facilidad para proyectar sus deseos sobre las mujeres que al revés, burlarse de modo encubierto de esta facilidad para utilizarla en beneficio propio puede ser una de estas estrategias:

Según los hombres, la función imprescindible de las mujeres es proteger su autoestima. Para ello, todas las mujeres esconden un truco para agradar a los hombres. Dicho secreto es simple: tiene que proteger su vulnerable orgullo, escuchando pacientemente sus reiterados y pretenciosos discursos. Y lo más importante es intentar alzar la mirada sin dejar de susurrar: «eres fantástico, eres el mejor». Si este hombre no tiene nada que puedan elogiar, siempre les queda añadir: «yo soy la única persona que sabe lo bueno que eres». Si pueden terminar con «eres

el único hombre que he tenido» [la autora se refiere a la virginidad], entonces la mentira será perfecta (Ueno, 2015: 54) [TEN<sup>196</sup>].

Si bien la máscara de la sumisión puede considerarse como una herramienta para disciplinar a las mujeres, convirtiéndolas en criaturas dóciles y agradables con los hombres, la mentira en la que se basa dicha sumisión también puede entenderse como una maniobra de las mujeres para obtener ventajas en la sociedad androcéntrica, es decir, para reducir su posición de inferioridad. Esta legitimación por parte de Ueno del estereotipo misógino por excelencia -las mujeres no son fiables- puede ponerse en relación con la primera declaración pública de un discurso oculto en la que James C. Scott ve una ruptura con las relaciones de poder establecidas que tiene «la fuerza de una simbólica declaración de guerra» (Scott, 1990: 31-32). La declaración de Ueno constituye un ataque al narcisismo de la sociedad androcéntrica. Como señala esta autora, aunque los hombres sepan que les están engañando, seguirán cayendo en la trampa.

Las novelas de *Harem Battle* constituyen un terreno abonado para la exploración de las diferentes tácticas que usan las mujeres para utilizar en beneficio propio los estereotipos femeninos de los hombres. Si aparentemente estas novelas están desenmascarando las proyecciones y los modelos ideales de feminidad elaborados por la sociedad patriarcal, de hecho, también están legitimando la utilización de máscaras, disfraces y discursos engañosos por parte de las mujeres para combatir con los hombres en su propio terreno.

Volvemos al poder del cotilleo como «discurso femenino». Como hemos visto anteriormente, las novelas de *Harem Battle* pueden considerarse como un verdadero diccionario de los cotilleos: aunque escriban desde la perspectiva de la *herstory*, las autoras recurren constantemente al cotilleo. Henry Jenkins y Deborah Jones depositan muchas esperanzas en el potencial político y transformador del cotilleo. Sin embargo, la realidad es menos optimista. Por un lado, desde una perspectiva moral, es cierto que estos «discursos femeninos», que captan la atención de muchos seguidores en Internet, pueden influir significativamente en la

---

<sup>196</sup> **Texto original:** 对男人来说，女人重要的功能是保护他的自尊心。无论哪个女人，都有讨男人喜欢的秘诀。那就是，绝不伤害男人的骄傲，一定要不厌其烦地倾听已经听过无数次的男人的自夸，把自己的脸倾斜四五度从下往上看着他，像唱催眠曲一样在他耳边喃喃低语：“你真行，你好了不起”。要是这个男人在这第三者眼中无论如何也很难说有什么了不起，那就再加一句“知道你的好处，只有我一个”。然后还加上“你是我唯一的男人”，就绝对完美无缺了。

transformación de las convenciones sociales. Pero, por otro lado, el poder político de estos cotilleos es prácticamente inexistente (véase p. 71-76). En definitiva, los cotilleos, aunque favorecen el acceso de muchas mujeres al único espacio político que les está permitido, no deben confundirse con la ocupación efectiva de puestos de liderazgo en los espacios de decisión.

### 3. Novelas de *Wuxia* femenino (女性武侠)

La escritura femenina de Internet no solo se centra en el exiguo espacio de casa, sino que también sale del mundo exterior, describiendo las aventuras protagonizadas por las mujeres. El mejor ejemplo es el *Wuxia* femenino, es decir, las novelas de artes marciales femeninas. Las novelas de *Wuxia* femenino se centran en las hazañas e historias protagonizadas por las mujeres que examinamos aquí como una continuidad del esplendor de la Gran Diosa, Nü Wa.

#### 3.1. Las mujeres involucradas por las disputas de hombres

Las artes marciales reciben en chino el nombre de *Wuxia* (武侠). En *Historia de las novelas chinas del Wuxia* (《中国武侠小说史》), Luo Liqun (罗立群)<sup>197</sup> señala que el *Wuxia* está compuesto por dos caracteres: «Wu» (武), que significa kungfú, y «Xia» (侠), es decir, el espíritu justiciero. En las novelas del *Wuxia* tradicionales el carácter *Xia* destaca por encima del carácter *Wu*: el primero se manifiesta tanto en debates como en peleas y oscila entre la necesidad de hacer justicia y la de imponer su propia voluntad. Toda persona que intente

---

<sup>197</sup> 罗立群 (2008), 《中国武侠小说史》, 石家庄: 花山文艺出版社。

\*Luo Liqun (2008). *Historia de las novelas chinas del Wuxia*, Shijiazhuang: Editorial de la montaña de flores.

proteger a los vulnerables y enfrentarse a las fuerzas del Mal, puede ser un Xia Ke (侠客), aunque no practique el kungfú. Asimismo, el Xia Ke tampoco es necesariamente un héroe, sino que puede ser un ladrón justiciero (como Robin Hood), un delincuente que instiga un golpe de estado, etc. (Luo, 2008: 6-9). Aunque es habitual referirse con el nombre de héroe al Xia Ke, conviene distinguir a este del héroe bueno. Mientras que el héroe bueno, cuya figura más representativa es Mulan, se vincula estrechamente con el patriotismo y el recto proceder, no sucede lo mismo con el colectivo de héroes que aquí nos interesa. A pesar de su particular idiosincrasia, la figura de Xia Ke constituye también un avatar idealizado del pueblo chino y su culto a la naturaleza, libertad y justicia.

La tradición del Wuxia cuenta con larga historia en China, influyendo profundamente en la cultura de masas y el orden social. Como afirma Sun Longji, aunque el legalismo (法家) constituía una parte importante de la filosofía china, acabó siendo en gran medida marginado por el confucianismo, de modo que los chinos dependían más de la «autogestión» (人治) que del sistema legal (法制) a la hora de mantener el orden social (Sun, 2011: 202). Asimismo, la cultura del Wuxia divide la sociedad en dos mundos: uno es el mundo de la corte imperial (朝堂), formado por las autoridades y por la población sumisa que no practica el kungfú; el otro es el mundo del Wuxia en el que lo que domina no es la ley, sino la fuerza del kungfú. Este último mundo tiene otro nombre más conocido, Jiang Hu (江湖): Jiang significa «ríos» y Hu, «lagos». Dicho término no solo alude a los innumerables peligros que se esconden debajo de la apacible superficie del agua, sino también a una vasta dimensión. Mientras que el primer mundo está delimitado por fronteras, en Jiang Hu se difuminan los límites y se amplía la comunidad: «donde hay gente, hay Jiang Hu» (有人的地方就有江湖). Allí, los Xia Ke castigan a los villanos, preservando el orden social, sin la intervención de las autoridades.

Luo Liqun clasifica las novelas tradicionales del Wuxia en dos grupos: las de artes marciales antiguas (旧派武侠) y las de artes marciales nuevas (新派武侠). Las que se publicaron antes de la creación de la República de China (1911-1949) son las de artes marciales antiguas, mientras que las de artes marciales nuevas comenzaron a publicarse a partir de los años cincuenta del siglo XX. La distinción entre ambas no es solo cronológica: las antiguas presentan personajes marginales cuyas historias consisten en venganzas personales o en sublevaciones contra el poder y que pelean con los puños, es decir, sin espadas; las nuevas se

centran en disputas entre bandas justicieras y bandas de villanos. Este último grupo se vio influido por las tramas de las novelas occidentales, por lo que se introdujeron nuevas peripecias -aventuras, búsqueda del tesoro, entrenamiento con un maestro, etc. Para apreciar mejor la diferencia entre ambas categorías, veamos un ejemplo de novela antigua: *Los forajidos del pantano* (《水浒传》). Esta novela, publicada durante la dinastía Song (960-1279), está considerada como una de las cuatro novelas clásicas más importantes de la literatura china y más representativas de las artes marciales antiguas. La novela trata de ciento ochenta Xia Ke que después de acabar con los villanos, se reúnen para preparar un golpe de estado. Con todo, a pesar de las diferencias, los dos grupos poseen una herencia común. Por ejemplo, en la dinastía Wei y Jin (220-589), bajo la influencia del budismo, las bandas que aparecían en las novelas del Wuxia integraban elementos religiosos (los templos de Shaolin<sup>198</sup>) y magia negra (Gu)<sup>199</sup>. Hoy en día, estas bandas siguen desempeñando un rol importante en las novelas del Wuxia (Luo, 2008:20-25).

Las novelas del Wuxia antiguas giraban en torno a la fraternidad y la presencia de las mujeres era casi inexistente. Cuando en la dinastía Qing (1634-1912), el amor pasó a ser un tema admitido en las novelas del Wuxia, los personajes femeninos comenzaron a surgir en la escena pública. Aunque en dichas novelas se permitían a las mujeres Xia Ke salir de casa, estas debían respetar la moralidad como cualquier otra mujer, manteniéndose a una distancia adecuada de los hombres. En resumen, aunque en las novelas de Wuxia nuevas se redujeron las expresiones sexófobas, el amor y la sexualidad seguían siendo menospreciados (Luo, 2008: 34-36).

El surgimiento del Wuxia femenino (女性武侠) cambió esa situación. En 2001, la revista *Leyendas antiguas y actuales* abrió una columna de artes marciales y numerosas escritoras publicaron en ella sus novelas. Se trata de novelas que narran experiencias femeninas, distinguiéndose de las de artes marciales tradicionales, por lo que se han convertido en un nuevo subgénero: el Wuxia femenino. Las protagonistas de estas novelas suelen ser mujeres

---

<sup>198</sup> Los templos de Shaolin (少林), una de las bandas más prestigiosas, estaba formada por monjes budistas, pero los estudiantes seculares también podían aprender kungfú.

<sup>199</sup> La Magia Gu (巫蛊) es un tipo de magia negra. Utiliza insectos para manipular a otras personas y tiene muchas formas: maldición, embrujo de amor, etc.



que narran la historia desde su propia perspectiva. Son, pues, las escritoras quienes redefinen el sentido del *Xia*.

Para empezar, conviene introducir a Wang Yang (王洋), conocida por su seudónimo Cang Yue (沧月), dado que es una de las fundadoras del Wuxia femenino. Esta autora ya era famosa en Internet antes de publicar novelas de Wuxia en la revista *Leyendas antiguas y actuales*. En 2008, Cang Yue ocupó el décimo lugar en la lista de los escritores más ricos de China. Este éxito coincidió con la moda de las «escritoras hermosas» (美女作家). Cang Yue destacó entre las demás autoras por su físico, siendo conocida en los medios como la «joven y hermosa maestra del Wuxia» (美少女武侠宗师). Pero, de hecho, el valor de sus novelas obedecía más a la innovación que introdujo que a la calidad de su escritura. Cang Yue estableció las características básicas del Wuxia femenino, creando un modelo que influyó posteriormente en las novelas femeninas de la misma índole. Examinamos a continuación su obra más conocida y exitosa, *La séptima noche de nieve* (《七夜雪》), que se publicó en 2006.

La historia, narrada en primera persona, por Xue Ziye (薛紫夜), comienza con su nacimiento en el seno de una familia prestigiosa. Tras verse involucrado en una disputa, su padre fue asesinado y la familia tuvo que exiliarse. Camino del destierro, la pequeña Xue fue salvada por dos hermanos del pueblo de Mo Jia (摩迦族), llamados Mingjie (明介) y Xuehuai (雪怀) de un intento de violación, mientras que su madre murió. Los hermanos propusieron, entonces, a la niña que fuese a vivir con ellos. La niña accedió. El pueblo, situado entre montañas, estaba embrujado: cada cierto tiempo, la mirada de uno de los niños que allí vivían se volvía monstruosa y adquiría el poder de manipular a los demás y atraer la desgracia al lugar. Poco después de llegar al pueblo Xue Ziye, los ojos de Xuehuai, uno de los hermanos, sufrieron la temida transformación, por lo que los aldeanos tuvieron que encerrar al niño para protegerse de la maldición. Tras largo tiempo de encierro y maltrato, el pequeño Xuehuai acumuló mucho resentimiento contra los aldeanos, perdiendo gradualmente la cordura. Por ello, cuando el Palacio Iluminado (大光明宫), la banda más poderosa de malhechores, invadió el pueblo para hacerse con el poder de la mirada monstruosa, Xuehuai aceptó, sin dilación, la invitación del líder de la banda a participar en la masacre de los aldeanos. Xuehuai se convirtió en miembro de la banda, pasando a llamarse Tong (瞳). Su hermano Ming Jie murió mientras intentaba proteger a Xue Ziye de las aguas heladas del lago de nieve (雪湖) hundiéndose su

cuerpo en el lago. Impotente, la niña vio cómo se congelaba el cadáver. Xue Ziyue fue, entonces, adoptada por Liao Qingran (廖青染), guía de la cueva de los curanderos (药师谷). Allí aprendió los secretos de la medicina tradicional con la esperanza de encontrar la forma de salvar a Ming Jie.

Muchos años después, Xue Ziyue, se convirtió en una excelente curandera, sucediendo a Liao Qingran. La joven, quien no había perdido la esperanza de salvar a Ming Jie, se encontró con Huo Zhanbai (霍展白), un paciente tan tozudo como ella. Cuando Huo era un joven Xia Ke, se enamoró de su compañera Qiushui Yin (秋水音), pero ella se casó con otro miembro de la banda, Xu Chonghua (徐重华). Este no tardó mucho en traicionar a los suyos, entrando a formar parte de la banda rival del Palacio Iluminado. Huo Zhanbai recibió la orden de acabar con el traidor. Al enterarse de la muerte de su marido, Qiushui Yin, que estaba embarazada, tuvo un parto prematuro dando a luz a un bebé que estuvo a punto de morir al nacer. Sintiendo culpable por lo sucedido, Huo Zhanbai asumió la responsabilidad de cuidar a Qiushui Yin y de salvar al recién nacido enfermo. Huo se presentó en la cueva para pedirle a Xue Ziyue que curara al niño. Aunque esta sabía que solo podía prolongar la vida del pequeño pero no evitar su muerte, accedió a tratar al pequeño. Huo Zhanbai y Xue Ziyue se enamoraron y decidieron construir un futuro juntos. Pero cuando se produjo la inevitable muerte del niño, Qiushui Yin enloqueció y Huo Zhanbai decidió dedicar su vida a cuidarla.

Paralelamente, Tong intentó asesinar al líder del Palacio Iluminado para usurpar su puesto; aunque fracasó, consiguió herirlo de gravedad. Xue Ziyue descubrió que su amigo Xuehuai, que había pasado a llamarse Tong, estaba atrapado en la banda de los villanos, y se propuso salvarle. En ese momento, el hijo adoptivo del líder, Miao Feng (妙风), invitó, o mejor dicho, obligó a Xue Ziyue a arriesgar su vida atravesando el desierto para acudir al Palacio a curar a su padre. Después de superar numerosas dificultades juntos, Miao Feng se sintió conmovido por Xue Ziyue, por lo que decidió abandonar el Palacio y seguirla. Cuando Xue Ziyue encontró a Tong, este estaba a punto de morir envenenado. Para salvar a su amigo, la joven curandera inoculó el veneno en su propio cuerpo y aprovechó la oportunidad para asesinar al líder de la banda de los villanos. Miao Feng subió a Xue Ziyue en su caballo y, protegiéndola con su capa, recorrió el desierto en busca de alguien que le ayudara a desintoxicar a la joven. Mientras descansaban los caballos, Miao Feng se encontró con Huo Zhanbai, quien se dirigía al palacio con la

intención de asesinar al líder. Xue Ziyue utilizó sus últimas fuerzas para extender su mano y tocar por última vez al hombre al que amaba, pero, al estar cubierta con la capa, él no la reconoció. Al final, Xue Ziyue murió en medio del camino. Tong consiguió realizar su ambición, convirtiéndose en el líder del Palacio Iluminado, pero, al sentirse culpable con Xue, hizo un trato a escondidas con las bandas justicieras para que mantuvieran la paz. Huo Zhanbai se convirtió en el líder de las bandas justicieras y aceptó la proposición de Tong. Y Miao Feng cumplió la voluntad de Xue Ziyue, dedicándose al estudio de la medicina tradicional en la cueva de los curanderos para seguir protegiendo a los dos hombres a los que quiso Xue Ziyue.

Desde la perspectiva de otras personas, Xue Ziyue forma parte de Jiang Hu, puesto que, al ser la guía de la cueva de los curanderos, debe tratar diariamente con los Xia Ke. Sin embargo, Xue Ziyue se ve a sí misma como una espectadora de Jiang Hu, por lo que dice a Huo Zhanbai:

No me gustan estas personas de Jiang Hu [...]. Los Xia Ke solo malgastan su tiempo y su vida luchando por poder, fama o intereses que en realidad carecen de sentido en esta vida. Este tipo de personas, en realidad, no merecen mis cuidados (Capítulo 3) [TEN<sup>200</sup>].

Esta autoidentificación también se halla en las novelas de *Harem Battle* en las que las mujeres se alejan de la mirada androcéntrica para reescribir lo sucedido desde su propia perspectiva. A través de esta estrategia, la escritura femenina de Internet toma las riendas del relato. En este tipo de novelas, las mujeres son las narradoras, se autorizan a sí mismas a reescribir la historia desde su propia perspectiva y, de este modo, redefinen los valores más importantes. Por ello, en artes marciales centradas en la fraternidad, los protagonistas masculinos se consideran a sí mismos como el centro del mundo y su espada es la única arma que tienen para defender la justicia, mientras que en *La séptima noche de la nieve*, Xue Ziyue ignora las reglas del Wuxia masculino y, utilizando su fuerza femenina, lleva a cabo difíciles misiones que los hombres no son capaces de cumplir mediante la fuerza del kungfú. Impulsada por el amor, Xue Ziyue acude al Palacio Iluminado para asesinar a su líder y salvar a Tong. Este acto conmueve a Tong y le convence de que debe defender la paz en su lugar. En definitiva, en el

---

<sup>200</sup> Texto original: 我不喜欢这些江湖人 [...] 这种耗费自己生命于无意义争夺的人, 不值得挽救!

Wuxia femenino, las mujeres derogan las reglas dictadas por los hombres y sustituyen por amor las disputas y las peleas.

En *La séptima noche de nieve*, Xue Ziyue cura a los Xia Ke ignorando si proceden de las bandas justicieras o de las de villanos. Este amor generoso se encuentra en las narraciones sobre la Gran Diosa y, de modo más general, en la cultura tradicional china. En *Historia de la filosofía china*, Bauer Wolfgang afirma que el término clave de la cultura china es «仁» (Ren), es decir, la humanidad, aunque este término también hace referencia a un amor filantrópico y una relación amable y afectuosa para con los demás. Este amor no solo fue un principio dominante del confucianismo, sino que también fue un gran descubrimiento del moísmo (墨家)<sup>201</sup>, interpretado como un «amor que todo lo abarca» (兼爱) (Wolfgang, 2006: 56-64). Aunque el amor filantrópico difiere de las artes marciales tradicionales, se convierte en el sentido clave de *Xia* según la interpretación de las mujeres, nutriendo este subgénero de la escritura femenina de Internet.

*La séptima noche de nieve* también retoma la narrativa de la Gran Diosa, Nü Wa. En general, Xue Ziyue salva muchas vidas sin discriminar a nadie y sacrifica la suya propia para proteger la paz del mundo. Pero el aspecto que remite de forma más diáfana a la figura de Nü Wa es el poder de otorgar una nueva vida a un cruel asesino. Miao Feng fue adoptado por el líder de la banda de los villanos, por lo que vio en este a un benefactor por el que estaba dispuesto a morir en cualquier momento. Aunque Miao Feng obliga a Xue Ziyue a arriesgar su vida cruzando el desierto, recibe un trato muy cariñoso de Xue, quien acaba protegiéndolo de un ataque de los enemigos. Xue enseña a Miao Feng que su vida también es valiosa. Conmovido, Miao Feng acaba convirtiéndose en curandero, heredando la cueva tras la muerte de Xue Ziyue. Además, la escena de la muerte de la protagonista retoma explícitamente el relato de Nü Wa:

---

<sup>201</sup> El moísmo, fundado por Mo Di (墨翟), se distingue del confucianismo por su visión utilitaria del gobierno del país y la menor relevancia de los rituales tradicionales. Bauer, Wolfgang (2006). *Historia de la filosofía china*, traducción de Daniel Romero, Barcelona: Herder Editorial, S.L.

Esa noche, [Miao Feng] ha recibido, repentinamente, el abrazo más cálido de toda su vida, aunque lo pierde pronto. Esa experiencia es como el primer rayo que rompe el cielo prehistórico que se sumerge a lo largo del tiempo en la oscuridad nocturna: aunque esa luz solo existe un segundo y desaparece fugazmente, le hace abrir los ojos por primera vez, y de pronto, ha visto nuevo cielo y la nueva tierra (Capítulo 14) [TEN<sup>202</sup>].

Desde la perspectiva de Miao Feng, Xue Ziyue es quien le ayuda a abrir los ojos para ver el nuevo mundo. La relación entre ambos se aproxima a la de la Gran Diosa con los humanos. En definitiva, las mujeres no son figuras decorativas en las aventuras de los hombres, sino que ocupan el centro de la escena, contando sus propias historias y hazañas y reescribiendo el relato de Wuxia dominado por los hombres.

En esta novela, la autora también reescribe una de las historias de amor que abundan en las novelas del Wuxia masculino. Qiushui Yin es una mujer hermosa y delicada que siempre necesita la protección de los hombres. El amor fiel de Huo Zhanbai conmueve a todo el mundo; todos alaban sus esfuerzos para proteger a su antiguo amor y salvar a un niño que no es su hijo. En el relato escrito por los hombres, este personaje femenino siempre funciona como una prueba, como un testimonio que da fe de las cualidades que reúne el Xia Ke. Sin embargo, en *La séptima noche de nieve*, la mujer explica en primera persona su propia visión del Xia Ke, todo lo que debe soportar en su relación con él, así como los aspectos menos agradables de este. Aunque Huo Zhanbai reitera a menudo su amor a Qiushui Yin, nunca le han faltado otras acompañantes. Una de ellas se llama Liu Feifei (柳非非), una prostituta famosa. Esta mujer ansía comenzar una nueva vida con Huo Zhanbai, pero cansada de esperar acaba teniendo que casarse con uno de sus clientes ricos. Asimismo, cuando Qiushui Yin pierde la cordura por la pérdida de su hijo, un amigo de Huo Zhanbai le pregunta a este si va a casarse con ella, pero Huo no responde sino que promete que la cuidará toda su vida. Así, cuando los demás piensan que Qiushui Yin rechaza a Huo para permanecer fiel a la memoria de su marido, es Huo quien se niega a comprometerse. En las novelas del Wuxia escritas por hombres, las mujeres son solo compañeras temporales de los Xia Ke y encontrar el amor eterno no es su prioridad. Pero la autora se burla de las aventuras pasajeras e infidelidades

---

<sup>202</sup> Texto original: 在那个黑夜的雪原上，他猝不及防地得到了毕生未有过的温暖，却又永远的失去。就如闪电划开亘古的黑，虽然只有短短一瞬间，却让他第一次睁开眼看见了全新的天与地。

que los autores consideran amor, mostrando aquí las lágrimas de las mujeres que se omitían en los relatos escritos por hombres.

En definitiva, Cang Yue convierte la temática amorosa en el centro de sus novelas del Wuxia, a la vez que redefine el *Xia* como un amor filantrópico, pero las mujeres siguen sin tener una postura activa.

### 3.2. La postura activa de las mujeres en las batallas

Con la evolución de las artes marciales femeninas, las mujeres que adoptan posturas activas también empiezan a dominar las narraciones. Asimismo, las novelas del Wuxia femenino también abordan la temática BL (Boys' love) y la combinación de ambos elementos tiene mucho éxito en el mercado: como hemos indicado, las dos novelas más rentables de los últimos años son *Mo Dao Zu Shi* (《魔道祖师》) de Mo Xiang Tou Xiu (墨香铜臭) y *Word Of Honor* (《天涯客》) de Priest. Como el protagonista de estas novelas es un hombre, por lo que no corresponde al subgénero del Wuxia femenino, las excluimos de nuestro análisis. Sí examinamos otra novela de Priest, titulada *Legend of Fei* (《有匪》), donde las mujeres tienen un rol activo en el mundo del Wuxia. Aunque esta última no tuvo tanto éxito como *Word Of Honor*, fue adaptada a la televisión en 2020 y considerada como la novela más importante de las artes marciales femeninas de Internet.

Para empezar, conviene señalar el lugar representativo que ocupa la autora. Priest es una autora que siempre cuenta episodios de rebelión y resistencia del pueblo contra un gobierno corrupto, pero su rebeldía es solo aparente: esta autora reproduce el sistema de valores colectivista y patriótico propio del gobierno chino. Conocida por los apodos cariñosos con los que se dirigen a ella sus lectoras, Maestro P (P 大) o Sweetie (小甜甜), Priest es considerada como una de las «escritoras que alcanzan una gran maestría» (顶级大神) en el foro Jin Jiang. Las novelas más famosas de esta autora, *Guardian* (《镇魂》, 2012), *Duelo de dragones* (《杀破狼》, 2015) y *Residuo* (《残次品》, 2017), se sitúan en un mundo apocalíptico donde

se recrea el mito de *Jiushizhu*. Tanto por su tratamiento insuperable del cataclismo como por su buena reputación entre los investigadores de las novelas de Internet -quienes valoran el recurso a la «fuerza positiva» (正能量)<sup>203</sup>-, el examen de la creación de Priest es imprescindible para nuestro propósito. La mayoría de sus novelas plantea relaciones homosexuales, pero no hay descripciones ni contenidos sexuales; ello convierte a Priest en un modelo a seguir para los demás autores. Las lectoras de Priest valoran su éxito, en el que ven una demostración de que no todos los escritores de BL producen contenidos pornográficos y de que la pornografía no es indispensable para triunfar en el mercado. Estos encomios a Priest son, sobre todo, una forma de criticar a las autoras que optan por la pornografía, sobre todo, a las que han sido detenidas por sus escritos, como Tianyi: frente al esplendor de Priest, estas últimas quedan en muy mal lugar. En definitiva, Priest, el modelo ejemplar de las autoras de Internet, confina la escritura femenina en una posición política pro-gubernamental y en el relato de amor normativo, esto es, disociado del deseo sexual, fiel, puro y eterno. *Legend of Fei* constituye un trabajo representativo de la postura pro-gubernamental de la autora: no solo plantea una relación heterosexual, sino que también retoma la herencia de la cultura tradicional china.

En cuanto a la elección de su seudónimo, Priest explicó que lo había adoptado por casualidad -cuando empezó a escribir novelas en el foro de Jinjiang, su intención era utilizar un nombre en chino, sin embargo, todos los que le gustaban ya tenían dueño, así que eligió casualmente una palabra en inglés<sup>204</sup>-. Sin embargo, el seudónimo Priest no nos parece tan arbitrario como pretende nuestra autora. Por una parte, sugiere su preferencia por personajes leales que

---

<sup>203</sup> «Fuerza positiva» es un término propuesto por el presidente Xi Jinping. Desde la perspectiva comunista que encarna el Presidente de China, se conciben todos los discursos entusiastas sobre la realidad social como «fuerza positiva» (正能量) y los discursos adversos como «fuerza negativa» (负能量). En 2012, la fuerza positiva se convirtió en una de las diez palabras más populares del año y en 2013, el gobierno empezó a utilizar la existencia o ausencia de «fuerza positiva» como criterio para autorizar o censurar las opiniones públicas en Internet. El uso y abuso de este concepto de origen psicológico carente de base científica no es exclusivo de China. Corea del Sur ha protagonizado un contraejemplo que ilustra la confianza desorbitada que los gobernantes depositan en la «fuerza positiva»: para reducir el número de suicidios que se producen cada año en el puente Mapo (麻浦大桥), el gobierno decidió poner en práctica la política de la «fuerza positiva» colocando carteles con imágenes de familias y mensajes de ánimo para alentar a los suicidas potenciales a desistir de su propósito. El resultado de esta campaña fue desastroso: la tasa de suicidios se multiplicó por seis.

<sup>204</sup> La grabación de voz de la entrevista se encuentra en la cuenta Destino (宿命), publicada en 2020. URL: <<https://www.xiaohongshu.com/discovery/item/5ef34c800000000001006102>> [consultado el 11/12/2020].

luchan por valores elevados como la igualdad, la libertad o el amor, sobre todo, por los avatares de Nü Wa -grandes héroes que salvan el mundo. Por otra, la adopción de un término inglés puede entenderse como una forma de subrayar su conocimiento de la cultura extranjera para singularizarse en el mercado de novelas chino, cuyas autoras tienen, por lo general, un perfil menos abierto al exterior. Las lectoras de Priest difunden con orgullo rumores no confirmados sobre su formación universitaria y su vida en el extranjero y la autora recurre en sus ficciones a numerosos elementos foráneos. En resumen, este seudónimo muestra una ambivalencia de la autora: por un lado, intenta mantener la postura aprobada por el gobierno, partidaria fiel de la cultura tradicional de China, por otro, inevitablemente utiliza los elementos extranjeros para distinguirse de los demás.

Además, la autora se presenta a sí misma como alguien bufonesco en su columna del foro Jin Jiang -una «joven tontita, medio analfabeta, loca y miembro vitalicio del club de los inútiles» (二逼青年, 疯婆子半文盲, 大废柴教终身会员)-, lo cierto es que tanto su asentimiento tácito frente a los rumores difundidos en Internet sobre su paso por la universidad como la alta consideración en la que lectoras e investigadores tienen sus novelas, parecen ir en contra de esta aparente modestia, sugiriendo que, tras su máscara de joven carente de aspiraciones y algo simple, se esconde una autora ambiciosa que ansía convertirse en referencia obligada, en modelo a seguir admirado por todos. Sobre todo, cuando Tianyi, autora de pornografía de BL, fue detenida, numerosas lectoras recurrieron a Priest para dar la razón a la justicia. A pesar de que Priest adopta una postura tan correcta que se arriesga a exponer su doble moral (la actitud contradictoria de la cultura china y extranjera) para convertirse en un modelo de autora ejemplar, no consigue la aprobación del gobierno: en 2021, muchas de sus novelas - *Word Of Honor*, *Guardian*, *Duelo de dragones*, etc.- han sido censuradas en el foro Jinjiang sin ninguna explicación.

Volviendo a su novela de Wuxia femenino, *Legend of Fei*, esta se sitúa en un mundo parecido al de las dinastías meridionales y septentrionales de China (420-589), cuando el imperio estaba dividido en dos partes que ocupaban respectivamente el Norte y el Sur. El líder del ejército rebelde, Cao Zhongkun (曹仲昆), usurpó el trono, instaurando la corte septentrional, a la que los adversarios llamaban «pseudo-corte» (伪朝). En el golpe de estado de Cao, murieron el emperador y su príncipe heredero, Yide (懿德); solo sobrevivió el joven príncipe



Zhao Yuan (赵渊), quien huyó al sur con el leal general, Liang Shao (梁绍), estableciendo allí la corte meridional. Sin embargo, durante la huída, tuvo lugar un acontecimiento que cambiaría el mundo: el general Liang Shao envió a un joven disfrazado de príncipe Zhao Yuan para proteger a este, distraendo el ataque del ejército de Cao Zhongkun. Pero el príncipe murió. A fin de estabilizar la turbulenta situación, Liang Shao tomó una decisión atrevida: hizo subir al trono al joven disfrazado de príncipe que acababa de fallecer. Después del advenimiento del falso Zhao Yuan, Liang Shao salvó de las manos de Cao al pequeño Xie Yun (谢允), hijo del heredero Yide. Con el objetivo de perpetuar la sangre de la familia real, Liang Shao obligó al emperador a jurar que nombraría a Xie Yun sucesor al trono. Para mantener este juramento en secreto y asegurarse de su cumplimiento, Liang Shao invitó a los Xia Ke más fuertes como testigos, utilizando el código llamado «Mar y Cielo» (海天一色) como garantía de confidencialidad. Pero pasado unos años, el falso Zhao Yuan, apegado al trono, cambió de parecer sobre la sucesión. Los enemigos de Xie Yun lo envenenaron, pero Xie Yun sobrevivió gracias a un maestro que le había transmitido toda su fuerza interior, salvando su vida. Sin embargo, aunque el kungfú de Xie Yun se había vuelto excelente, le era imposible usarlo, ya que si lo hacía, moriría. A partir de aquel momento, el falso Zhou Yuan decidió desembarazarse de los molestos testigos que conocían la verdad sobre la sucesión, difundiendo rumores que aseguraban que «Mar y Cielo» era, en realidad, un lugar en el que se atesoraban innumerables riquezas. Todos los habitantes de Jiang Hu cayeron en la trampa del emperador, empezando a rastrear y cazar a todos los Xia Ke que tenían información sobre «Mar y Cielo». En esa época caótica, Li Zhi (李徵), un maestro Xia Ke conocido como la «katana del sur» (南刀)<sup>205</sup>, federó a cuarenta y ocho bandas pequeñas que preferían alejarse de la «pseudo-corte», fundando la llamada banda de los Cuarenta y Ocho (四十八寨). Tras la muerte de Li Zhi, su hija, Li Jinrong (李瑾荣), que estaba casada con Zhou Cun (周存), asumió la responsabilidad de la banda. La protagonista de esta novela es la hija del matrimonio, Zhou Fei (周翡).

La novela trata de esta hija rebelde, Zhou Fei, que abandona su casa y supera en maestría a sus antepasados, al convertirse en una Xia Ke prestigiosa gracias a su propio esfuerzo. La

---

<sup>205</sup> La katana, también conocida como Dao (刀), es una de las cuatro armas principales de las artes marciales en China, junto con la espada (剑), la lanza (枪) y el bastón (棍). La diferencia entre la katana y la espada es que la primera solo tiene un filo de la hoja afilado.

historia comienza con la visita del príncipe Xie Yun a la banda de los Cuarenta y Ocho. Tras la muerte de Cao Zhongkun, el gobierno meridional empezó a reclutar soldados para constituir un ejército que sería enviado a reconquistar el Norte. El general Liang Shao envió a Xie Yun para que invitara a Zhou Cun a liderar su ejército. Aunque Li Jinrong no quería que su marido interviniera en los asuntos de la corte imperial, Zhou Cun aceptó la invitación porque era ambicioso y quería que se hiciera justicia. Zhou Fei, quien deseaba conocer el mundo exterior, no fue autorizada a seguir los pasos de su padre. Zhou Fei se rebeló drásticamente contra su madre, consiguiendo, al final, su permiso por haber practicado con todos sus esfuerzos la katana de su abuelo. Al empezar su aventura en Jian Hu, Zhou Fei se encontró por casualidad con el príncipe Xie Yun y ambos comenzaron a indagar quién era el autor de los rumores que estaban costando tantas vidas. Durante este proceso, Zhou Fei conoció al maestro Ji Yunchen (纪云沉), llamado la «katana del norte» (北刀), cuya maestría era equiparable a la de su abuelo. Zhou Fei ayudó a Ji a proteger a Yan Pei (殷沛), hijo único de otro maestro testigo del juramento y fallecido años atrás: Yan Wenlan (殷闻岚), conocido como la «espada Montaña» (山川剑). Yan Wenlan murió tras ser perseguido por el emperador Zhao Yuan, tras descubrir que había presenciado el juramento. Cuando Yan Pei se enteró de que fue el emperador quien asesinó a su padre, lleno de resentimiento, entró a formar parte de una banda de villanos. Para devolver a Yan Pei al buen camino, Ji Yunchen se batió en duelo con los villanos, pero resultó herido y murió. Años después, Yan Pei perdió la vida en un enfrentamiento con Zhou Fei. Durante su lucha juntos, Xie Yun y Zhou Fei se enamoraron. Para preservar a su amada de un peligro mortal, Xie Yun utilizó su kungfú, por lo que quedó en coma. Zhou Fei recorrió el mundo en busca de un remedio para sanarlo. Cuando por fin lo encontró y Xie Yun quedó fuera de peligro, este abandonó su derecho a heredar la corona y se alejó con Zhou Fei de la corte imperial. La pareja vivió feliz muchos años.

Esta novela se centra en la figura de la «mujer fugitiva» (出走的女性), un tema recurrente en la literatura china. Después del Movimiento del Cuatro de Mayo (1919), dicha figura apareció, con mucha frecuencia, como un símbolo de emancipación femenina en la literatura moderna china. En esa época, el acto de abandonar el hogar fue considerado por numerosas escritoras como un triunfo del feminismo. Pero, pronto, esta actitud optimista de la rebelión femenina fue cuestionada por numerosos escritores hombres; según ellos, solo existían dos posibles finales para estas mujeres rebeldes: o bien acababan prostituyéndose, o bien regresaban

decepcionadas a la casa paterna (Liu, 2007: 119-129). Hoy en día, cuando se marchan de casa, la mayoría de las mujeres tiene varias salidas, por lo que ello ya no se considera como una rebeldía contra el patriarcado. Así se interpreta también este acto en *Legend of Fei*: en primer lugar, la casa ya no es propiedad del padre, sino de la madre; en segundo lugar, irse de casa se entiende, aquí, como independizarse, es decir, dejar de ser una niña para convertirse en una Xia Ke autónoma. Priest adopta la perspectiva de las mujeres actuales: la «joven fugitiva» de su novela sigue siendo rebelde, pues desafía la prohibición de su madre y consigue marcharse de casa. Pero su gesto ya no es una afrenta al patriarcado, sino una forma de buscar su propio camino en la vida.

En *Legend of Fei*, hay una metonimia de dicho camino, el Dao (道). Dao es un término de las artes marciales que se refiere al proceso o práctica mediante el cual un practicante de kungfú puede encontrar su verdadero yo y convertirse en maestro. Muchas personas intentan inculcar su propia visión del Dao a Zhou Fei. Su padre le enseña que la debilidad es la única causa de los problemas. Su madre insiste en que si una persona tiene una confianza absoluta en su fuerza, puede conseguir todo lo que desee. Estos dos Dao corresponden a las posturas que adoptan hombres y mujeres respectivamente: a los primeros no se les permite mostrar su vulnerabilidad y a las segundas se les enseña que si quieren conseguir algo, deben convertirse en hombres para poder competir con ellos. A continuación, la «katana del norte», Ji Yunchen, le enseña que la fuerza debe utilizarse para proteger a los demás, no para intimidarlos. Por su parte, Zhou Fei aprende y experimenta por sí misma hasta que encuentra su propio Dao: a diferencia de su padre y su madre, Zhou Fei desarrolla una postura flexible frente a los altibajos de la vida y el sentido de su vida no es salvar al mundo sino defender a las personas a las que quiere.

Mientras que otras mujeres se identifican como espectadoras de Jiang Hu, Zhou Fei participa con ganas en este mundo competitivo, derrotando a sus contrincantes masculinos, uno tras otro. Por un lado, podemos entender esta postura activa como la ampliación del espacio femenino que están llevando a cabo las mujeres actuales cuando se marchan del hogar para explorar el mundo exterior. Por otro lado, es posible que la razón de que Zhou Fei adopte una postura activa con tanta facilidad en un mundo androcéntrico es que se identifica a sí misma como «hija del padre». Aquí, la protagonista sintoniza motu proprio con las reglas del Wuxia

masculino. Mientras que en *La séptima noche de nieve*, Xue Ziyue cuestionaba el sentido de las muertes que se producen en las peleas, en *Legend of Fei*, Zhou Fei aprueba y hasta aplaude dichas muertes: «sería una gran suerte si un Xia Ke pudiera morir por lo que lucha» (Capítulo 85) [TEN<sup>206</sup>]. Aunque Zhou Fei tiene una postura rebelde, ello no le impide estar de acuerdo con el funcionamiento del mundo dominado por los hombres. Además, Zhou Fei se esfuerza mucho para heredar el nombre de su abuelo, «Katana del Sur». Cuando el ejército del imperio meridional ataca a la banda de los Cuarenta y Ocho, Zhou Fei se coloca entre los soldados y el pueblo y anuncia con orgullo que su nombre es «katana del sur». Esta es la primera vez que Zhou Fei se siente legitimada para usar el nombre de su abuelo:

Entonces, Zhou Fei se da cuenta de que el nombre de «Katana del Sur» no es una «ropa ordinaria», sino un «fastuoso vestido de gala» heredado de sus antepasados. [...] Aunque a Zhou Fei le guste y anhele llevar este vestuario tan lujoso, no puede usarlo todo el día para tomar té, comer, subir y bajar la montaña. Pero siempre hay una o dos ocasiones en las que se le permite vestirse con esta ropa, de modo que puede volver la vista atrás y contemplar las hazañas de los antepasados (Capítulo 144) [TEN<sup>207</sup>].

A pesar de ser una hija, Zhou Fen cumple un ritual propio de la herencia patrilineal. Aunque en la novela también hay escenas en las que se muestra la herencia materna, la primera es prioritaria. Asimismo, la madre, Li Jinrong, también es una «hija de su padre», pues hereda la función de líder de su padre, Li Zhi. Además, la postura flexible que adopta Zhou Fei en su Dao, en realidad, se inclina sutilmente hacia los valores patriarcales: la protagonista no adopta la estrategia directa y radical de su madre para resistir contra el mundo androcéntrico, sino que acepta tácitamente las reglas patriarcales y reacciona con antelación para ajustar sus estrategias, optimizando su fuerza. Esta postura coincide con la estrategia de la autora como miembro de la élite urbana: puesto que ya ocupa un lugar privilegiado en la sociedad, no necesita oponerse drásticamente al patriarcado. Por una parte, dicha postura se entiende

---

<sup>206</sup> Texto original: 死得其所，未必不是幸事。

<sup>207</sup> Texto original: 直到这时，周翡才知道，原来“南刀”二字之于她，不是“寻常布衣”，而是一件祖辈流传下来的“盛装”，[...] 这么一身盛装，她就算再喜欢、再向往，也不可能整天披着它喝茶吃饭、上山下地。但总有那么一两个场合能穿在身上，远远窥见先人遗迹。

como una estrategia sensata para las mujeres, ya que les permite eludir el enfrentamiento directo con el poder masculino y obtener el mayor beneficio posible. Por otra parte, al ser esta postura la que más agrada a los hombres, aquellas mujeres que no quieren o no pueden adoptarla son descartadas y condenadas a permanecer en la sombra.

Zhou Fei no solo es una «hija del padre», sino también la hija exitosa. Su triunfo contrasta con el fracaso del «hijo fallido» -Yan Pei. Yan Wenlan fue la célebre «espada Montaña» que figuró entre los grandes maestros, pero su hijo, Yan Pei, abandona el buen camino, convirtiéndose en un villano que vampiriza la fuerza interior de los otros Xia Ke. Después de ello, aunque consigue una fuerza invencible, Yan Pei no se atreve a usar su nombre real, ni siquiera a mostrar a los demás su rostro, que se esconde tras una máscara de hierro. Al haber fracasado, Yan Pei pierde el derecho a presentarse como hijo de su padre. La muerte de Yan Pei a manos de Zhou Fei aparece en la novela como el final más adecuado para este personaje descarriado. Antes del fatal duelo, Zhou Fei le reprocha a Yan Pei que haya pisoteado la dignidad de la familia. Esta narración subvierte la superioridad del «hijo del padre», demostrando que este también puede decepcionar a los padres y ser privado del apellido y la reputación de la familia patrilínea. Asimismo, la muerte de Yan Pei bajo la katana de Zhou Fei puede entenderse como una fantasía motivada por el resentimiento acumulado por la hija del padre: un día, la hija exitosa no solo puede conseguir más aprobación del padre, sino que también puede ejecutar al «hijo fallido» en lugar de hacerlo el padre. Pero a pesar de estas manifestaciones de rebeldía, la aprobación patriarcal sigue siendo la mayor demanda de las mujeres.

Con todo, *Legend of Fei* mantiene las características del Wuxia femenino. Aunque Zhou Fei participa activamente en las peleas de Jiang Hu, el amor sigue siendo el tema central de la historia. El narrador también mantiene ese tono satírico que ya utilizó en *La séptima noche de nieve*, burlándose de los Xia Ke que luchan incesantemente para encontrar el tesoro de «Cielo y Mar» y descubrir al final que todo es una ilusión. Asimismo, en esta novela también encontramos el juego de géneros que es la marca de fábrica de esta autora: el rol femenino (mujer y/o *bottom*) tiene una figura asexuada e incluso posee características dominantes; mientras que el aspecto del rol masculino (hombre y/o *top*) siempre es delicado y tierno. Por ejemplo, en esta novela, Zhou Fei es tan fuerte física y psicológicamente que puede asumir el nombre de «Katana del Sur», custodiar su casa y salvar a su pareja; mientras que Xie Yun tiene

un cuerpo frágil, es tierno y está atento a las necesidades de las personas vulnerables. De todos modos, Priest construye una imagen de mujer segura, fuerte y valiente que narra sus propias hazañas en el mundo del Wuxia.

En resumen, las novelas del Wuxia femenino se consideran como una conquista por parte de las mujeres del espacio narrativo masculino. Aunque las mujeres tengan que encontrar una forma de encajar en este mundo -ser las espectadoras de las aventuras de los hombres, o bien, aceptar sus reglas para ser autorizadas a entrar en el juego-, lo cierto es que la escritura femenina de Internet reinventa el Wuxia tradicional, creando nuevas figuras femeninas que enseñan a las lectoras valores como la valentía, la fuerza y el amor filantrópico.



## **TERCERA PARTE. LA COLA DE NÜ WA**



## Capítulo 6.

### INCESTO: LA GRAN DIOSA RECUPERA SU COLA DE SERPIENTE

Como hemos señalado, la cola de serpiente simboliza la promiscuidad e inmoralidad de Nü Wa, mientras que el cuerpo humano constituye la divinidad de la Gran Diosa. En la escritura tradicional, la división entre ambas partes siempre es clara y evidente, construyéndose dos imágenes opuestas: mujer lujuriosa y diosa magnánima. Sin embargo, las novelas femeninas de Internet tienden a integrar la cola de serpiente en el cuerpo de la espléndida Gran Diosa. Por ello, las figuras que nos interesan en este capítulo son de mujeres promiscuas que se involucran en relaciones incestuosas, a la vez que poseen el carisma de la Gran Diosa y las virtudes de la Gran Madre. En esta imagen idealizada, virtuosa y seductora a la vez, confluyen la fantasía de perfección femenina proyectada por las mujeres y la interiorización de las demandas de los hombres.

#### 1. Novelas de Esposa Compartida (共妻)

Aunque las relaciones incestuosas también son tabú en China, aparecen tratadas en numerosas obras desde la antigüedad. La más conocida fue *Jin Ping Mei* (金瓶梅) de Lanling Xiaoxiao Sheng (兰林笑笑生), que se publicó a finales de la dinastía Ming (1368-1644). En la actualidad, respetados autores siguen introduciendo el incesto en sus ficciones: *Breaking Out of the Ghost's Tower* (《打出幽灵塔》) de Bai Wei (白薇) publicado en 1932; *La tempestad* (《雷雨》) de Cao Yu (曹禺), en 1937; *White Deer Plain* (《白鹿原》) de Chen Zhongshi (陈忠实), en 1993, y sobre todo, *Grandes pechos, amplias caderas* (《丰乳肥臀》) de Mo Yan, Premio Nobel de 2012. Lo que nos interesa aquí de este complejo tema es que, en estas

novelas, el incesto se asocia automáticamente con las mujeres, mientras que el deseo incestuoso de los hombres se mantiene en la sombra. Los hombres aparecen como defensores del orden moral del patriarcado o denuncian la crueldad de la sociedad feudal. Una vez más, las novelas femeninas de Internet ponen patas arriba estas representaciones: no solo no se contentan con exponer a la luz del día lo que había permanecido en la oscuridad, es decir, la parte de responsabilidad de los hombres en las relaciones incestuosas, sino que, además, invierten los roles, inclinando la balanza en favor de las mujeres, mostrándolas como víctimas inocentes de los enredos masculinos. Por otra parte, situar las tramas de incesto en un contexto erótico propicia la sátira de normas y convenciones sociales.

### **1.1. La escritura tradicional del incesto en China**

En el capítulo dedicado a las novelas de *Harem Battle*, hemos abordado brevemente la prohibición del incesto en la China antigua. Aunque hoy el matrimonio entre primos matrilíneales está prohibido, no siempre fue así, por lo que todavía pueden encontrarse narraciones actuales que siguen recreando esta antigua tradición. Jiang Xian, protagonista de la novela *Mu Nan Zhi* (《慕南枝》) que se publicó en 2016, se une en matrimonio con su primo materno Zhao Yi. Ni el narrador, en la novela, ni siquiera los lectores (siempre dispuestos a intervenir activamente en los foros para hacer valoraciones morales de las novelas), fuera de ella, emiten juicio alguno sobre dicho matrimonio. Este silencio dentro y fuera de la ficción resulta: la práctica del incesto ha dejado una profunda impronta en el imaginario de autores y lectores contemporáneos. Nadie se escandaliza ante una trama de incesto en el contexto de la China antigua, mientras que pormenores irrelevantes pueden provocar intensos debates en los foros. Así, las lectoras juzgan severamente las relaciones prematrimoniales, incluso cuando se trata de parejas homosexuales, a través de etiquetas como Crisantemo Limpio (菊洁). Aquí, el crisantemo es un eufemismo de «ano» y la limpieza se refiere a la falta de experiencia sexual. El Crisantemo Limpio o *bottom* puede tener relaciones sexuales con hombres o mujeres pero nunca ha sido penetrado por otros. Su antónimo es Crisantemo Sucio (菊不洁), etiqueta que avisa a las lectoras de que el personaje

*bottom* ya no es virgen. Otras etiquetas asociadas con la virginidad son Pepino Sucio (黄瓜不洁) -el *top* ya ha tenido relaciones sexuales con otro u otros *bottom*-, Ambos Limpios (双洁) -los dos miembros de la pareja son vírgenes antes de encontrarse, etc. Esta tolerancia histórica hacia el incesto es inseparable de una concepción patrilineal del parentesco: los lazos de sangre por vía materna se consideran, aún hoy, menos estrechos que los lazos de sangre por vía paterna. Por ello, solo una parte de los incestos reconocidos como tales en Occidente lo eran también en China. En este sentido, la prohibición del incesto, como revela Georges Bataille, está estrechamente asociada con el privilegio de género: son los hombres quienes pueden repartirse a las mujeres, a las que consideran como sus propiedades (Bataille, 1957: 150-151)<sup>208</sup>.

Lo que más se destaca en la cultura china cuando se trata del incesto es la necesidad de respetar el orden moral: los dos caracteres del término Luan Lun (乱伦) -«incesto» en chino- remiten respectivamente a la perturbación o alteración del orden moral y, en determinados contextos, a relaciones sexuales ilegales o promiscuas («Luan») y al conjunto de valores, reglas y acciones que se asigna a cada rol social («Lun»). Formulando en otras palabras, el incesto en chino no solo se refiere a las relaciones prohibidas entre miembros de una misma familia; también son consideradas incestuosas las relaciones contrarias al orden moral -profesor/estudiante, director/subalterno, etc. En su artículo, «Comparación del *motif* del incesto entre Oriente y Occidente», Wei destaca que, en China, el sistema patriarcal se basa en la ampliación del concepto de «familia», de modo que la estructura jerárquica de la familia y la de la sociedad en su conjunto se reflejan mutuamente: así como el padre ejerce la autoridad en el ámbito familiar, el emperador detenta el poder sobre sus súbditos como padre de todos ellos. Esta correspondencia entre la figura real y la paterna se asienta en el «Lun» como núcleo del sistema patriarcal (Wei, 2012: 3-5)<sup>209</sup>. En nuestro trabajo, entendemos, pues, el incesto en su doble acepción: como hemos visto, se establece en base a un privilegio de género y moral.

---

<sup>208</sup> Bataille, Georges (1957). *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens & Marie Paule Sarazin, Barcelona: Tusquets Editores, S. A.

<sup>209</sup> 魏安娜(2012), 《中西方文学乱伦母题比较研究》

\* Wei Anna (2012). «Comparación del *motif* del incesto entre Oriente y Occidente»

URL: <<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10140-1013104827.htm>>[consultado en 01/07/2020].

Como hemos señalado, en la cultura asiática, los hijos tienden a ser considerados como bebés asexuados, por lo que el fantasma familiar del incesto es irrelevante. Esta despreocupación no impide, sin embargo, el deseo incestuoso, cuya identificación se ve dificultada por una cuidadosa ocultación. Ueno Chizuko retira el velo que cubre las relaciones entre padre e hija:

Para un padre, su hija es una mujer que le pertenece completamente a él, al mismo tiempo que se trata de un objeto intocable. El discurso habitual del padre que se declara poseedor absoluto de su hija es este: «si alguien roba la virginidad de mi hija, le mataré». Aunque su hija sea aún un bebé cuando haga esta afirmación (Ueno, 2014: 137) [TEN<sup>210</sup>].

Esta declaración del padre como dueño de la virginidad de su hija, que puede interpretarse, según Ueno, como una expresión pública del deseo incestuoso, solo se ve habitualmente como una expresión del amor de un padre hacia su hija carente de toda connotación sexual. Ahora bien, mientras que el amor «desbordante» de los padres por sus hijas es legitimado por el patriarcado, no sucede lo mismo en el caso de las mujeres: si una madre hiciese una declaración semejante a la de este padre sobre su hijo, probablemente sería considerada una enferma peligrosa.

El derecho de posesión ejercido por los padres provoca diferentes reacciones en las hijas. Una parte de ellas, según Ueno, manifiesta su rechazo de forma drástica mediante el *Enjo Kosai*, eufemismo de «prostitución»: para mostrar su rebelión contra la dominación paterna, las adolescentes ofrecen sus servicios sexuales a hombres adultos a cambio de un beneficio económico. La mayoría de estas jóvenes nacen en una familia de clase media -por lo que su motivación principal no es financiera- y tienen padres despóticos que ocupan puestos de responsabilidad. Estas hijas, que son la parte más vulnerable en la relación de poder paterno-filial, ofrecen su propio cuerpo -objeto deseado pero prohibido por su progenitor-, instrumento idóneo para llevar a cabo la venganza contra el padre. Al entregar su cuerpo a

---

<sup>210</sup> Texto original: 对父亲来说, 女儿既属于自己但又绝不能触碰的异性。我常听到当上父亲的男性说, “谁要是夺去女儿的处女之身, 我就宰了他”, 不管他女儿才是个吃奶的婴儿。

cualquier hombre -excepto a su padre-, las hijas buscan liberarse de la posesión absoluta ejercida por este último.

Sin embargo, también hay hijas que adoptan un rol de seductoras con el objetivo de responder voluntariamente a la demanda silenciosa de incesto por parte del padre, es decir, a la fantasía paterna en la que el padre se ve a sí mismo como una víctima inocente de la relación incestuosa. Esas hijas aguantan las críticas morales de su entorno social con tal de cautivar al padre y de realizar a su vez su propia fantasía de inversión de la relación de dominación; en dicha fantasía, el padre se arrodilla, ofreciéndole todo a su hija a cambio de amor (Ueno, 2014: 140-147).

Las novelas de incesto abundan en ejemplos de las diferentes reacciones de las hijas ante el deseo paterno y cada autora se posiciona al respecto a través de sus personajes<sup>211</sup>. Según Ueno, la autora Ai Lijima, pionera feminista de Japón, ilustra en sus ficciones el prototipo de hija-prostituta: en su escritura pone en escena personajes femeninos que intentan vengarse del padre aunque para ello tengan que provocar su propia autodestrucción. Los clientes de la edad de sus padres son representados como bellacos cuyos abyectos deseos sexuales muestran indirectamente la inferioridad de sus progenitores. En su novela *El secreto que no puedo confesar a mi padre* [TEN<sup>212</sup>], la autora Chinami Shimizu también describe a una hija que desprecia a su padre, un hombre mediocre y pusilánime. Incapaz de atraer a ninguna otra mujer, este hombre debe conformarse con la proximidad de la única presa sexual que no puede rechazarle: su hija. Otras autoras optan por dar rienda suelta a la fantasía de encajar en el exigente ideal de hija que han construido sus padres. La autora, Yumiko Kurahashi señala que en dicha fantasía «la madre es el permanente otro en la familia, mientras que la hija es el amor eterno y supremo del padre» (Ueno, 2014: 137-147). La autora Kazuki Sakuraba, en su novela *Mi hombre*, también pone en escena a una hija obsesionada por obtener el amor exclusivo de su padre. Por último, otras autoras se distancian de estas dos perspectivas y optan por introducir la relación madre-hija en un tipo de ficción habitualmente centrada en

---

<sup>211</sup> Si bien la idea de que la literatura es un reflejo de la realidad y de las experiencias y pensamientos del autor está superada, esta es su función principal en los foros de debate de Internet: las autoras expresan, a través de las intrigas y personajes que construyen y de las temáticas que tratan, su propia posición en debates de actualidad y prolongan su postura intratextual en el espacio paratextual de foros literarios y redes sociales.

<sup>212</sup> La novela que cita Ueno solo existe en japonés (お父さんには言えないこと).

el binomio padre-hija. Por ejemplo, la autora Bai Wei (白薇), en su obra de teatro *Breaking Out of the Ghost's Tower* (《打出幽灵塔》), nos habla de una hija que consigue poner fin a la relación incestuosa con un padre de mentalidad feudal gracias a la ayuda de su luchadora madre, una comunista convencida. En este tipo de novelas de incesto, las autoras muestran, a través de la inclusión y reconstrucción de una relación madre-hija normalmente dañada, el deseo de venganza de las hijas respecto de sus padres como una ilusión: el padre siempre puede sustituir a su hija por otra figura femenina y, cuando ello sucede, solo la figura materna acudirá a ayudar a su hija ofreciéndole un refugio seguro.

Zhang Ying (张瑛), conocida por su seudónimo, Zhang Ailing (张爱玲), pertenece a esta última tendencia. En su novela *Xin Jing* (《心经》), narra la historia de una hija que se enamora de su padre -añadamos, de paso, que este enamoramiento se produce inicialmente del modo descrito por Ueno Chizuko. La hija, Xu Xiaohan (许小寒), estrechamente unida a su padre, Xu Fengyi (许峰仪), se aleja de su madre hasta el punto de considerarla como una forastera. Por su parte, Xu Fengyi menosprecia a su esposa y mantiene una relación especial con su hija. Todo cambia cuando Xu Fengyi conoce a Duan Lingqing (段绫卿), la compañera de clase de su hija Xiaohan, y la convierte en su amante sin que Xiaohan sepa nada de esta relación extramatrimonial durante algún tiempo. El día en que Xu Fengyi ve por primera vez a Duan Lingqing junto a su hija en la fiesta de cumpleaños de esta última, repara en el asombroso parecido que hay entre ambas muchachas: «se miran en el espejo [...]. Xiaohan es como la sombra de Lingqing que se refleja en el agua, pero algo menos agraciada» (1943: 2) [TEN]<sup>213</sup>. Después de saber que su amiga es la amante de su padre, Xiaohan deja de ver a su madre como a una rival y le exige que defienda su matrimonio y que prohíba a su marido abandonar el domicilio conyugal. Despechada por la infidelidad de su padre, Xiaohan acepta la petición de matrimonio de un compañero de clase a quien no ama. Sin embargo, su maniobra para desatar los celos del padre resulta inútil, pues Fengyi se va a vivir con la joven Lingqing. La víspera de la boda, la madre (resulta significativo que el nombre de este personaje no se mencione en la novela) intenta poner fin al comportamiento autodestructivo de Xiaohan

---

<sup>213</sup> Texto original: 两人走到一张落地大镜前照了一照，小寒仿佛是她立在水边倒映着的影子，处处比她短一点，流动闪烁。

张爱玲 (1943), 《心经》

\* Zhang Ailing (1943). *Xin Jing*,

URL: <<https://www.99csw.com/article/2856.htm>> [consultado el 03/12/2020].

obligándola a instalarse provisionalmente en casa de su tía para que reflexione sobre su precipitada decisión de casarse con su compañero de estudios. Cuando madre e hija se dirigen en coche al domicilio de la tía, Xiaohan se reclina junto a su madre, sintiéndose por primera vez unida a ella. En esta novela de Zhang Ailing, el padre no rechaza los gestos de seducción de su hija, aunque el vínculo que le une a ella no es ni mucho menos exclusivo, por lo que la relación padre-hija es, desde el principio, desigual. Esta trama contiene una crítica a la tolerancia social de la que disfrutaban los hombres cuando aprovechan las oportunidades que se les presentan para iniciar romances con jovencitas, sustituyendo, así, a sus enamoradas hijas por una alternativa más cómoda y menos comprometedora. La lección que aprenden las lectoras de esta novela es que las hijas que sucumben al deseo de seducir a sus padres se convierten en un objeto sexual que acaba siendo consumido, manipulado y abandonado.

Ueno Chizuko señala que, en las escenas eróticas elaboradas por hombres, las mujeres aparecen como un objeto controlado por una figura masculina poderosa, por el dueño de su placer sexual. Precisamente en la organización jerárquica de la comunidad masculina, el vigor sexual es un factor más determinante aún que el poder, la riqueza o la edad: cualquier hombre -aunque sea débil, pobre o demasiado joven- que pueda conseguir mujeres gracias únicamente a su atractivo sexual, podrá encumbrarse en la jerarquía y ejercer la dominación sobre el resto de miembros del grupo. Los hombres ven en la satisfacción sexual de las mujeres un mecanismo de control supremo (pues estas se someten por voluntad propia a diferencia de lo que sucede en la violación) a la vez que un motor de ascensión social inigualable. Ueno se basa sobre todo en las estampas eróticas japonesas -género conocido como Shunga-, que muestran a mujeres gozando sexualmente gracias al placer masoquista que les proporcionan sus compañeros. En realidad, estas escenas, centradas aparentemente en la representación del orgasmo femenino, ponen el placer de las mujeres al servicio de la satisfacción de las fantasías sexuales y deseos de poder de los hombres (Ueno, 2015: 94-107).

Foucault, por su parte, propone el «esquema de la eyaculación», según el cual los actos masculinos «determinan, regulan, atizan y dominan» el placer sexual:

Este «esquema de la eyaculación» a través del cual se percibe toda la actividad sexual -y en los dos sexos-, muestra evidentemente la dominación casi exclusiva del modelo

viril. El acto femenino no es exactamente complementario; más bien es su doble, pero bajo la forma de una versión debilitada, y de él depende tanto para la salud como para el placer (Foucault, 1984: 142).

El ensalzamiento de la eyaculación masculina en los actos sexuales y el control imperceptible de los hombres en las escenas eróticas dominadas por ellos mismos que señalan respectivamente Foucault y Ueno son ampliamente explotados en la narrativa de incesto.

El modelo inicial del relato de incesto en China podría derivar del mito de Nü Wa y Fu Xi<sup>214</sup>. En el artículo «Análisis psicológico sobre la estructura de los mitos relacionados con el matrimonio incestuoso entre hermanos»<sup>215</sup>, tras el análisis comparativo de las diferentes versiones tanto chinas como de otros lugares de los mitos del incesto, la investigadora Zhang concluye que el fruto de las relaciones de una pareja incestuosa suele ser un bebé deforme: un trozo de carne con la forma de una pelota o de un melón, un bebé sin piernas, sin rostro, sin cabeza, etc. Todos estos nacimientos de niños deformes simbolizan el destino nefasto de las uniones prohibidas (Zhang, 2007). Aunque en estos mitos el incesto es el único modo de perpetuar la humanidad -puesto que los dos hermanos son los únicos supervivientes después del cataclismo-, la pareja siempre acaba recibiendo terribles castigos. Otra investigadora concluye en su artículo, «Comparación del *motif* del incesto entre Oriente y Occidente», que «cuando describen una escena de incesto, los autores de diferentes regiones chinas coinciden en hacer de la fatalidad el desenlace inevitable de toda relación incestuosa, lo que les permite destacar la estética trágica propia de una relación prohibida» (Wei, 2012: 15) [TEN<sup>216</sup>]. La literatura canónica también recrea este modelo de relato de incesto, a la vez que se sirve del final trágico para dar un sentido pedagógico a la historia que pueda ser de provecho para los

---

<sup>214</sup> Se refiere a la versión de la provincia de Hei Nan (河南): Nü Wa está casada con su hermano Fu Xi (伏羲). Ambos son los únicos humanos supervivientes después del diluvio universal. Después de casarse, Nü Wa da a luz a un objeto redondo. El matrimonio corta el objeto en pequeños fragmentos que son esparcidos al viento y que acaban convirtiéndose en seres humanos (Yuan, 2006: 217).

<sup>215</sup> 张玉秀(2007), 《手足婚神话的结构精神分析研究》

\* Zhang Yuxiu (2007). «Análisis psicológico sobre la estructura de los mitos relacionados con el matrimonio incestuoso entre hermanos».

URL: <<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10610-2008015140.htm>>[consultado el 05/07/2020].

<sup>216</sup> Texto original: 作家们在叙述乱伦这个行为时, 不约而同地将主人公地乱伦行为描述成一种矛盾冲突下地命运的必然, 以凸显乱伦者的悲剧性。



lectores. Además, como vamos a ver ahora, en la literatura canónica escrita por hombres, las mujeres siempre son las más castigadas y señaladas como responsables de la relación incestuosa.

En *Jin Ping Mei* (《金瓶梅》)<sup>217</sup>, la novela de la China antigua más conocida por sus explícitas escenas incestuosas, se evidencia la diferencia de castigos en función del género. La promiscuidad innata de la que se acusa tradicionalmente a las mujeres explica su comportamiento «anormal» (inmoral) de forma absoluta y sin que medien diferencias significativas entre personajes. En resumen, el estereotipo de que las mujeres son criaturas del pecado está profundamente arraigado en el imaginario literario masculino. Solo tras denodados esfuerzos consiguen las mujeres redimirse de su culpa. En el caso de los hombres, la ausencia de este tipo de acusación explica una mayor condescendencia con las experiencias incestuosas, cuyas consecuencias son también presentadas de forma menos trágica.

*Jin Ping Mei* trata de un hombre libertino, Ximen Qing (西门庆) y sus aventuras sexuales - fundamentalmente incestuosas- con su sobrina, sus hijas adoptadas, e incluso su hermanastra y la hija de esta última al mismo tiempo. Cuando muere tempranamente a los treinta y tres años en pleno acto sexual, el balance de su vida es muy positivo, pues ha disfrutado de poder, prestigio y sexo. Sin embargo, la otra protagonista, Pan Jinliang (潘金莲), un personaje femenino semejante al de Ximen, no tiene tanta suerte. Pan Jinglian es una mujer hermosa que se ve obligada a casarse con Wu Dalang (武大郎), un hombre pobre, feo y de pequeña estatura, por lo que no tarda mucho en tener una aventura con el ya mencionado Ximen Qing. Para poder casarse con su rico y guapo amante, Pan Jinlian envenena a su marido. Sin embargo, después de su nuevo matrimonio y de su entrada en el clan Ximen, Pan Jinlian no consigue recibir la atención esperada, viéndose obligada a compartir a su marido con otras muchas mujeres. Por ello, Pan Jinlian seduce a Chen Jingji (陈敬济), el marido de su hijastra, con quien mantiene una relación extraconyugal hasta la muerte de Ximen. Cuando la viuda Pan Jinlian se queda embarazada de su amante Chen Jingji, su infidelidad queda al descubierto y la familia de su difunto marido la obliga a abortar y abandonar la casa. Al final, Wu Song (武

---

<sup>217</sup> El autor de *Jin Ping Mei* (1610) recurrió al seudónimo de Lanling Xiaoxiao Sheng (兰陵笑笑生), ya que en aquella época, describir escenas eróticas e incestuosas estaba prohibido. Conviene señalar al respecto que, a diferencia de la historia de la literatura occidental, la china cuenta con muy pocas obras que aborden abiertamente el incesto (Wei, 2012).

松), hermano de su primer marido Wu Dalang, la mata en plena calle para vengarse del homicidio de este. Como vemos, si bien los dos protagonistas pagan sus actividades incestuosas con su propia vida, lo cierto es que la muerte de Ximen Qing mientras está con una de sus amantes dista mucho del linchamiento público al que es sometida Pan Jinlian, prototipo de mujer fatal. De hecho, como observa Wei, en la China antigua, estas novelas animaban a las mujeres a mantener su castidad y a evitarles las tragedias que conlleva la promiscuidad femenina.

En la literatura escrita por hombres, el castigo que padecen las mujeres incestuosas puede ser indirecto, e incluso aparecer disfrazado con elogios. La obra más controvertida de Mo Yan (莫言), *Grandes pechos, amplias caderas* (《丰乳肥臀》), es un ejemplo de lo que decimos. En esta novela abundan las relaciones incestuosas y extramatrimoniales: la madre, Shangguan Lu (上官鲁氏), debido a la esterilidad de su marido, se ve obligada a mantener relaciones sexuales con otros hombres -entre los que figura el marido de su tía- para asegurar el nacimiento de un hijo varón que garantice la continuidad de la familia de su marido. Después de traer al mundo consecutivamente a ocho niñas con diferentes padres, por fin da a luz a un hijo varón, Shangguan Jintong (上官金童), que alberga un deseo incestuoso por su madre y, sobre todo, una fijación con los pechos de esta. En la mayoría de los análisis<sup>218</sup> sobre esta obra de Mo Yan, el incesto se interpreta como una forma de rebeldía contra el orden feudal, e incluso como un gran sacrificio sagrado propio de la Gran Madre. No debemos perder de vista, sin embargo, que esta lectura masculina que sacraliza a las mujeres conlleva, paradójicamente, la reducción de su capacidad de actuación. Como revela Liu Chuanxia en *La*

---

<sup>218</sup> Por ejemplo,

彭国强 (2021), 《<丰乳肥臀>女性反抗方式比较》

\* Peng Guoqiang (2021). «La comparación de las maneras de resistencia de los personajes femeninos en *Grandes pechos amplias caderas*»

URL: <[http://yuxiqbs.cqvip.com/Qikan/Article/Detail?id=7104110280&from=Qikan\\_Search\\_Index](http://yuxiqbs.cqvip.com/Qikan/Article/Detail?id=7104110280&from=Qikan_Search_Index)> [consultado el 07/01/2022].

沈南洋 (2021), 《莫言小说中母亲形象的书写-以<丰乳肥臀>为例》

\* Shen Nanyang (2021). «La imagen de madre en la escritura de Mo Yan. Análisis de *Grandes pechos amplias caderas*»

URL: <[http://yuxiqbs.cqvip.com/Qikan/Article/Detail?id=7104379489&from=Qikan\\_Search\\_Index](http://yuxiqbs.cqvip.com/Qikan/Article/Detail?id=7104379489&from=Qikan_Search_Index)> [consultado el 07/01/2022].

En estos estudios recientes de las novelas de Mo Yan, el incesto de Shuangguan Lu se entiende como un testimonio de los sufrimientos del pasado y también se manifiesta el sacrificio de la Gran Madre para sus hijos.

*construcción de las mujeres*, tras el encomio exagerado de los autores masculinos a la madre sagrada se esconde, en realidad, una forma de opresión y explotación de las mujeres, una trampa de la sociedad patriarcal: la madre es imaginada como un objeto luminoso que no duda en sacrificarse a sí mismo y cuyo último destino es su propia desaparición. La muerte de la madre es su finalidad última, el lugar al que van a parar todas las alabanzas masculinas (Liu, 2007: 263). En resumen, aunque algunas mujeres incestuosas no son presentadas de forma negativa -especialmente cuando son madres como Shangguan Lu, cuyas relaciones incestuosas están justificadas por su deber de ofrecer descendencia masculina a la familia de su marido-, su destino no es otro que su propia desaparición, lo que, en sí mismo, no deja de ser un castigo embellecido con los destellos de la divinidad.

En *Grandes pechos amplias caderas*, la razón irrefutable por la que la madre Shangguan Lu puede (y debe) mantener relaciones incestuosas es perpetuar la estructura patrilineal: es, pues, el patriarcado quien la autoriza a romper temporalmente el orden moral. En este sentido, la sociedad muestra una mayor comprensión de las necesidades de los hombres y de sus prácticas incestuosas. Su tácita aprobación permite a los escritores encontrar un espacio común entre sus fantasías y la realidad. En el caso de las mujeres, ese espacio es más reducido, en ocasiones casi inexistente. Así, cuando se afirma que las escritoras no son capaces de expresar la complejidad del ser humano como los escritores, convendría plantearse si la intolerancia social con los deseos y necesidades de las mujeres no dificulta esta tarea.

Los novelistas que, como Mo Yan, hacen apología de la madre construyen una visión masculina de las mujeres que podría considerarse misógina. Aunque muy pocos análisis en China abordan este tema, fuera de China algunas voces, como la del sinólogo alemán Wolfgang Kubin<sup>219</sup>, contestan esta celebrada y premiada representación de las mujeres chinas:

---

<sup>219</sup> 倪宁宁(2009), 《顾彬: 他们根本不知道人是什么》

\* Ni Ningning (2009), *Kubin: No saben qué es la humanidad*,

URL: <<http://news.sina.com.cn/o/2009-02-22/015415199193s.shtml>> [consultado el 24/10/2020].

[...] hay muchos escritores hombres en China que tienen una actitud insoportable frente a las mujeres. En sus obras, los hombres no pueden entender a las mujeres, que solo son un trozo de carne. Por ejemplo, en las novelas de Mo Yan, un hombre, al ver a una mujer que tiene pechos grandes, solo piensa en tocarlos. [...] Estos autores no saben escribir sobre una mujer real [...] tampoco saben qué es la humanidad (2009) [TEN<sup>220</sup>].

La Gran Diosa fantaseada por los hombres en su escritura puede, según Kubin, ser solo una representación metonímica y reductora: solo quedan los grandes pechos para alimentar a sus hijos y las amplias caderas para parir uno tras otro los miembros de la prole que dará continuidad a la familia patrilineal. Aunque los hombres las llamen diosas, las mujeres se reducen a un cuerpo, un objeto de fetichismo en el que pueden proyectar sus deseos y necesidades.

De lo anteriormente expuesto, se puede concluir que los autores masculinos tratan el incesto a partir de sus propias fantasías, cuya legitimación queda reforzada, al tiempo que inyectan miedo y misoginia en los roles femeninos. Todos los roles asociados con las relaciones familiares -como padre, madre, hijo e hija- han sido marcados indeleblemente por las expresiones misóginas y la dominación patriarcal: no solo la «madre», sino también la «hija» son posiciones decididas y diseñadas por los hombres, y la única forma de luchar contra el patriarcado supondría el abandono de dichas posiciones (Ueno, 2014: 149).

A la hora de escribir sobre el incesto, podemos decir que los hombres juegan con ventaja. Estos elaboran metáforas con las que significan el cuerpo-texto de las mujeres: por ejemplo, el pecho y la leche de la madre las interpreta Mo Yan como tierras fértiles y alimento inagotable en tiempos de miseria. Las autoras de las novelas de Internet reaccionan negándose a convertir su propio cuerpo en un recipiente pasivo de significados impuestos por los hombres, aunque no pueden borrar totalmente la red sobrecargada de sentidos tejida por el patriarcado. Como hemos visto en el caso del incesto, los autores pueden describir e interpretar públicamente el cuerpo femenino y también están autorizados socialmente a introducir escenas de sexo explícito en sus novelas. Mientras tanto, las autoras permanecen

---

<sup>220</sup> La entrevista se hizo en chino. Este es el texto original: 还有一个问题，中国不少作家，他们小说中的叙述者对女人的态度是我们所受不了的。在他们的作品中，男人没办法了解女人。女人都是肉。比如说，莫言的书，男的碰到女的，女的胸部很大，他就想摸一摸。我打开一本书，看到这样一句话，我马上就会把书合上。我不能接受他们对女人的态度。[...]他们不会写真实的女人也根本不知道人是什么。

cohibidas a la hora de explorar su sexualidad en la escritura, evitando mencionar el cuerpo y privilegiando la representación de sentimientos y emociones. La importancia de la escritura pornográfica en Internet radica, entonces, en que se trata de un espacio donde las mujeres se autorizan a reescribir su propio cuerpo-texto. Aunque este espacio resulta insignificante frente a la libertad y aprobación generalizadas de las que gozan los escritores hombres: las autoras siguen siendo excluidas de la literatura seria y realista, confinadas en un mundo de pura ficción y fantasía que las mantiene alejadas del orden moral del patriarcado.

En la escritura femenina de Internet, el incesto también constituye una temática imprescindible. En las novelas de incesto de Internet, las mujeres usurpan el lugar de la madre (suegra) y mantienen relaciones sexuales con el padre, a la vez que se convierten en la hija que requiere ser protegida y seducida por otros hombres. A pesar de que en dichas novelas (normalmente pornográficas) el incesto funciona como un pretexto para expresar los deseos prohibidos de las mujeres, lo cierto es que el romance sigue desempeñando un rol vital que modela la escritura. La razón por la que funciona esta contradicción es que solo las ficciones románticas permiten a las mujeres proyectar sus fantasías «pre-adolescentes» e incluso «pre-conscientes», como indica Rosalind Coward:

She believes them to be «regressive» in two key respects. On the one hand, they adore the power of the male in ways reminiscent of the very early child–father relationship, whilst on the other, they are regressive because of the attitude taken to female sexual desire–passive and without guilt, as the responsibility for sexual desire is projected on to the male. In other words, sexual desire is something men have and to which women merely respond. In short, romantic fiction replays the girl’s experience of the Oedipal drama; only this time without its conclusion in female powerlessness; this time she does marry the father and replace the mother. Therefore there is a trajectory from subordination to a position of power (in the symbolic position of the mother) (Story, 2012: 141).

Sin duda, algunas novelas femeninas de incesto muestran dicho retroceso: las mujeres vuelven a ser un objeto pasivo. Pero otras novelas, que analizaremos posteriormente, abren más posibilidades.

## 1.2. La destrucción del orden moral del patriarcado

Debido al intenso sistema de censura en China, no se pueden encontrar muchas referencias públicas en Internet -ni en la lista de recomendaciones de los lectores ni en las comunidades de lectores- sobre las novelas de incesto. Sobre todo, las novelas de incesto no figuran en foros relativamente estables (como el foro Jinjiang), por lo que resulta muy difícil establecer su fecha de publicación o hacer un seguimiento de su recepción. Estas novelas aparecen fugazmente en webs pornográficas ilegales y solo son accesibles por poco tiempo, hasta que las webs son censuradas y eliminadas de la red. Las etiquetas que se utilizan en estas webs temporales para clasificar las novelas anuncian explícitamente su contenido sexual: Padre-Hijo (父子文), Padre-Hija (父女文), Hermanos (兄弟文), etc. Las novelas de incesto son cortas y están firmadas por *autores débiles*, es decir, siguiendo la distinción expuesta en el capítulo dos, autores que utilizan un seudónimo arbitrario y carente de sentido: una sucesión de letras y cifras que los lectores no recordarán ni rastrearán cuando busquen otras historias del mismo tipo. Con todo, el estilo personal y la relativa calidad de algunos autores/as consiguen despuntar y hacer mella en los lectores. Uno de ellos es la autora Zydzyd<sup>221</sup>, cuyas novelas de incesto configuran un universo coherente y personal que vamos a examinar a continuación.

Para empezar, como ya hemos mencionado en el capítulo tres, el seudónimo Zydzyd, a pesar de su apariencia arbitraria, es la repetición de una abreviación en chino de Zui Yin Dang (最淫荡), «La más promiscua». Este seudónimo sugiere el deseo de transponer en sus historias sus propias fantasías sexuales, que califica, adoptando una perspectiva crítica, como excesivas. En los mensajes que aparecen al final de cada capítulo destinados a sus lectoras, Zydzyd confiesa que su obsesión por el sexo es «demasiado fuerte» y que prefiere describir

---

<sup>221</sup> Si tenemos en cuenta que resulta prácticamente imposible establecer la versión original de una novela y que solo tenemos acceso a versiones piratas, no podemos saber si los mensajes de los autores destinados a sus lectores que aparecen en algunas versiones al final de cada capítulo figuraban ya en la versión original, ni si han sido manipulados por los editores de la web (véase p. 30). En cualquier caso, lo que nos interesa señalar aquí es que estos comentarios contienen detalles de la vida privada de los autores que estos comparten con sus lectores. A través de estos detalles, podemos inferir (aunque no demostrar) que la identidad de Zydzyd es femenina. Un indicio de ello es que Zydzyd siempre utiliza el término «hermanas» para referirse a sus lectoras. Además, la autora confiesa que escribe para satisfacer sus propios deseos, por lo que sus historias responden a las preferencias de lectoras que, como ella, tienen una gran imaginación erótica.

relaciones prohibidas y, sobre todo, escenas muy explícitas e incestuosas, orgías entre personas de la misma familia.

Dos de sus novelas, *La señora Fuyao* (《扶摇夫人》) y *El sueño desvanecido en la antigua mansión* (《深宅旧梦》) se completan mutuamente, construyendo una especie de paraíso del incesto. Las dos novelas tratan de esposas que comparten los hombres de distintas generaciones de la familia Gu. El incesto y la promiscuidad transgeneracionales que reinan en el clan son el resultado de una maldición. *La señora Fuyao* cuenta el origen de la maldición del clan Gu y las aventuras sexuales de la protagonista del mismo nombre. Todo comienza con la rebelión del primer emperador del imperio dominado por el clan Liu contra sus predecesores en el trono. Este primer emperador del clan Liu, llamado Liu Wenxuan (刘文宣), derrota a sus rivales gracias a la ayuda de sus aliados, el general Gu Ming (顾鸣) -miembro de la primera generación del clan Gu- y Baili Qing (百里青), propietario y heredero del clan Baili, conocido por sus poderes mágicos. Después de ayudar a Liu Wenxuan a vencer a sus rivales, Baili se dirige al palacio para preparar los rituales de la ceremonia de entronización. Como su esposa Yun (云夫人) está embarazada y no puede acompañarle, el emperador Liu Wenxuan propone a su amigo Baili que la deje a su cuidado, prometiéndole que él mismo se encargará más adelante de conducirla hasta el palacio con la comitiva real. Durante el viaje, Liu Wenxuan, un mujeriego sin remedio rompe su promesa y seduce a la esposa de Baili. El resultado de sus apasionadas relaciones es el embarazo y posterior aborto de Yun. La pérdida de un sucesor resulta intolerable para la familia Baili y, para no ser castigada, Yun se suicida arrojándose a un río. Temeroso ante la venganza de Baili Qing, cuyos poderes mágicos lo vuelven aún más peligroso, el joven emperador Liu Wenxuan acude al general Gu para pedirle protección. El honrado y leal Gu Ming, agradecido con el emperador por haberle este salvado la vida en el pasado, está dispuesto a sacrificar su propia vida por Liu Wenxuan. Conocedor de la muerte de su esposa Yun gracias a sus poderes, el mago Baili Qing lanza una maldición contra el emperador Liu para que este no pueda seducir nunca más a otra mujer, y deba, además, compartir a su esposa con otros hombres del clan. De lo contrario, todos los hombres del clan Liu se volverán locos y morirán jóvenes. Para evitar que la maldición caiga sobre el emperador cuando este se dispone a entrar en el palacio, Gu Ming lo aparta de la entrada y se coloca en su lugar. Este generoso acto vincula para siempre a la familia Gu con la familia imperial, de modo que, si algún día la familia Gu no consiguiera garantizar su continuidad, la

familia real desaparecería también. Desde entonces, los sucesivos emperadores otorgan total confianza y abundantes privilegios al clan Gu, cuyos hombres soportan la maldición de tener que compartir una única mujer.

Al principio, la familia Gu solo eligió a las mujeres que habían sufrido mucho en su matrimonio -maltratadas, abandonadas, etc. Esto cambia con la llegada de la señora Fuyao, la primera mujer que se casa por amor en el clan Gu. Hija de la princesa Shiliu (十六公主), Liu Zhenzhen (柳真真) -la futura señora Fuyao- pierde a su padre a la edad de cuatro años. Su madre, para consolarla, le cuenta que su padre ha emprendido un largo viaje. Con la esperanza de volver a verle, la niña trepa hasta la cima del árbol más alto del palacio, pero, una vez arriba, no sabe cómo bajar. En ese momento, el jefe del clan Gu, Gu Lian (顾廉), que pasaba por allí junto a Gu Feng (顾风), el primogénito del clan, ve a la niña y le pide que salte, asegurándole que la tomará en sus brazos para que no sufra ningún daño. Cuando Liu Zhenzhen salta y Gu Lian la abraza, esta siente por primera vez que tiene un padre. De camino al palacio, el primogénito Gu Feng y Liu Zhenzhen, que tienen la misma edad, se hacen amigos de juegos. Después de este primer encuentro de Liu Zhenzhen con quienes serán los dos hombres más importantes de su vida, la pequeña se traslada al norte con su madre, la princesa Shiliu, donde esta debe casarse con el emperador del norte, Rongan (荣安王). Bajo el amparo de la princesa Shiliu, Liu Zhenzhen tiene una infancia feliz hasta que su madre desaparece en un naufragio. Según la tradición de la familia imperial del norte, las jóvenes nobles deben formarse en un burdel para aprender a proporcionar placer a los hombres. Es precisamente durante su formación en una casa de citas, cuando Zhenzhen vuelve a encontrarse con Gu Feng. Ambos jóvenes se reconocen enseguida y se enamoran. Zhenzhen le asegura a su amado que solo aceptará casarse con él y le pide que la lleve de vuelta a la capital. Gu Feng promete sacar a la joven del burdel, pero antes le revela la maldición que pesa sobre su familia: si se casa con él, deberá compartirla con sus hermanos. A pesar de ello, Zhenzhen acepta.

Poco después del matrimonio, Gu Feng tiene que viajar a la frontera para luchar contra la invasión de los bárbaros. Como no puede llevar con él a su esposa embarazada, le pide a Gu Lin (顾林), su hermano menor, que la cuide y atienda sus necesidades no solo cotidianas, sino también sexuales. Aunque Gu Lin tiene permiso para mantener relaciones con Liu Zhenzhen, no quiere obligarla a ello, por lo que se propone, antes, conseguir su amor prestándole toda



su atención. Poco tiempo después, Zhenzhen tiene dos hijos varones, uno de Gu Feng y otro de Gu Lin. Entonces, llega el turno de Gu Hai (顾海) de compartir a Liu Zhenzhen. El mejor amigo de Gu Hai, Su Ming (苏鸣), príncipe del emperador del Sur. En cuanto la ve, Su Ming se siente fuertemente atraído por ella. Como este joven orgulloso y agraciado es tan inocente y torpe en las cuestiones amorosas, Liu Zhenzhen «no puede resistirse a ser seducida por una invitación tan dulce y tierna como un sueño de primavera», y acepta el acercamiento torpe del joven. Al día siguiente, Su Ming se marcha dejando un mensaje a Liu Zhenzhen en el que reconoce su culpabilidad por haber traicionado la confianza de su amigo Gu Hai. Su Ming piensa que nunca volverá a verla y decide volver al frente para encontrar allí la muerte. Gu Hai, cuando se entera de lo sucedido, perdona a Su Ming. Este abandona sus privilegios, convirtiéndose en mayordomo del clan Gu para estar siempre cerca de su querida Zhenzhen, con la que también tendrá un hijo ilegítimo.

Liu Zhenzhen ha tenido también otra relación extramatrimonial con el emperador de los bárbaros, Yelv Yingjia (耶律英迦). Este hombre secuestra a Zhenzhen y tatúa el cuerpo de esta con su propia sangre imprimiendo en su piel el tótem familiar. Este tatuaje posee un poder mágico que impide a quien lo tiene quedarse embarazada de otros hombres. Liu Zhenzhen da a luz a un hijo de Yelv, llamado Duolan (铎兰), que se convertirá en el príncipe heredero de los bárbaros. Dos años después, Gu Ming conquista el palacio de Yelv, y se lleva a su mujer de vuelta a casa. Una vez instalada de nuevo en la casa, Liu Zhenzhen recibe los reproches de los hombres del clan, que no toleran el tatuaje imborrable de su cuerpo. Los repetidos intentos para eliminarlo provocan la infertilidad de la joven.

Convertida en una mujer impura, Zhenzhen pierde su estatus privilegiado de esposa compartida por los hermanos de la casa, y pasa a ser un objeto sexual en manos de cualquier hombre del clan Gu, incluyendo a suegros, abuelos y hasta criados. Liu Zhenzhen acaba enamorándose de Gu Lian, dueño del clan, quien la colma de atenciones y le ofrece su protección. Sin embargo, condenado por la maldición, Gu Lian pierde su cordura, matando a los abuelos que han violado a Zhenzhen. Desde entonces, todo el clan de Gu comienza a sufrir por el efecto de la maldición. Los suegros de Zhenzhen también muestran síntomas de locura, apresando a Gu Lian a fin de usurpar su puesto de jefe del clan. Los nuevos jefes encuentran a un médico para que cure la esterilidad de Liu Zhenzhen. El médico, atraído por la belleza

de la joven, le revela las intenciones de los suegros, pidiéndole a cambio que le deje tocar sus pechos. La joven acepta la petición del médico y se sirve de este para obtener un veneno que, una vez introducida en su vagina, reducirá lentamente el vigor sexual de sus suegros. Ante el cambio de actitud de Zhenzhen, que ya no se niega a mantener relaciones con ellos, los astutos suegros desconfían de ella y toman un antídoto para contrarrestar los efectos del veneno. Las frecuentes relaciones sexuales devuelven la fertilidad a Zhenzhen, aunque no se produce un embarazo. Desesperados, los suegros no tienen más remedio que conducir a Liu Zhenzhen a la cárcel donde tienen prisionero a Gu Lian con la esperanza de que este consiga dejarla embarazada. Durante su estancia en prisión, la joven cuida de Gu Lian como una madre y le ruega que le dé un hijo. No tarda mucho Zhenzhen en quedarse embarazada de Gu Lian, quien comienza a recobrar gradualmente la cordura. Los hijos que Zhenzhen había tenido anteriormente de sus maridos se rebelan contra la tiranía de los ancianos locos para salvar a su madre. Desafortunadamente, Gu Lian se ve envuelto en los disturbios y muere. Al enterarse de tan trágica noticia, Zhenzhen pierde al hijo de Gu Lian.

Tras esta pérdida, Zhenzhen mantiene una relación romántica con Gu Shan (顾山), el cuarto hermano de Gu Feng, convertido en monje para escapar de la maldición familiar -esto es, de la necesidad de cometer incesto para no ser víctima de la locura. Pero ni siquiera un monje puede huir de su destino: Gu Shan se enamora de Zhenzhen cuando la ve por primera vez. Ambos tienen un hijo juntos. Tras el regreso al templo de Gu Shan, y una sucesión de escenas eróticas, los ancianos locos son definitivamente vencidos. La historia concluye con el nacimiento de dos hijas de Zhenzhen inmunes a la maldición.

En estas novelas, la temática incestuosa funciona a modo de coartada para dar rienda suelta a la escritura pornográfica, aunque eludiendo su responsabilidad y estableciendo una «distancia adecuada» para escapar de la culpabilidad que produce la sexualidad explícita en las mujeres sin renunciar a la necesidad de explorar una parcela prohibida del deseo: esto es, no situándose ni demasiado cerca ni demasiado lejos del mundo real. Por un lado, estas novelas suelen ser ucrónicas<sup>222</sup>. Suceden en un mundo de ficción estructurado de modo

---

<sup>222</sup> La ucronía, aquí, es el nombre de un género literario 架空小说 que describe un mundo que ha existido en una época pasada, aunque no coincide con el histórico, pues se especula sobre realidades ficticias alternativas. La ucronía es uno de los géneros más populares en la escritura femenina de Internet y normalmente corresponde a la etiqueta «viaje a través del tiempo y el espacio» (穿越小说). Las novelas femeninas ucrónicas suelen presentar un trasfondo histórico semejante al de la China

semejante al de la China patriarcal antigua (mansiones, sistema imperial, modelo patrilineal, etc.) en el que las autoras introducen una serie de elementos heterogéneos -magia, dinastías ficticias y, sobre todo, pornografía para evitar una excesiva proximidad con la realidad. Sobre todo, en la novela de Zydzyd, dentro de este *cronotopo* ficticio se construye otro espacio aislado: la mansión Gu -el paraíso donde reina el deseo incestuoso. Este alejamiento (relativo) de la realidad, tanto histórica (la China antigua) como actual (el mundo al que pertenecen las escritoras) debilita la dimensión crítica y reflexiva de la escritura femenina al disimular las voces rebeldes del deseo en un mundo de fantasía. A pesar de estas precauciones, innecesarias en el caso de los escritores, este *cronotopo* ficticio permite a las mujeres escapar de la autodisciplina moral y reescribir a su manera las creencias de los hombres sobre ellas.

Conviene señalar una serie de motivos que, sin ser obligatorios, sí son recurrentes, de modo que el lector experto identifica su presencia como un aviso de contenido sexual. Estos motivos pueden aparecer en el plano de la intriga (por ejemplo, desayunos en los que se utiliza el cuerpo de la pareja como plato, realización de encargos de contenido sexual, clases de refuerzo que un profesor imparte a su estudiante rebelde, etc.), de los personajes (especialmente hombres abstinentes como monjes, sacerdotes, caballeros, etc.), del espacio (ya sea este privado o público siempre que permita una cierta intimidad, como un metro abarrotado de gente, duchas públicas). Al estar estos componentes bastante tipificados, es habitual utilizarlos a modo de etiquetas en el título de cada capítulo de una novela para atrapar a los lectores.

Las novelas de Zydzyd presentan algunas innovaciones respecto de la escritura canónica de autoría masculina sobre el incesto. Primero, el blanco permanente de todos los castigos y maldiciones ya no son las mujeres, sino los hombres. En *La señora Fuyao*, a pesar de que los hombres del clan Gu poseen numerosas virtudes -son atractivos, fieles, valientes, honrados etc.-, la maldición del incesto recae sobre ellos, mientras que las mujeres, en vez de aguantar al mujeriego y nada deseable Liu Wenxuan, se dedican a disfrutar del placer sexual con estos «hombres buenos». En este sentido, todo lo que se considera una maldición para los hombres pasa a ser una bendición para las mujeres. La maldición constituye la mejor excusa para convertir al clan Gu en una estructura masculina que vacila entre la disciplina moral del

---

antigua, aunque con importantes diferencias, como el carácter inventado de la dinastía imperante. Estas novelas de evasión responden al deseo de escapar del mundo actual (Shao, 2018: 271).

patriarcado y los deseos incestuosos. En ella, las mujeres pueden expresar libremente todo tipo de desviaciones. Asimismo, la forma del castigo también ha cambiado. Como hemos visto antes, en los mitos las mujeres tienen que sufrir abortos, partos de bebés deformes o incluso sucumbir para pagar por sus actos incestuosos. De un modo parecido, la literatura canónica de autoría masculina se centra en las variadas formas de torturar a las mujeres con el fin de inculcarles el cumplimiento de la ley patriarcal. En cambio, en las novelas de Zydzyd la única forma de castigar a las mujeres es el incesto en sí mismo; es decir, que se trata de un castigo nulo. Además, esta supuesta maldición del incesto convierte a las mujeres en los agentes pasivos de la salvación de los hombres: el sacrificio, es decir, la aceptación de la relación incestuosa por parte de las primeras tiene efectos beneficiosos para los segundos. El componente mágico que aparece al principio de la historia comporta la maldición para la familia Gu a la vez que constituye un puente milagroso desde el que dar el salto a la prohibición patriarcal. Mientras que, bajo los drásticos castigos impuestos por los autores masculinos a sus personajes femeninos, subyace la postura moralizante y aleccionadora del hombre mayor frente a la mujer, sobre todo joven, Zydzyd envía a un mago cuya maldición cae solo sobre los hombres, dejando el campo libre a las mujeres para que estas puedan poner en práctica sus fantasías sexuales. No es descabellado entender esto como una burla de las lecciones que pretenden impartirles los «maestros» morales.

El segundo cambio importante es que los personajes femeninos, libres de castigos por sus actos incestuosos, dejan de tener miedo a exponer sus deseos sexuales, mostrando una elevada conciencia de su condición de sujeto de su propia sexualidad. La princesa Shiliu - madre de la protagonista Zhenzhen- es uno de estos personajes. Después de la muerte de su marido, la viuda Shiliu no opone resistencia alguna ante la seducción de su propio hermano - el príncipe heredero-, anteponiendo la satisfacción de sus deseos a cualquier otra consideración. El incesto, aquí, no es una imposición, sino una experiencia que Shiliu desea conocer. Un día, después de acostarse con su hermano, Shiliu se encuentra con su tío -el emperador Rongan- en un apartado camino. La princesa ha oído muchos cotilleos de las doncellas sobre el vigor sexual sobresaliente de este hombre. Por ello, cuando el emperador Rongan la agarra por el brazo y le rompe la falda colocando su falo entre sus piernas, la princesa no le rechaza contundentemente, pues se ha percatado de que su fama es del todo merecida. De pronto, la princesa recuerda que el semen de su hermano ha permanecido

dentro de su vagina. Para evitar el escándalo que ello provocaría de ser descubierta, comienza a resistirse a Rongan, llegando incluso a amenazar con suicidarse. El emperador Rongan no tiene más remedio que interrumpir sus embates, interpretando la resistencia de Shiliu como la reacción propia de una mujer fiel que quiere proteger su castidad. Convencido de que el comportamiento de Shiliu demuestra su pureza y fidelidad, Rongan le pide que se case con él. La narradora concluye esta anécdota con un tono irónico:

Los hombres no pueden controlar su propio deseo, casándose con cualquier mujer que quiera ser su concubina o amante; mientras que esperan que todas las mujeres sean fieles y honradas, no pueden dejar de preocuparse por que su hermosa esposa tenga un amante a sus espaldas. El emperador Rongan no es una excepción. Este hombre duda de la fidelidad de las mujeres en general, pero está convencido de que la princesa Liu es una mujer buena porque le ha rechazado a pesar de que ninguna mujer se le hubiera resistido antes. Este hombre arrogante quiere casarse con ella y poseer su cuerpo, creyendo que, de esta forma, también podrá asegurarse de su fidelidad (Gaiden 2) [TEN<sup>223</sup>].

En esta escena típica de dominación masculina -forcejeo, ropa rasgada-, la exploración psicológica de la mujer sumisa pone de manifiesto una inversión de roles, burlándose de la seguridad carente de fundamento de los hombres y de sus ingenuas ideas sobre lo que piensan, sienten y desean las mujeres. Los tradicionales roles de género aparecen, aquí, dislocados: si la mujer engaña al hombre, no lo hace para conseguir privilegios o amor -como aseguran invariablemente los escritores-, sino porque se ve involucrada accidentalmente en una escena sexual en la que debe responder a los requerimientos de un hombre. Es el emperador quien desempeña el rol del seductor y quien, ante el rechazo de la viuda, debe renunciar a sus pretensiones, del mismo modo que la hija-seductora de la novela de Zhang Ailing cuando su padre la sustituye por una de sus amigas. Pero, sobre todo, la sexualidad femenina no desemboca en castigo alguno, sino que deja al descubierto la candidez de los hombres. El efecto de esta exhibición de los discursos ocultos de las mujeres que ridiculizan los malentendidos de la sociedad androcéntrica es terapéutico: el miedo y la vergüenza a la

---

<sup>223</sup> **Texto original:** 男人们一面三妻四妾，一面又想要女人们对他们死心塌地，唯恐红杏出墙。荣安王也是如此。其他女人他无法判断，但是这个任人百般挑逗都坚决为亡夫死守贞洁却一定是个专一长情之人，只要娶了她，占了她的身子，那么她一定也会这般忠诚的对待自己。

sexualidad femenina que inculca en las lectoras la literatura masculinista se esfuman abriendo paso a una poderosa risa satírica.

En tercer y último lugar, la renovación del tratamiento del incesto en la escritura femenina de Internet se manifiesta en la relación prohibida entre padre e hija. En la novela *Señora Fuyao*, la protagonista Liu Zhenzhen -cuyo padre biológico muere al inicio de la historia- tiene dos *padres*: el emperador Rongan, su padrastro, y Gu Lian, dueño del clan y uno de sus suegros - a quienes también llaman «padre» las nueras en la cultura china. Gu Lian, el hombre más noble y poderoso en la novela, desempeña el rol de padre simbólico. El primero, el emperador Rongan, es también poderoso pero su rol paterno queda en entredicho por su afición a mantener relaciones sexuales delante de su hijastra. Después de presenciar la abyecta sexualidad de Rongan, la protagonista Liu Zhenzhen deja de considerarlo como un padre. En cambio, Gu Lian, desde su primer encuentro con la pequeña Zhenzhen, adopta una actitud protectora, salvando a la joven de todos los peligros. Recordemos que cuando la abraza, ayudándola a bajar del árbol, esta deja de sentirse huérfana por primera vez. En las fantasías masculinas, como hemos expuesto anteriormente, el padre desea veladamente ser el único hombre de su hija, aunque solo la considere como una opción más que puede ser sustituida en cualquier momento por otra mujer. Mientras que la hija tiene que mantener su castidad y reservarse solo para el padre, este goza de una mayor libertad sexual. Zydzyd reconstruye esta fantasía, aunque invirtiendo los roles de género: en lugar de mostrar que el padre puede rechazar y sustituir a su hija-seductora, construye una trama en la que es la hija quien escoge a su padre simbólico e ideal (el modélico Gu Lian). Del mismo modo, la castidad que la hija-seductora preservaba para su padre, pasa a ser un atributo de Gu Lian, quien, como se recordará, había mantenido intacta su virginidad durante más de cuarenta años para ofrecersela a Liu Zhenzhen, siendo esta vez la hija quien posea completamente al padre.

En la novela *Señora Fuyao* se reproduce la disputa entre hombres y mujeres sobre la dominación del cuerpo femenino estudiada por Foucault. El cuerpo de las mujeres se concibe como un terreno por cuya posesión compiten varios hombres. Cambiando la apariencia, e incluso las funciones del cuerpo femenino, los hombres conquistan o reconquistan el terreno: en la novela, el emperador de los bárbaros hace un tatuaje en el cuerpo de Liu Zhenzhen para proclamar su soberanía sobre ella; con el mismo fin, los maridos de la protagonista intentan borrar el tatuaje por todos los medios, aunque para ello tengan que sacrificar la fertilidad de

su esposa. Asimismo, los ancianos locos la encarcelan, la violan, la obligan a quedarse embarazada, e incluso le imponen una transformación antinatural de su cuerpo. A pesar de todo ello, las mujeres son conscientes de que las dueñas de su propio cuerpo son ellas, no los hombres. Los hombres exteriores al clan Gu comparten la extendida convicción patriarcal de que el hecho de mantener relaciones sexuales y/o matrimoniales con una mujer hará que esta caiga rendida a sus pies. Por ejemplo, el emperador de los bárbaros pretende ser el dueño absoluto de Zhenzhen a través de la posesión sexual y el emperador Rongan pide en matrimonio a la princesa Shiliu pensando que de este modo la fidelidad de la mujer queda garantizada. Todas estas convicciones vuelan por los aires en la novela, mostrándose repetidamente que las medidas de control resultan en vano: la princesa Shiliu mantiene una relación incestuosa con su hermano, engañando a su marido sin sentirse culpable; después de su intensa relación sexual con el rey de los bárbaros, de quien incluso da a luz a un hijo, Zhenzhen vuelve a casa con sus maridos como si nada hubiese sucedido; y cuando se niega a tener un hijo de los ancianos locos, estos no son capaces de dejarla embarazada a pesar de su empeño<sup>224</sup>. Así, estas novelas femeninas desafían el principio de que son los hombres quienes «determinan, regulan, atizan y dominan» a las mujeres en las relaciones sexuales (Foucault, 1984: 142), poniendo en escena a mujeres que desafían el control sexual masculino, ya sea de forma explícita o más o menos velada.

La resistencia contra la dominación masculina en esta novela conduce a una rehabilitación de la Gran Diosa que, a diferencia de lo que sucede en la escritura de autoría masculina, no implica el sacrificio de las mujeres. Se trata de reapropiarse de la gloria de la Gran Diosa para luchar con más eficacia contra el orden patriarcal sin tener que dejar la vida en el intento. Incluso el monje Gu Shan, que venera a dioses masculinos, también es derrotado por la atracción de la diosa. Esta operación de rehabilitación de la Gran Diosa aparece de modo aún más explícito al final de la novela, cuando Liu Zhenzhen engendra a dos hijas que purifican la sangre blasfemada de la familia Gu. La novela contiene, además, elementos que pueden considerarse como una burla respecto de las tradiciones patriarcales. El más flagrante es el

---

<sup>224</sup> Si bien la autora no ofrece una explicación lógica sobre cómo la protagonista controla su cuerpo para no quedarse embarazada de los ancianos, indicando que se trata solo de una afortunada coincidencia, podemos considerar este azar tan oportuno como un modo de expresar, aunque sea inconscientemente, la fuerte determinación de las mujeres para hacerse con el control de su propio cuerpo. Esta insistencia tan enérgica traduce la profunda angustia que provoca en las mujeres chinas el control social de su cuerpo: deben entregarse a un hombre con fines matrimoniales antes de los treinta años, dar a luz a un hijo, preferentemente varón, mantenerse delgadas después del parto, etc.

pabellón Taiji: un lugar solemne que representa el prestigio de los hombres mayores del clan en la cultura tradicional china se convierte, aquí, en un espacio dedicado a la celebración de orgías.

Las burlas hacia la sociedad patriarcal se intensifican en la siguiente novela publicada por Zydzyd: *El sueño desvanecido en la antigua mansión*. Se trata de una precuela de *Señora Fuyao* que retrocede en el tiempo a la época anterior al derrocamiento de los ancianos locos. La familia Gu se encuentra bajo el control de los suegros locos de Liu, quienes imponen extrañas normas con el único fin de satisfacer los deseos sexuales de los hombres del clan. Aunque aparentemente dichas normas sirven para establecer los deberes de sumisión sexual de las mujeres, vamos a ver que, en realidad, su cometido es el opuesto: las normas acaban destruyendo el orden moral del patriarcado e instaurando un nuevo orden basado en el cuerpo de las mujeres. En las novelas de *Mansion Battle* (宅斗小说) hemos visto la rígida disciplina patriarcal que impera en el clan y que asigna estrictos roles a las mujeres -esposas y concubinas. El correcto funcionamiento de este orden patriarcal preserva el prestigio de los roles masculinos. No obstante, en la novela de Zydzyd, *El sueño desvanecido en la antigua mansión*, las severas normas funcionan como un ingrediente más de elaboradas fantasías sexuales: cuanto más estrictas sean las prohibiciones, mayor será el placer que proporciona su transgresión.

La nueva protagonista, Ning Yaoyao (宁瑶瑶), está casada con Gu Zhili (顾致礼), hijo de Liu Zhenzhen y primogénito del clan. Al principio de la novela, Ning Yaoyao se queda embarazada. Como su marido se ausenta por motivos de trabajo y Ning Yaoyao necesita cuidados, tiene que mudarse al pabellón de Gu Zhicheng (顾致城) -el segundo hijo de Liu Zhenzhen. Desde su llegada, la embarazada debe aprender las normas del clan Gu. En la escena siguiente, Liu Zhenzhen se ha arrodillado desnuda para mostrar su respeto ante una tabla de madera, símbolo del clan Gu, que le ha traído Zi (紫嬷嬷), su doncella. Mientras permanece en esta posición, Zi le resume sus deberes:

No te permiten llevar ropa interior para que puedas darte a ellos en cualquier momento [...]. No puedes rechazar los requerimientos sexuales de ningún hombre de la mansión [...]. Cada día tu vagina debe ser penetrada por distintos falos durante más de seis horas y los pechos deben ser acariciados por los sirvientes [...]. Cada día,



después del sexo, tienes que usar la medicina mágica para recuperar la elasticidad de la vagina [...]. Dentro de la mansión, eres una esclava sexual del señor Gu Zhili, la mujer que está por debajo de todas las demás; solo fuera de la mansión, vuelves a ser la dueña del clan Gu (Capítulo 2) [TEN<sup>225</sup>].

Las normas que en los clanes patrilineales sirven para someter a las mujeres, funcionan aquí de un modo inverso: cada norma es una licencia que autoriza a las mujeres a dar rienda suelta a sus fantasías sexuales y erotiza los rituales, habitualmente solemnes, del patriarcado. Además, la clara separación entre el rol de esposa y el de concubina (mujer- útero y mujer-vagina respectivamente) desaparece: la esposa deja de desempeñar su papel de portavoz de los hombres, arrodillándose frente a una doncella y prometiendo ofrecer servicios sexuales a todos los hombres. A pesar del contenido transgresor de esta escena, la rebeldía femenina sigue siendo ambigua. En la sociedad patriarcal, la moralidad se considera como un criterio supremo e indiscutible a la hora de clasificar a una mujer. Cualquiera que se desvíe del recto proceder, especialmente en su vida sexual, se convierte automáticamente en una mujer inferior a las demás por mucho que pertenezca a una clase social elevada. Por ello, cuando una doncella no respeta o incluso insulta y humilla a la dueña de la mansión, le está mostrando su superioridad moral. La inversión de roles del patriarcado que observamos en esta escena no impide sin embargo que se repita el mismo criterio para evaluar a las mujeres.

En *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault explica cómo la medicalización de la sexualidad ayudó a gestionar algo tan indomable como el cuerpo y sus necesidades sexuales. A lo largo de la historia, se han sucedido los argumentos para descalificar la actividad sexual y desconfiar de ella, argumentando, por ejemplo, que puede afectar al correcto funcionamiento de algunos órganos. Así, en la Grecia antigua se consideraba que la eyaculación frecuente era perjudicial para el vigor sexual de los hombres, e incluso lesionaba el cerebro (Foucault, 1984: 108-129). Las protagonistas de *Zyzyd* también viven con el temor del deterioro vaginal que provoca su intensa actividad sexual. Las normas del clan muestran que este miedo no es infundado, pues exigen a las mujeres que se sometan a diario a un tratamiento para recuperar la elasticidad de sus vaginas. Esta se considera una condición imprescindible para conseguir

---

<sup>225</sup> Texto original: 外裳之内不得着装，以便随时求欢 [...] 不得拒绝院内任何男子的要求 [...] 一日之中必须有六个时辰以上含着男子的阳具，一日胸乳须有人在屋外揉捏三个时辰以上 [...] 每日行房后需要教习嬷嬷替夫人小穴塞入药柱以助复原 [...] 日后再院内你便是爷的奴，身份最低，只有在外院时才是顾氏主母。

la atención y el amor de un hombre. En muchas novelas pornográficas femeninas, los hombres acaban cayendo rendidos a los pies de las mujeres cuya vagina es «rosa, elástica y sensible como la de una virgen» (Capítulo 6). La exploración de su sexualidad con hombres distintos por parte de las mujeres conlleva una importante dosis de angustia ante el deterioro de su órgano sexual y de su cuerpo y la consiguiente retirada del mercado del amor.

Esta inquietud por el deterioro del cuerpo es en realidad el resultado de la estigmatización social del órgano sexual de las mujeres y del culto patriarcal a la virginidad femenina. Según la lógica del falogocentrismo, la talla del órgano sexual masculino se considera un factor importante de la atracción sexual masculina; en el caso de las mujeres, el criterio dominante es la elasticidad de su vagina. Sin embargo, la elasticidad no se asocia con el placer de las mujeres como sujeto de su sexualidad -a diferencia de la multiorgasmia, por ejemplo-, sino que se trata de un juicio patriarcal, externo, destinado a mantener el control sobre el cuerpo y el placer femeninos. Además, a diferencia del tamaño, la elasticidad es algo más difícil de medir y de objetivar, lo que genera un estado constante de incertidumbre. Cualquier comentario negativo de los hombres sobre la falta de elasticidad vaginal es recibido por las mujeres como una acusación moral, una condena de su promiscuidad, que es lo que, supuestamente, provocaría el deterioro de su órgano sexual. Las fantasías frecuentes en las novelas sobre vaginas que se autorregeneran sería un mecanismo compensatorio frente a este miedo permanente. Del mismo modo, también son recurrentes en estas novelas los comentarios de admiración y satisfacción de los hombres que valoran la elasticidad de la vagina, componente indispensable en toda trama de amor pasional.

Mientras que en las novelas de *Mansion Battle*, la esposa tiene que comportarse de modo ejemplar para obtener el respeto y obediencia de los demás, en las fantasías de las que nos ocupamos ahora, se esbozan estrategias compensatorias frente a la dominación de su cuerpo por parte de los hombres. Así, en la novela *El sueño desvanecido en la antigua mansión*, Ning Yaoyao recibe el apoyo de su marido para convertirse en una mujer promiscua que aprende a utilizar su bello cuerpo en beneficio propio. Cuando Shuzhen (束真), el mayordomo, acompaña a Ning Yaoyao hasta el baño y le pide que le haga una felación, esta lo rechaza. Para vengarse, Shuzhen ordena a las doncellas que la maltraten durante el baño, de modo que, ante tan inaguantable tortura, la protagonista acaba satisfaciendo la demanda del mayordomo. Cuando se entera de lo sucedido, su marido Gu Zhicheng aconseja a Ning Yaoyao

-como haría un padre con su hija- que, para evitar futuros maltratos, aprenda a agradar al influyente Shuzhen, jefe de las doncellas. Esta es otra diferencia notable entre las novelas de incesto y las de *Mansion Battle*: mientras que en estas últimas las seductoras que se sirven de su cuerpo para manipular a los hombres son acusadas y castigadas, en las primeras, estas mujeres dejan de ser despreciadas y acaban convirtiéndose en el modelo ejemplar que recibe la aprobación de los hombres. Con todo, el juicio masculino sigue siendo un elemento muy importante. Incluso en las novelas de incesto, las mujeres necesitan la autorización de los hombres para legitimar su comportamiento.

En estas fantasías, es el cuerpo femenino el que establece un nuevo orden jerárquico y redistribuye el poder en lugar del régimen de Zong Fa (宗法制度)<sup>226</sup>. En *El sueño desvanecido en la antigua mansión*, el mayordomo Shuzhen es el hijo ilegítimo de Liu Zhenzhen -la señora Fuyao- con su amante Su Ming -el príncipe del Sur. Según el régimen de Zong Fa, la relación de poder entre Gu Zhicheng y Shuzhen sería irreversible. No obstante, Shuzhen no respeta dicho orden jerárquico, rebelándose frecuentemente contra las decisiones de Gu Zhicheng. Para subrayar su superioridad jerárquica frente a su contrincante, Gu Zhicheng opta por hacer uso de sus privilegios sexuales, acariciando el cuerpo desnudo de Ning Yaoyao ante Shuzhen e invita a este último a hacer lo mismo, aunque dejando claro que el marido es más hábil a la hora de proporcionar placer a su esposa. Cuando Gu Zhicheng penetra a Ning Yaoyao, Shuzhen tiene que salir de la habitación y reconocer su inferioridad. Mediante la afirmación de su supremacía sexual, Gu Zhicheng consigue reafirmarse como señor frente a su mayordomo. Esta escena pornográfica traduce una forma de rebeldía de las mujeres contra las convenciones sexuales que suscita la demanda de los hombres y que circulan de forma tácita en la sociedad; sin embargo, dicha resistencia no deja de reproducir la lógica patriarcal: por un lado, las mujeres dejan de servir como moneda de cambio en los negocios y su placer sexual puede empoderar a los hombres. La voluntad de las mujeres sirve aquí como una condición invisible para repartir el poder entre los hombres. Shuzhen puede forzar a Ning Yaoyao y tener relaciones sexuales con ella, pero lo que no puede conseguir por la fuerza es que esta le ame. Mientras el patriarcado impone la perpetuación violenta de la sociedad falocéntrica, las fantasías femeninas imaginan otro orden social centrado en el cuerpo de las

---

<sup>226</sup> El Zong Fa se entiende como la clave del sistema patriarcal, cuyo contenido principal es garantizar que el primogénito de la esposa herede las propiedades de la familia. En la China antigua, dicho régimen regulaba las relaciones de poder en el seno de la comunidad masculina.

mujeres. Sin embargo, tal como muestra Foucault, el sexo se ha venido considerando como un acto de posesión plena: cuando las mujeres obedecen y consienten, los hombres pasan a ser los dueños absolutos de sus cuerpos (Foucault, 1984: 31). En esta escena pornográfica, los hombres siguen desempeñando el rol dominante en la relación sexual -el placer sexual femenino depende de los hombres- y la esposa continúa siendo un instrumento para que los hombres puedan reafirmar su poder, sin llegar a convertirse en sujeto. Como vemos, a pesar de los cambios que se introducen, el orden patriarcal permanece vigente.

Mientras que en las novelas de *Harem Battle* los hombres siempre sacrifican a las mujeres para conseguir más poder, en las novelas de incesto, pueden abandonar sus ambiciones e incluso quebrantar la moralidad para lograr el amor y los favores sexuales de una mujer. En *Señora Fuyao*, Su Ming, príncipe heredero del Sur, era ambicioso y arrogante antes de conocer a Liu Zhenzhen, aunque, con tal de permanecer cerca de ella, es capaz de abandonar su poder y sus privilegios para convertirse en un simple mayordomo del clan Gu. Aunque las mujeres ya no desean sacrificarse o desaparecer, sino convertirse en la primera opción de los hombres, lo cierto es que, aun tratándose de fantasías, la subordinación a la aprobación de los hombres sigue obstaculizando el camino hacia la construcción como sujeto de las primeras.

Las novelas de incesto escritas para mujeres representan el cuerpo femenino desde una perspectiva diferente a la masculina. A diferencia de lo que podría suponerse, son las mujeres quienes describen cuerpos perfectos, permanentemente jóvenes. Como hemos señalado antes, la escultura sagrada que enarbolan los hombres está reservada a la Gran Madre, de modo que, tal como vimos, el cuerpo seductor no es mencionado de forma explícita. En la obra de autores canónicos como Mo Yan, sí son encomiados los cuerpos viejos, deteriorados por los múltiples partos y sacrificios, para sublimar la maternidad. El precio que pagan las mujeres por los himnos de los hombres ensalzando a la Gran Diosa es muy elevado. Pero, mientras que el cuerpo de la Gran Diosa descrito por los hombres dista de ser perfecto, las autoras no ponen precio ni condición para subrayar el valor de las mujeres y aplaudir el destello de divinidad que desprenden sus bellos cuerpos. En los textos de autoría masculina, los pechos de las mujeres pueden ser hermosos a condición de servir para alimentar a los hijos. De otro modo, se convierten en una imagen sexual disociada de sentimientos elevados como el amor materno. En las escrituras femeninas, en cambio, la asociación de sexualidad y divinidad no plantea el menor problema.

En otra escena pornográfica de la misma novela, la doncella Zi ayuda a Ning Yaoyao a bañarse después de que esta haya mantenido relaciones sexuales con el mayordomo. Aunque Zi menosprecia a su señora por su promiscuidad sexual, cuando la ve desnuda queda extasiada ante tanta belleza:

La joven desnuda se estira en la silla exponiendo su cuerpo vital y joven. La luz del sol atraviesa las hojas que caen sobre sus hombros, resbalando como el agua por la curva de su cintura, por sus caderas y largas piernas hasta llegar a sus pies refinados, y volviendo su piel más pálida y fina. Y sus grandes pechos son como los mejores jades que reflejan luces apacibles, sus pezones, rosados son dos pétalos de sakura que caen azarosamente. La dueña de este cuerpo tan sublime y puro debería ser una diosa alejada del mundo profano, pero ahora su cuerpo ha sido degradado por los hombres, manchado de semen (Capítulo 6) [TEN<sup>227</sup>].

En esta contemplación del cuerpo de una mujer por parte de otra se asocia lo sublime con la sexualidad, la pureza con la seducción, como si se tratara de una escultura de la Gran Diosa en su altar.

Estamos ante una reapropiación del cuerpo-texto de las mujeres. Como vimos, los escritores hombres, o bien relacionan los pechos de las mujeres con la maternidad, considerándolos como fuente sagrada e inagotable de alimento, o bien los consideran como un signo sexual. Ello supone que las connotaciones positivas o negativas de los pechos de las mujeres cambian en función de los deseos de los hombres. En el primer caso, la sacralización, se produce una castración de la sexualidad femenina, de modo que el seno femenino es un atributo de la madre asexual; en el segundo, el cuerpo es un objeto de consumo que sirve para satisfacer las necesidades de los hombres y que se asocia con el peligro o con valores morales negativos. En cuanto a la representación del seno femenino connotado sexualmente, Mo Yan es un escritor emblemático de este énfasis en el peligro que los pechos representan para los hombres y en el riesgo de caer en una obsesión enfermiza que los conduce a la locura. La rica simbología de Mo Yan en torno a los pechos femeninos en novelas como *Grandes pechos*,

---

<sup>227</sup> Texto original: 那个浑身赤裸的少女半躺在奢华的美人靠上舒展着充满生机的胴体，阳光穿过花叶间顺着她的肩背的又没线条流淌到美丽弧度的腰臀，再到笔直圆润的大腿，俏生生的脚丫，细腻的肌肤愈发雪白晶莹，饱满的乳房如美玉一般温润，粉粉的乳头仿佛是一瓣樱花落在上面。

*amplias caderas* contrasta con lo que observamos en las novelas de incesto de Internet, donde los personajes femeninos utilizan activamente sus cuerpos como un arma para acabar con las prohibiciones morales del patriarcado. Aunque esas prohibiciones, como vemos, no desaparecen del todo, la sirvienta las ha interiorizado y no puede separarlas de su admiración por la belleza de su señora. Mediante la exhibición del cuerpo, la hija deja de ser hija y el padre deja de ser padre. Veamos a continuación un ejemplo de ello.

En la novela *El sueño desvanecido en la antigua mansión*, el padre de Ning Yaoyao, Ning Xiang (宁相), es el primer ministro del imperio. El comportamiento moral que se espera de este alto representante del poder patriarcal es irreprochable. Como la madre de Ning Yaoyao muere muy joven, cuando la protagonista entra en la pubertad no tiene con quien hablar de los cambios que se están produciendo en su cuerpo. Estos cambios llaman la atención de su padre, y cuando Ning Yaoyao le dice que le duelen los pechos (el dolor que causa su crecimiento, pero ella no lo sabe), su padre se ofrece a aliviar sus molestias acariciándoselos. En esta trama, la transformación del pecho de la hija quebranta la relación paterno-filial, destruyendo el prestigio del rol paterno y sacando a la luz el deseo abyecto del padre. Nos encontramos de nuevo con la perpetuación de la estrategia de las autoras-hijas rebeldes señalada por Ueno Chizuko: en este caso, Zydzyd construye un personaje de hija que es inicialmente víctima de un padre inmoral, aunque no se destruye a sí misma para vengarse de este.

En las novelas de incesto de Internet, el seno concentra el poder de la Gran Diosa: los roles de género que asigna la sociedad patriarcal se difuminan frente al seno femenino, y todos los hombres se convierten en hijos de las mujeres y piden ser «alimentados» por la leche materna, mientras que las mujeres abren sus brazos y acogen en ellos a todos los hombres. En las novelas de Zydzyd, no hay ninguna escena de madre amamantando a su bebé, sino que son los hombres quienes solicitan los abrazos maternos de las protagonistas. Por ejemplo, en *El sueño desvanecido en la antigua mansión*, cuando Ning Yaoyao regresa a casa con su hijo recién nacido, debe oír de su padre, Ning Xiang, el ruego de que le alimente con leche materna, llegando incluso a proponerle a su otro hijo, Ning Heng (宁恒), el hermano pequeño de Ning Yaoyao, que acuda a amamantarse con él. La joven los acoge como una Gran Madre, aunque estos quedan a su merced. Así, el pecho de las mujeres ocupa el lugar central del falo,

convirtiéndose en símbolo transgresor de un nuevo orden matriarcal dominado por la Gran Madre.

En estas novelas, las mujeres también utilizan el pecho como instrumento para combatir con sus rivales. Como hemos señalado, en las fantasías incestuosas de los hombres siempre se destaca la rivalidad entre la madre y la hija, así como el menosprecio de esta hacia su progenitora, motivos que acaban quebrantando la relación. En *El sueño desvanecido en la antigua mansión*, Zydzyd introduce también el personaje de una madrastra celosa que obstaculiza la relación paterno-filial y que, al no ser la madre biológica, constituye un detalle disonante que nos desvía levemente del relato de autoría masculina. Tras la desaparición temprana de la madre biológica de Ning Yaoyao, su padre es seducido por su cuñada y acaba casándose con la usurpadora. La infancia de Ning Yaoyao está marcada por los castigos de su madrastra. Una vez convertida en una mujer casada, Ning Yaoyao regresa a la casa familiar para vengarse de su madrastra, sacando a la luz la relación incestuosa que mantiene con su padre desde que era niña. La madrastra, muerta de envidia al conocer la obsesión de su marido con los pechos de Ning Yaoyao urde un plan para asesinar a la joven. Cuando su marido lo descubre, la repudia. Aquí, el pecho es el arma que permite a Ning Yaoyao vencer a su rival. La caída de la madrastra no concluye con el repudio: esta ordena a su hijo y heredero del clan, Ning Heng, que irrumpa en el dormitorio donde Ning Xiang y Ning Yaoyao están consumando el incesto, pero este acaba formando un trío con ellos. Más tarde, la madrastra descubre a su hijo desnudo alimentándose en el seno de su hermana, Ning Yaoyao, solo un año mayor que él. Mientras esta le acaricia la espalda, pregunta a su madrastra: «Madre, ¿por qué a Heng le gusta tanto beber mi leche?» (Capítulo 24). Cuando, al oír tal afrenta, la madrastra intenta abofetear a su hijastra, es detenida por Ning Heng, quien la acusa de no haberlo amamantado, lo que equivale a culparla de ser una mala madre.

En esta rivalidad entre madrastra e hija, se reproducen los valores patriarcales. El padre queda fuera de la guerra entre mujeres, pero sigue siendo la única persona con autoridad para tomar la decisión final. Por su parte, la madrastra es un personaje del que no se ofrece ni el nombre ni la descripción física; su construcción parece una descuidada imitación del modelo de «mujer mala» predominante en las novelas de autoría masculina que se opone al personaje de la protagonista. Sobre todo, la venganza de Ning Yaoyao está motivada por el hecho de

que la madrastra haya sido la «tercera persona» (小三)<sup>228</sup> de su padre. En la crítica moral a la que se someten las relaciones extramatrimoniales, la responsabilidad del padre queda encubierta por la de la amante, único blanco de ataque. Además, la forma de castigar a la madrastra es semejante a la utilizada en las novelas de *Harem Battle* para escarmentar a la «mujer fatal»: en ambos casos, son acusadas de ser «malas madres», cuestionando su derecho a la maternidad. En definitiva, los castigos impuestos a la madrastra no los provoca su intervención en la relación paterno-filial, sino su caracterización como mujer mala. Aunque la autora intenta resistir frente a la clasificación patriarcal de las mujeres en dos categorías integrando en un único personaje, Ning Yaoyao, a la mujer-útero y a la mujer-vagina, lo cierto es que la reproducción de la rivalidad entre mujeres perpetúa inconscientemente un lugar común del discurso patriarcal.

En resumen, la rehabilitación del resplandor de la Gran Diosa contribuye a empoderar a las mujeres ayudándoles a asumir su propia sexualidad. Ciertamente, las representaciones idealizadas del cuerpo femenino parecen contraproducentes. Aunque, si bien es cierto que la erotización del cuerpo de las mujeres nos aleja del cuerpo real y de su aceptación incondicional, lo que se busca es la identificación de cualquier mujer con la Gran Diosa eternamente joven que lleva dentro, no con la sufrida y sacrificada Gran Madre sublimada por los hombres. En realidad, la escritura femenina de Internet siempre encierra un conflicto entre dos necesidades inconciliables: despertar el poder de la Gran Diosa y adecuarse al modelo patriarcal de «mujer buena». Esta inconciliabilidad perjudica la coherencia y la lógica de las novelas, puesto que las autoras no llegan a distinguir claramente lo que quieren ellas mismas de las exigencias masculinas, que han interiorizado como propias.

Dicha incoherencia se hace palpable en las ideas equivocadas sobre el cuerpo femenino que perpetúan estas escrituras. Por ejemplo, en las novelas de Zydzyd, el himen es descrito como una membrana blanca que se puede ver y tocar y que permite, con total fiabilidad, comprobar la virginidad de una mujer. Asimismo, esta autora se obsesiona con describir una vagina

---

<sup>228</sup> «Tercera persona» es un término connotado moralmente que designa al individuo que irrumpe en una relación de pareja rompiendo la monogamia. En la práctica, solo se utiliza para mostrar el desprecio hacia las féminas que le han robado su pareja a otra mujer. La acusación moral de «tercera persona» es una de las más graves que pueda recibir una mujer, equiparable a la de promiscuidad. La ley del matrimonio solo autoriza la relación monogámica, por lo que castigar a la tercera persona constituye un «derecho» de cualquier mujer considerada legítima, sea esta casada o no.



«rosada, aromática y sin vello como la de una impúber<sup>229</sup>» (Gaiden), como atributo incuestionable de la pureza e inocencia de sus propietarias. Resulta difícil establecer en cada caso si se trata de una mera repetición de los errores sobre el cuerpo femenino que encontramos en las novelas de autoría masculina o si, por el contrario, se pretende parodiar el detalle con el que los hombres tratan esta cuestión. El hecho de que la aprobación de los hombres siga apareciendo como necesaria para la propia aceptación, puede mantener a las mujeres atrapadas en este tipo de creencias. Además, la hipersexualización a través de modelos irreales de belleza física supone un freno a la visibilidad y emancipación de las mujeres de carne y hueso. Los comentarios negativos sobre los órganos sexuales femeninos y el desprecio a las vaginas arrugadas, peludas y malolientes traducen la angustia que produce en las mujeres el desprecio masculino de su cuerpo -que encontramos en los insultos cotidianos- y la vergüenza que resulta de la interiorización de esta mirada negativa. En definitiva, se trata aquí de una disputa por la soberanía del cuerpo femenino en la que las mujeres intentan escapar de la proyección de los deseos masculinos, aunque sin conseguir desprenderse de las exigencias patriarcales y del miedo y la angustia que les produce su propio cuerpo.

Aunque en las novelas de Zydzyd las mujeres intervienen en las escenas de contenido pornográfico o incestuoso, estas siguen teniendo que legitimar dicha participación, mostrándose inocentes e inexpertas y sus cuerpos deben ser jóvenes y perfectos, lo que limita la exploración de la sexualidad femenina. Ante este obstáculo, una alternativa es la construcción de un cuerpo intersexual que permita escapar de la estricta disciplina patriarcal. Las autoras construyen una identidad imaginaria para huir de la rígida identidad femenina.

---

<sup>229</sup> El órgano sexual femenino carente de vello púbico se denomina «tigresa blanca» (白虎). Según una superstición de la China antigua, las mujeres dotadas de una «tigresa blanca» proporcionaban más placer sexual a los hombres, aunque, al mismo tiempo, también podían atraer la mala suerte. En realidad, el deseo hacia este tipo de mujeres puede entenderse como una forma sublimada de cultura pedófila, mientras que el miedo que provocan traduce la prohibición social de esta práctica.

郑滨 (1999), 《“白虎克夫”“青龙克妻”吗?》

\* Zheng Bin (1999). «¿Es verdad que el órgano sexual sin vello púbico trae mala suerte a la pareja?» URL: <<http://www.cqvip.com/main/none.aspx?lngid=3000845715>> [consultado el 01/01/2022].

## 2. Novelas de Personajes Intersexuales

Las novelas protagonizadas por personajes intersexuales abordan relaciones homoeróticas, aunque en la descripción de escenas sexuales predomina la perspectiva vaginal. En efecto, en estas ficciones, el protagonista suele adoptar inicialmente una identidad masculina, pese a que posee a la vez órganos sexuales femeninos y masculinos. Normalmente el intersexual tiene características femeninas -como grandes pechos-, e incluso aspira a convertirse en una mujer, pero prefieren mostrarse socialmente como miembros del género masculino. En las novelas etiquetadas como Intersexuales (双性文) se reúnen todos los deseos considerados como desviaciones y prohibidos por la sociedad -homosexualidad, incesto, zoofilia, etc.-. El cuerpo extravagante de los intersexuales que siente y expresa estos deseos les confiere materialidad por muy excéntricos que parezcan.

### 2.1. El cuerpo paradójico del intersexual

La ambivalencia del cuerpo puede proceder del mito de Nü Wa. A pesar de ser la diosa de fertilidad, la Gran Madre china presenta un cuerpo cerrado: no es ella quien procrea, sino que son las creaciones mismas las que asumen la responsabilidad de perpetuarse. Más aún, cuando los dos dioses masculinos rompen el cielo, produciendo un «agujero», Nü Wa se apresura a taponarlo. Partiendo de los estudios de Michel Foucault donde se considera el cuerpo como «un producto de los discursos, leyes y las instituciones», Marta Segarra indica que en algunas épocas y culturas, la representación de los orificios corporales pueden verse taponados y negados a fin de controlar la fecundación femenina (Segarra, 2014: 25-27). En el caso de Nü Wa, la sacralización de la virginidad en la cultura tradicional china se pone de manifiesto en el cuerpo «taponado» de la Gran Madre. Asimismo, el hecho de que Nü Wa

tape el agujero provocado por la violación de los dioses masculinos es también una manifestación de la cultura sexóbica.

En las novelas que examinamos, aparentemente los personajes intersexuales asumen una identidad sexual falocéntrica. Su vagina suele aparecer como un defecto escandaloso que deben ocultar y disimular, de modo que predominan las descripciones fálicas. Cuando un hombre -no intersexual- descubre el «defecto» de un personaje intersexual, este deja de ser capaz de comportarse normalmente: el hecho de que su verdadera naturaleza salga a la luz conlleva la adopción de un comportamiento promiscuo y animalizado. Representada por la vagina de los intersexuales, que estos deben ocultar bajo su falo, la sexualidad femenina también sale mal parada. Por otro lado, aunque los intersexuales se identifican públicamente como hombres, cuando otros hombres descubren su vagina, ven en ellos a mujeres, y los identifican con un objeto penetrable. En lo que se refiere al falo de los intersexuales, o bien se presenta como un clítoris -pequeño, incapaz en ocasiones de tener una erección-, o bien se omite su referencia en las escenas sexuales. A diferencia de Herculine, el conocido intersexual cuyo falo lo «convierte en un sujeto jurídicamente castigado como hombre» (Butler, 1999: 215), los intersexuales de estas novelas construyen su verdadera identidad sexual, la que no es inmediatamente visible a los demás, en torno a la vagina. A diferencia de las novelas de BL (Boys' Love) en las que las mujeres proyectan sus fantasías sexuales únicamente en el orificio más relevante del cuerpo masculino (ano), las novelas de intersexuales agregan otro orificio que conlleva una mayor carga erótica: la vagina. En resumen, en una sociedad patriarcal en que se trata de disciplinar el cuerpo femenino, el cuerpo intersexual que se presenta en las novelas femeninas puede entenderse como una expresión de rebeldía de las mujeres actuales: el cuerpo cerrado pasa a convertirse en un cuerpo abierto, esto es, dotado de orificios. Sostenemos aquí que el valor metafórico de este cuerpo abierto remite a la liberación sexual de las mujeres.

La construcción imaginaria del cuerpo intersexual, como hemos señalado, no obstaculiza la exploración de la sexualidad femenina, sino que la incentiva, al distanciar a las mujeres de la represión patriarcal sobre su cuerpo e identidad. Como revela Judith Butler, el cuerpo «nunca se desprende de una construcción imaginaria»:

Frecuentemente lo que se desea en términos de placer exige una intervención imaginaria de partes del cuerpo –ya sean apéndices u orificios- que quizá uno no posea realmente, o bien el placer también puede exigir imaginar una serie de partes exageradas o disminuidas. [...] la naturaleza fantasmática del deseo pone de manifiesto que el cuerpo no es su base ni su causa, sino su *ocasión* y su *objeto*. La táctica del deseo es en parte la transfiguración del cuerpo deseante en sí (Butler, 1999: 159).

No solo los cuerpos de los intersexuales, sino también los de los homosexuales, son construcciones imaginarias que ayudan a explorar sexualidades desviadas respecto del marco heterosexual. Esos «apéndices u orificios» no solo aportan un espacio imaginario donde albergar los deseos de los LGTB, sino que también brindan a los heterosexuales la oportunidad de rechazar su condición de individuos sexuados y sometidos a una serie de normas sociales. Aunque estas construcciones imaginarias aún albergan de forma más o menos encubierta discursos patriarcales, sí ofrecen a autoras y lectoras la posibilidad de rechazar la condición de seres sexuados. Judith Butler interpreta la idea foucaultiana del individuo sexuado como:

estar expuesto a un conjunto de reglas sociales y sostener que la ley que impone esas reglas es tanto el principio formativo del sexo, el género, los placeres y los deseos, como el principio hermenéutico de la autointerpretación. Así pues, la categoría de sexo es inevitablemente reglamentadora, y cualquier análisis que presuponga esa categoría afianza y legitima todavía más esa táctica reglamentadora como un sistema de poder/conocimiento (Butler, 1999: 200).

El personaje intersexual quebranta el binarismo y, sobre todo, las imágenes convencionales sobre el cuerpo sexuado. Siguiendo el estudio de Marta Segarra, «el cuerpo femenino se concibe como *agujereado* y *penetrable*, mientras que nos representamos el cuerpo masculino como *entero* (intacto, que es el sentido etimológico de «entero») e *impermeable*» (Segarra, 2014: 91). El cuerpo intersexual desmantela la compacidad del cuerpo masculino y disturba el «conjunto de reglas sociales» que conlleva el proceso de sexuación.

En el ámbito de las novelas de Intersexuales (双性文), destaca el/la autor/a Xiaoginzi (小秦子). Además de por la profusión de escenas sexuales explícitas y detalladas, sus ficciones se

caracterizan por tener un protagonista intersexual de apariencia masculina y temperamento pusilánime. Una de sus novelas, *El pecado* (《造孽》), además de abordar el tema del incesto, contiene otra etiqueta, la *Bottom-Esposa* (人妻受), que pone en relación el rol de Esposa decente con el video pornográfico. Así, Lu Jianhui (陆建辉), el protagonista intersexual de *El pecado*, reúne dos características opuestas: la mujer lujuriosa y la esposa-madre.

Lu Jianhui vive en un pueblo remoto donde se han mantenido vigentes las tradiciones y los rituales mágicos. En ese pueblo viven numerosos intersexuales con apariencia masculina y órganos sexuales masculinos y femeninos. Esta duplicidad les sitúa en un lugar inferior respecto de aquellos habitantes cuya identidad sexual es inequívocamente masculina o femenina. Aunque el intersexual tenga una situación acomodada, cuando su doble identidad sexual sale a la luz, pasa a convertirse en un mero objeto sexual y/o en un instrumento reproductivo. Cualquier hombre con órganos sexuales exclusivamente masculinos está autorizado a forzar a un intersexual. Es precisamente para evitar la ~~la~~-violación por lo que Lu Jianhui ha ocultado durante toda su vida su condición intersexual. El alcalde, que es también el brujo más poderoso del lugar, le hace una predicción a Lu Jianhui según la cual el hombre que está llamado a convertirse en su pareja en el futuro es un forastero, por lo que Jianhui debe evitar salir del pueblo si quiere seguir manteniendo en secreto su intersexualidad. Jianhui, quien nunca ha viajado, recibe una carta de su sobrino pequeño, Xu Jing (许竟), donde este le informa de que su madre, Lu Qingyan (陆青妍) -la hermana de Lu Jianhui- se ha ido de casa con su amante llevándose una gran cantidad de dinero de su marido, Xu Tingzhang (许廷章). Preocupado por esta noticia, Lu Jianhui acude a la ciudad para hacerse cargo de su sobrino. La llegada de Lu Jianhui llena el vacío provocado por la ausencia de la madre. Días después, Xu Tingzhang descubre el secreto de Lu Jianhui. Aunque Xu Tingzhang es heterosexual, no puede evitar enamorarse de su cuñado, a quien obliga a mantener relaciones sexuales e incluso propone matrimonio. El rechazo de Lu Jianhui solo provoca más violencia sexual. Cuando el padre de Xu Tingzhang y jefe del clan se entera de la relación incestuosa que su hijo mantiene con su cuñado, prohíbe a ambos que vuelvan a verse. Pero Xu Tingzhang ignora la orden de su padre y renuncia a la herencia familiar para permanecer junto a su amado. La novela concluye precipitadamente. Xiaoqinzi afirma que escribe para dar rienda suelta a sus fantasías sexuales y no para desarrollar tramas cotidianas, por lo que finalizar la historia carece de interés.

En *El pecado*, el protagonista, Lu Jianhui, sigue los pasos del modelo ejemplar de la Gran Madre: se arriesga a salir del pueblo, ignorando el aviso del alcalde, para atender a Xu Jing y, después de ser violado, solo piensa en esconder su relación incestuosa con Xu Tingzhang para proteger al niño. En dicha relación, Lu Jianhui también desempeña un rol materno, ya que no solo aguanta e intenta corregir los vicios infantiles de Xu Tingzhang -no quiere comer verdura, muerde los lápices, etc.-, sino que también tolera y acoge su violento comportamiento sexual. Lu Jianhui siempre perdona a Xu Tingzhang, a pesar de violaciones, insultos y maltratos, tratando incluso de protegerle cuando la familia Xu se propone hacerle daño. El sacrificio desinteresado y la tolerancia sin límite que aproximan a Lu Jianhui a la figura de la Gran Madre son las razones innegables del amor que Xu Tingzhang le profesa.

En esta novela, y en muchas otras, se repite tácitamente la creencia de que siempre y cuando las mujeres cumplan las condiciones que les exige la sociedad patriarcal (ser buena esposa, hija, madre, etc.), serán merecedoras de una recompensa -amor, promesa matrimonial, aprobación de los hombres-. El discurso oculto de esta lógica social es que las cosas buenas y deseables no pertenecen intrínsecamente a las mujeres, sino que su obtención exige denodados esfuerzos y una moralidad intachable. Según esta lógica patriarcal, el comportamiento mimético de Lu Jianhui respecto del modelo de la Gran Madre solo es un subterfugio para permanecer en el mercado del amor haciéndose merecedor de los sentimientos de Xu Tingzhang. Si bien Lu Jianhui puede mostrar su sexualidad, su conducta debe ser siempre modélica, es decir, más correcta, transigente y desinteresada que la de cualquier otra persona. Este es el precio que tiene que pagar por su intersexualidad.

Aun así, como hemos visto antes, el cuerpo imaginario intersexual ayuda a las autoras y lectoras a transgredir la identidad femenina, exponiendo sin miedo sus deseos fuera de la norma y adquiriendo atributos y cualidades socialmente inaceptables -fealdad, vejez, lujuria, abyección-. En definitiva, Xiaoqinzi destruye la perfección de los personajes femeninos socialmente aceptables y explora otras posibilidades, construyendo protagonistas lujuriosos

(*El pecado*), pusilánimes (*La perfecta coincidencia* <sup>230</sup>) o malvados (*Encuentro con fantasmas*<sup>231</sup>).

## 2.2. Erotización de la piedad filial

Mientras que los personajes intersexuales que afirman su sexualidad pierden su derecho a ser amados, otros rechazan pagar ese precio. Este es el caso de la novela *Piedad filial* (《父子慈孝》), de Ling Luoye (凌洛夜)<sup>232</sup>. Etiquetada como «Novela de Carne» (肉文)<sup>233</sup>, *Piedad filial* ha sido censurada muchas veces, aunque nunca acaba de desaparecer totalmente de la red: cada vez que surge una nueva web pornográfica, es posible encontrarla allí durante un breve lapso de tiempo. *Piedad filial* trata de un intersexual, Luo Cheng (罗成), que mantiene relaciones con innumerables hombres, incluidos sus tres hijos varones. Las escenas de alto contenido pornográfico entre padre e hijos son una burla en toda regla de la piedad filial a la que alude el título.

En este caso, Luo Cheng no toma prestado el rol de la Gran Madre para autorizarse a expresar libremente su sexualidad, sino que es la verdadera madre biológica de sus tres parejas.

---

<sup>230</sup> El título original en chino es 《良缘》 (2014): la parte pasiva, Fang Chengxing (方承兴) es un hombre pusilánime que se enamora desesperadamente de He Liannian (贺连年) y acaba siendo violado, humillado y abandonado por este último.

<sup>231</sup> El título en chino es 《惹鬼》. En esta novela, el elemento pasivo, Jian Guming (简古明), es un mujeriego que ha engañado a muchas mujeres, muriendo una de ellas por su culpa. En esta novela hay tramas de zoofilia, puesto que los dos tops pueden transformarse en tigres para fecundar al bottom.

<sup>232</sup> Aquí se vuelve difícil indagar el sexo del/la autor/a, pero en las conversaciones de Ling Luoye con sus lectores encontramos alguna información sobre su vida privada que nos hace pensar que se trata de una mujer. Cuenta, por ejemplo, que un día en que se había perdido se encontró con un atractivo joven que se ofreció a ayudarla a encontrar el camino y que, en ese momento, él o ella habría querido ser su esposa.

<sup>233</sup> La «Novela de Carne», centrada únicamente en escenas pornográficas debe ser distinguida de la «Novela Picante» (辣文), ya que en la primera solo intervienen personajes de BL (Boys' Love), mientras que la última forma parte de la categoría de BG (novelas heterosexuales). Cuando el lector encuentra estas etiquetas sabe que se trata de novelas censuradas en la red. En cambio, la etiqueta «agua limpia» (清水) indica la ausencia de escenas sexuales y, por consiguiente, de censura.

Tampoco esconde sus órganos sexuales femeninos, sino que los exhibe con orgullo, tal como hace un hombre con su pene en una sociedad falocéntrica. Aunque los hijos llaman padre a Luo Cheng, este último es quien ha dado a luz a los tres hermanos, por lo que puede considerarse como su madre biológica. Por su parte, el padre biológico, llamado Ling Xitai (凌熙泰), es un hombre rico, poderoso y tiránico -un símbolo del poder paterno- que, años después de haber abandonado a Luo Cheng a causa de su «monstruoso» cuerpo intersexual, lo secuestra obligándole a que sea de nuevo su amante. Los hijos de Luo Cheng luchan contra su padre despótico para proteger a su madre biológica. Esta trama reproduce el relato dominante escrito por autores hombres en el que el cuerpo de la madre sigue siendo el campo de batalla entre padre e hijos.

La novela se inicia con una orgía familiar protagonizada por Luo Cheng y sus tres hijos. En esta escena, los hijos insultan a su padre por su promiscuidad -este había intentado seducir a un grupo de obreros- y le reprochan que tiene una vagina ensanchada y usada; por su parte, Luo Cheng les reprende por sus comentarios, pero no los toma en serio, puesto que, como madre de sus hijos, sabe que no hay peligro de perder el amor de estos. La piedad filial, que en la tradición patriarcal china se concibe como la base del orden social, remite en esta novela al deseo sexual de los hijos por su «padre vaginal». En las escenas sexuales, el acto de penetración de los hijos se presenta como un deseo irrefrenable de *regressus ad uterum*. Nadie puede resistirse a la poderosa atracción que ejercen la vagina y el útero de Luo Cheng -que podemos entender como una manifestación del poder supremo de la Gran Diosa-, ya analizado en las novelas de Zydzyd.

En *Piedad filial*, el cuerpo penetrado de Luo Cheng se presenta como una silueta borrosa, casi invisible, mientras que el de sus compañeros sexuales aparece magnificado y provisto de un falo gigantesco, atributo que corona un cuerpo escultural. Así como los escritores tienden a idealizar el cuerpo femenino y la vagina «rosada, elástica y sensible como la de una virgen», las escritoras fantasean con un falo de «más de veinte centímetros de longitud tan grueso como el brazo de un bebé» (Capítulo 1). La ausencia de miradas que juzguen el cuerpo de Luo Cheng contrasta en esta novela con el examen al que son sometidos los cuerpos de los penetradores, objeto de voyeurismo de las lectoras y espacio donde se proyectan sus fantasías sexuales. Centradas exclusivamente en cuerpos masculinos cosificados y consumidos como objetos fetichistas por las lectoras, las escenas pornográficas, que



mimetizan las escenas destinadas a un público masculino, pueden entenderse como una revancha de las mujeres. Aunque ello tal vez nos aleje de la representación de las mujeres como sujeto de su propia sexualidad. En este sentido, conviene recordar la tesis de Dai Jinhua (戴锦华): la repetición de la misma estrategia que utiliza el patriarcado no puede conducir a la emancipación de las mujeres. En la actualidad, la ascensión social del sujeto femenino se relaciona con su capacidad adquisitiva, especialmente en el caso de las mujeres jóvenes en el contexto urbano. Pero resulta cuestionable la creencia de que el poder adquisitivo proporcione de forma automática la igualdad, la libertad y la emancipación (Dai, 2020:1)<sup>234</sup>.

En las escenas sexuales explícitas de *Piedad filial*, aparece un posible esquema sexual que gira en torno a la vagina, diferente al «esquema de la eyaculación» que propone Michel Foucault. Según este, el acto masculino «determina, regula, atiza, domina e instaura el principio y el fin del placer», de modo que el acto femenino no resulta «complementario» al depender excesivamente del «modelo viril» (Foucault, 1984: 141). No obstante, en *Piedad filial*, el desarrollo de la actividad sexual no está determinado por la erección y la eyaculación del miembro masculino, sino por el orgasmo de la parte penetrada, o mejor dicho, por la satisfacción psicológica de esta última. Sobre todo, la mayoría de las escenas sexuales se presenta como una orgía donde la eyaculación de un falo solo es un momento de una serie:

[Luo Cheng] No sabe quien saca la polla de su coño, en el mismo instante, nota que otro le introduce la suya [...]. Luo Cheng se estira en la cama, abriendo las piernas para recibir la penetración de sus hijos. De repente, las dos enormes pollas se corren a la vez en su interior. El semen caliente hace que su coño se contraiga incesantemente y las pollas vuelven a ponerse duras para empezar de nuevo (Capítulo 2) [TEN<sup>235</sup>].

---

<sup>234</sup> 戴锦华(2020), 《谁会最先被抛弃? 女人? 还是 30 岁以上所有的穷人? 》

\* Dai Jinghua (2020), «¿Quiénes serán los primeros abandonados por la sociedad, las mujeres o los pobres mayores de treinta años?»

URL: <[https://k.sina.com.cn/article\\_6060307497\\_m16938f42903300q2ik.html](https://k.sina.com.cn/article_6060307497_m16938f42903300q2ik.html)> [consultado el 09/02/2020].

<sup>235</sup> Texto original: 骚穴中不知是谁的大肉棒抽了出去, 瞬间又有一根插了进来... 自己仰躺在床上, 大张着双腿, 迎接着儿子们的侵犯, 几乎是一瞬间, 骚穴中的两根大肉棒一起达到了高潮, 两股势均力敌的精液如热流一般射到自己骚穴的最深处, 刺激着自己不断收缩浪壁, 咬着大肉棒不放, 刚疲软下去的两根大肉棒瞬间又硬了起来, 开始了新一轮抽插。

Se trata, en definitiva, de una sucesión de escenas sexuales cuyo inicio y final no aparece claramente indicado, un maratón interminable puntuado por el «esquema del orgasmo». En dicho esquema, el deseo y el placer de la parte penetrada continúan tras la eyaculación de la parte penetradora. Por otra parte, el falo deja de tener la exclusiva como instrumento de placer, apareciendo también juguetes sexuales y masturbación.

Pese a este esquema incestuoso, la novela *Piedad filial* sigue el modelo de «vida sentimental feliz» definido por el patriarcado, en el que la promesa matrimonial de un marido-padre constituye la meta para las mujeres. En esta novela, el primogénito del protagonista, Luo Xu (罗旭), intenta forzar a su padre Luo Cheng a casarse con él y a tener un hijo suyo. En esta trama, el amor se manifiesta únicamente a través del matrimonio y la reproducción, a pesar de que ello resulte aberrante.. El anhelo enfermizo del matrimonio que se ha impuesto recientemente en la escritura femenina demuestra la preferencia de las lectoras por el Happy Ending y refleja la evolución de estas novelas: mientras que en los años noventa se observaba una mayor diversidad de desenlaces, las novelas actuales de Internet ilustran la necesidad de ofrecer al público femenino un feliz y tranquilizador final: una boda, un reencuentro entre los protagonistas, etc. La profusión de las narraciones sobre matrimonio o promesa matrimonial transmite la angustia de las mujeres solteras presionadas por la exigencia social de casarse y fundar una familia. Conviene señalar que esta presión no solo no ha disminuido, sino que se ha agudizado en una sociedad tecnológica cada vez más homogénea e intolerante con las personas que optan por el celibato. Ya no hay recoveco, por muy íntimo que sea, que pueda escapar a la norma. «Ser feliz» a través del matrimonio heterosexual es, además de una imposición social, la única vía aceptable y deseable. Cualquier otra opción supone una desviación intolerable que debe ser corregida. De este modo, el imaginario de las mujeres sobre el amor y la felicidad es cada vez más pobre y monótono.

La escritura femenina de temática incestuosa intenta transgredir el orden moral e incluso invertir la relación de poder. Además de las etiquetas que analizamos anteriormente, esta narrativa también utiliza otras como por ejemplo, Nian Xia (年下小说), etiqueta procedente de la cultura japonesa que designa la relación sentimental y/o sexual donde el miembro más joven de la pareja desempeña el rol dominante. Otro tanto sucede con las relaciones etiquetadas como «Top obrero (民工攻)/Bottom élite (精英受)», «Top estudiante (学生攻)

)/Bottom profesor (教师受)», etc. Como puede observarse, todos los roles prestigiosos que normalmente ocupan una posición de poder pasan a convertirse en subalternos sumisos, especialmente en las relaciones sexuales. Este tipo de relación introduce un fuerte contenido subversivo, no solo en la jerarquía social y el orden moral imperantes en China, sino también en el campo literario, especialmente si tenemos en cuenta la condición subalterna de las autoras.

La más conocida de las autoras que practican este tipo de escritura transgresora es sin lugar a dudas Tianyi (天一). Esta escritora fue condenada a diez años de prisión tras haber sido acusada de publicar pornografía. En el momento de su detención, la identidad real de la autora salió a la luz: se trataba de la trabajadora de una fábrica, procedente de una familia miserable del medio rural. La joven no pudo finalizar la educación obligatoria por carecer de recursos económicos -los pocos medios de la familia se destinaron a la educación del hermano varón- y comenzó a trabajar en la fábrica siendo muy joven. Pese al entorno tradicional en que creció Tianyi, sus obras son audaces y rebeldes, con un fuerte contenido homoerótico. En una de sus novelas más famosas, *Gan Si Lao Ban* (《干死老板》), un vagabundo somete sexualmente a un exitoso miembro de la élite; en *Conquista* (《攻占》), la novela que provocó su encarcelamiento, un estudiante viola a su profesor. Estas tramas ponen de manifiesto la preferencia de Tianyi por las relaciones sexualmente violentas que subvierten jerarquías.

En investigaciones recientes sobre la situación actual de las obreras en China<sup>236</sup>, se observa que estas mujeres no solo tienen que soportar el trabajo precario -baja remuneración y amplios horarios-, sino también el acoso sexual y la escasez de servicios sanitarios (ginecología, protección anticonceptiva, etc.). Ante esta situación, Tianyi, una trabajadora como las demás, nunca acude en sus libros a fantasías de príncipes azules, sino que vuelve

---

<sup>236</sup> La conclusión deriva de la siguiente referencia:

谭深(2004), 《外来女工的安全与健康》

\* Tan Shen (2004). «Investigación sobre las condiciones de la seguridad y de la salud de las obreras rurales»

URL:<<http://ww2.usc.cuhk.edu.hk/PaperCollection/Details.aspx?id=3893>> [consultado el 06/08/2020].

狄雨霏 (2013), 《调查显示广州厂女多遭性骚扰》

\* Di Yufei (2013). «Survey finds many female workers experience sexual harassment»

URL:<<https://cn.nytimes.com/china/20131211/c11workers/>>[consultado el 06/08/2020].

una y otra vez sobre la conquista obsesiva de los dominantes por los dominados a través de violaciones sexuales. Estas violaciones, posibilitadas por la fuerza física del subalterno, son una transposición, en el plano sexual, del ansia de sublevación que albergan las obreras.

En la escritura femenina, el sexo constituye el arma más poderosa y subversiva. En los últimos años, el endurecimiento de una censura férrea y la castración de las mujeres que ello propicia está reorientando estas narrativas hacia el conservadurismo creciente de la sociedad china y el retorno de las lectoras a su anterior preferencia por un modelo normativo de pareja. La virginidad, la fidelidad y la castidad son los pilares en los que se asienta este modelo en boga en las comunidades femeninas en Internet. Conviene señalar, además, que cuando la autora Tianyi fue detenida, las intelectuales chinas -incluyendo a las expertas en la investigación de las novelas de Internet- que reivindicaron el derecho de las mujeres adultas a leer pornografía, no repararon -o no se atrevieron a hacerlo- en las motivaciones profundas de estas fantasías sexuales: ¿qué es lo que desean realmente las mujeres? El sexo es el poder y para el gobierno, lo más peligroso no son las autoras de pornografía, sino las innumerables lectoras anónimas que necesitan burlar sofisticadas formas de censura para acceder a este tipo de contenidos prohibidos en Internet. Las autoras que, como Tianyi, han sido detenidas, son utilizadas por el gobierno para escarmentar y corregir cualquier desviación respecto de la norma. Se trata de la ofrenda que el patriarcado pone en el altar de sacrificio a fin de propagar el miedo y las divisiones internas en las comunidades femeninas. El sacrificio de Tianyi anuncia una caza masiva de brujas en China que siembra el miedo en las escritoras y condiciona fuertemente sus producciones. Aunque Jenkins deposita esperanzas en las formas indirectas -cotilleos, refunfuños y quejas, etc.- de participación política de las mujeres, nuestro balance no puede ser tan optimista: mientras las mujeres no participen masiva y directamente en la política, el camino hacia su propia emancipación sigue estando comprometido.

En definitiva, la escritura femenina sobre el incesto y el cuerpo intersexual intenta invertir la relación de poder entre los cuerpos. El gobierno chino impone una severa censura para castrar la sexualidad, sobre todo la femenina. Interiorizada por las lectoras, esta censura demuestra sobradamente su eficacia cada vez que una lectora se inclina por las novelas «adecuadas» -relaciones basadas en la virginidad previa al matrimonio y la fidelidad- y que la reivindicación de la castidad de las mujeres gana terreno en las comunidades femeninas de Internet.



## Capítulo 7.

### LA COLA OCULTA DE NÜ WA: MUJERES EXCLUIDAS

Una importante sección de la iconografía de mujeres en las novelas de Internet está formada por las mujeres marginales, esto es, por las que son sistemáticamente ocultadas y excluidas de la comunidad femenina y de la sociedad -prostitutas, dementes, mujeres feas, ancianas, etc.-, a cuyo estudio dedicamos este capítulo. Conviene destacar la ausencia de este tipo de figuras en los mitos chinos, al menos en los de la etnia Han. Como ya vimos en el capítulo cuatro, la cola de Nü Wa, única presencia palpable de las mujeres marginales, acabó siendo castrada y convertida en tabú. Hemos señalado anteriormente que el patriarcado excluye al conjunto de las mujeres de la categoría de individuos plenamente humanos. Veamos ahora cómo y por qué estas mujeres se retiran del grupo sin oponer resistencia y cuál es el funcionamiento de la estructura de exclusión en la comunidad femenina. Sobre todo, tratamos de indagar cómo estas figuras marginales invitan a las lectoras a explorar territorios no normativos. Asimismo, también examinamos las etiquetas de clasificación de las novelas como sistema de evaluación y exclusión.

#### 1. Prostitutas

Desde la Antigüedad hasta hoy en día, la figura de la prostituta ha sufrido cambios importantes. En la China antigua, la prostituta era representada como un objeto de amor idealizado por los intelectuales en el que estos proyectaban sus deseos extramatrimoniales. Sin embargo, con la criminalización de la prostitución, después del establecimiento de la nueva China (1949), se vinieron abajo las imágenes positivas de las prostitutas y el término acabó refiriéndose a las delincuentes y mujeres consideradas inmorales. Se trata, por ello, de

una figura muy polarizada: o bien es un objeto de amor y deseo idealizado, e incluso sacralizado, o bien un cuerpo de delito. Mediante la magnificación del poder seductor de la prostituta, la escritura femenina intenta devolver a esta el esplendor de la Gran Diosa que le fue arrebatado.

### **1.1. La modificación de las imágenes de prostitutas**

En *Construcción de las mujeres*, Liu Chuanxia define a las prostitutas como aquellas que «utilizan el comercio carnal para conseguir beneficios materiales» y añade que, en general, estas mujeres son excluidas de la familia patrilineal por el orden moral: no pueden ser consideradas como parte integrante de los binomios madre/suegra, esposa/nuera o, ni siquiera, como hija aceptable. Las prostitutas acaban desahuciadas, y, por ello, eximidas de cumplir los deberes y exigencias morales, lo que ratifica su exclusión total del grupo. Esta figura tuvo, sin embargo, un protagonismo innegable en la literatura tradicional china. Según Liu, en la China antigua, hay más obras protagonizadas por prostitutas que por mujeres virtuosas. Desde la perspectiva masculina, la mujer que desempeña el rol de buena madre y esposa es una imposición -matrimonio concertado- indisociable de la pesada carga de obligaciones morales y sociales que comporta la unión entre dos familias patrilineales. Por su parte, las prostitutas representan el placer carnal e irresponsable, las figuras femeninas en las que los hombres pueden proyectar sus deseos sexuales y también sus más elevados sentimientos amorosos, aquellas con las que los hombres pueden construir una relación utópica que no tiene cabida en el matrimonio (Liu, 2007: 158).

Qu Yajun también afirma, en su libro *Literatura china: las narrativas sobre mujeres*, que en la China antigua, el amor entre «intelectual y prostituta» (进士与妓女) es un *leitmotiv* literario imprescindible. Es común que el personaje masculino sea candidato a ocupar un elevado puesto en la corte y tenga un origen y reputación intachables, mientras que la mujer suele ser una joven lista y hermosa aunque con un destino desafortunado, ya sea por su origen humilde o por otras circunstancias que la han obligado a prostituirse. La esposa a la que el intelectual propone el matrimonio concertado no puede ser considerada como un objeto de deseo

amoroso ni sexual, sino como una mercancía cuyo valor económico depende del de su familia patrilínea. De ahí, que el marido proyecte su deseo en las mujeres de los burdeles (Qu, 2014: 181-182). Como hemos señalado, el patrón materno-filial modela también la relación entre parejas, por consiguiente, las prostitutas desempeñan un rol maternal en la imaginación de los hombres. En la literatura de la China antigua el personaje de la prostituta sufre una transformación: la mujer fatal del burdel se va convirtiendo a través de los siglos en una mujer virtuosa (de la dinastía Tang a la dinastía Qing, en concreto, del año 618 al 1912). Si alguna de ellas rechaza esta transformación, negándose a entrar en el modelo femenino de felicidad diseñado por el patriarcado -abandonar el burdel para casarse con un hombre-, acaba siendo castigada por ello.

El vínculo entre eruditos y prostitutas se establece en la dinastía Tang (618-907). Cuando se ofrece a los estudiantes que no pertenecían a la aristocracia la posibilidad de mejorar su *statu quo* mediante la superación del examen imperial<sup>237</sup>, estos pasan a convertirse en los principales clientes de los burdeles. Para satisfacer el gusto de estos futuros funcionarios de élite, en los burdeles se comienza a enseñar a las prostitutas las cuatro artes tradicionales chinas (música, ajedrez, caligrafía y pintura) e incluso la escritura. De este modo, una prostituta bella y talentosa se convierte en la compañera ideal de un intelectual. A diferencia de la esposa<sup>238</sup>, la prostituta es, además de un objeto de deseo, un codiciado triunfo para los intelectuales. Estos se disputan su amor y para obtenerlo deben demostrar su talento escribiendo las mejores obras de poesía, teatro y novelas en honor de la mujer amada. *The Tale of Li Wa* (《李娃传》) es conocida como el primer relato que narra una relación entre una prostituta y un intelectual. La influencia en las novelas posteriores que desarrollan este *leitmotiv* es enorme.

---

<sup>237</sup> El examen imperial se implementó en la dinastía Tang. Desde entonces, los estudiantes de cualquier clase social podían convertirse en funcionarios de la corte si superaban el examen imperial. Ello provoca el surgimiento de una clase de intelectuales (士大夫阶级) que influirá posteriormente en la cultura y sociedad chinas.

<sup>238</sup> En la China antigua, las cuatro artes eran disciplinas que se enseñaban solo a los hombres. Pocas mujeres tenían acceso a estos conocimientos, sobre todo por considerarse que «la ignorancia de las mujeres es una virtud» (女子无才便是德); por ello, las jóvenes de familias decentes preferían aprender la costura y la administración del clan antes que la escritura. Véase al respecto la sección que dedicamos a las novelas de *Mansion Battle*.



*The Tale of Li Wa* trata de una prostituta famosa, Li Wa (李娃), que seduce a Zheng (郑生), un estudiante que aspira a convertirse en funcionario de élite, y acaba casándose con él a pesar de pertenecer ambos a clases diferentes. La historia comienza con su encuentro en el burdel. Desde el principio, Li Wa ve en Zheng -un joven inexperto, ambicioso e impresionable ante la belleza femenina-, a un cliente ideal y decide seducirlo. Su plan funciona y el joven Zheng, fascinado por Li Wa, gasta todo su dinero en el burdel. Cuando ya no puede obtener nada de él, Li Wa y la propietaria del burdel se ponen de acuerdo para librarse de Zheng. Sin dinero para proseguir sus estudios ni para regresar a casa, el pobre joven se convierte en mendigo. Pero, cuando unos años después, Li Wa vuelve a encontrarse con Zheng, enfermo y miserable, decide ofrecerle su ayuda; abandona el burdel y se dedica a cuidarle. Con su apoyo, Zheng se recobra y consigue superar con excelentes resultados el examen imperial, convirtiéndose en funcionario de la corte imperial. Zheng le pide entonces matrimonio, pero Li Wa rehúsa su oferta, pues es consciente de que una prostituta no podría ser aceptada por una familia digna. Afortunadamente, el padre de Zheng, muy agradecido con Li Wa por todo lo que ha hecho por su hijo, accede a que se celebre el matrimonio. Li Wa pasa a ser la Señora Qianguo (汧国夫人), adquiriendo un elevado rango social.

En la interpretación de Qu Yajun sobre esta versión inicial de la historia entre una prostituta y un joven prometedor, Li Wa mantiene aún las cualidades que se atribuyen a las prostitutas, esto es, la picardía y el pragmatismo. Así, su primer encuentro con Zheng no es una coincidencia, sino una trampa que esta le tiende al joven para seducirlo. Li Wa se sirve de los hombres en beneficio propio, abandonándoles después sin piedad. Asimismo, aunque Li Wa acaba marchándose del burdel para cuidar de Zheng, Qu Yajun considera que su decisión no es del todo desinteresada. En ese momento de la historia, Li Wa ya tiene más de treinta años por lo que su actividad en el burdel está tocando a su fin. Optar por Zheng es, para ella, la mejor solución, pues sabe que, si este supera el examen imperial, podrá proporcionarle un estatus social inalcanzable de otro modo. Su negativa a casarse con Zheng también puede entenderse como una estrategia para obtener la confianza del joven y de su familia. Y si el matrimonio no se llevase a cabo, su reputación se habría visto igualmente beneficiada, pues habría pasado de ser una prostituta a convertirse en una mujer desinteresada que actúa movida por el amor. De este modo, sea cual sea el desenlace, Li Wa sale ganando. En esta primera versión, la atracción de Zheng por Li Wa es exclusivamente física. Ni siquiera cuando

le propone matrimonio existe entre ellos una relación romántica. Se trata más bien de un intercambio, ya que Zheng actúa movido por el agradecimiento (Qu, 2014: 189-197). Además, es el padre de Zheng quien toma la decisión final. El hecho de que, sin el permiso del padre, esta relación considerada inmoral no hubiera podido legalizarse confirma que se trata de un matrimonio muy próximo al concertado: aunque no tiene lugar la preceptiva negociación entre las dos familias patrilineales, esta alianza mejora la reputación de la familia de Zheng. En prueba de agradecimiento por la ayuda recibida, la familia acepta el enlace de Zheng con su benefactora, aunque esta sea una prostituta, evitando así que su hijo sea considerado como un ingrato. Aunque la novela cuenta aparentemente una historia de amor que supera las diferencias sociales, se mantiene en realidad un modelo de alianza matrimonial basado en el beneficio mutuo.

En la dinastía Song (960-1279), cuando se endurece la disciplina moral del modelo patriarcal, las características del personaje de la prostituta sufren una modificación: la prostituta interesada y práctica que es Li Wa deja paso a una joven inocente, agradable y educada, pues, de otro modo, su presencia en una novela sería considerada intolerable. Este nuevo modelo de prostituta no sabe utilizar las artimañas de su predecesora para atraer clientes o para engañarlos y aprovecharse de ellos. Dicha evolución acaba difuminando la frontera entre la prostituta y la mujer virtuosa, de modo que el ascenso social de la mujer se convierte en una merecida recompensa que le ofrece el patriarcado por haber vuelto al buen camino (Qu, 2014: 191-194). La prioridad de este tipo de relato sigue siendo satisfacer las exigencias morales y los deseos de los hombres, aunque para ello se tenga que quebrantar la lógica y la coherencia narrativas: es necesario que la joven sea pura e inocente para que el protagonista pueda salvarla del burdel y encauzar su vida adecuadamente. Nuevamente, la transformación de Li Wa pone de manifiesto el proceso de castración simbólica de las mujeres, borrando de ellas toda mancha moral y modelándolas de acuerdo con los requisitos impuestos por los hombres.

A lo largo de la historia, el personaje de Li Wa sigue transformándose hasta convertirse en una mujer ejemplar que corresponde totalmente a las demandas morales del patriarcado. En la dinastía Yuan (1271-1368), el comercio carnal pasa a un segundo plano en las novelas, ocupando el amor romántico el centro de la historia. Posteriormente, en la dinastía Ming (1368-1644), la principal transformación de la trama narrativa en torno a Li Wa es la supresión

de la diferencia de clases entre la prostituta y su cliente. El personaje de Li Wa se convierte, bajo la dinastía Ming, en la hija de una familia prestigiosa, aunque en decadencia, lo que explica que esta tenga que prostituirse muy a su pesar. De este modo, la relación entre Li Wa y el intelectual se parece cada vez más al matrimonio concertado -ya que ambos pertenecen a la misma clase social<sup>239</sup> - de modo que pierde la dimensión transgresora que tenía anteriormente, cuando prostituta y cliente provenían de grupos sociales diferentes. Asimismo, para realzar la virtud de la nueva Li Wa, se añade un episodio novedoso: después de la boda, Zhen malgasta sus días contemplando la belleza de Li Wa, especialmente, sus bellos ojos, en lugar de dedicarse a preparar el examen imperial. Para conseguir que Zheng se concentre en el estudio, Li Wa se arranca los ojos, destruyendo así su hermoso rostro. Este trágico episodio se convierte posteriormente en el más conocido de la trama. Es necesario añadir tan terrible autolesión, para que la prostituta pueda acceder a la condición de mujer virtuosa (Qu, 2014: 197-214). La mutilación del cuerpo femenino se convierte en un tema popular en la dinastía Ming, época en la que se pusieron de moda los pies vendados de las mujeres. Esta ampliación al plano físico de la castración simbólica comporta, además de un enorme sufrimiento, una reducción drástica de la movilidad de las mujeres, cuyos «bellos» pies vendados aumentan su valor en el mercado matrimonial. Como hemos señalado en el capítulo seis, al tratar la cuestión de la Gran Madre, a partir de la campaña del Cuatro de mayo (1919) -acontecimiento que marca el inicio de la modernidad en China-, hasta la actualidad, los escritores hombres -siendo uno de los más conocidos el Premio Nobel Mo Yan- muestran una tendencia a encomiar los cuerpos femeninos mutilados, imperfectos o estropeados por la maternidad de forma manifiesta. En paralelo, las mujeres hermosas suelen asociarse a comportamientos moralmente reprobables, por lo que acaban siendo castigadas. Las diferentes formas de castración física y simbólica revelan el miedo y la inseguridad de los hombres ante la belleza femenina; dirigir su atención a mujeres que, por su aspecto físico, no resultan amenazadoras es otra forma de evitar la angustia que genera la exposición al peligro. Analizamos con más detalles esta cuestión en la siguiente sección, que dedicamos a la fealdad y a la vejez femeninas.

---

<sup>239</sup> En la China antigua, el matrimonio concertado requiere que el *statu quo* de las familias del marido y la esposa sea equiparable (门当户对), de modo que se garantice un intercambio de intereses justo para ambos clanes patrilineales. Esta idea sigue pesando en la actualidad en las familias de los contrayentes, sobre las que recae la decisión de la conveniencia o no del matrimonio.

Volvamos a la fatalidad de las prostitutas. La conocida novela de la dinastía Ming, *Du Shiniang* (《杜十娘怒沉百宝箱》), ejemplifica el castigo impuesto por el patriarcado a la prostituta rebelde. La historia trata de una famosa prostituta, Du Shiniang (杜十娘), que se enamora de uno de sus clientes, Li Jia (李甲), y decide irse del burdel con él. La pareja emprende un viaje en barco para regresar a la casa paterna, aunque Li Jia teme el enfado de su padre por haber malgastado todo su dinero en el burdel. Durante el viaje, se encuentran con Sun Fu (孙富), un comerciante atraído por la bella voz de Du Shiniang. Sun Fu convence a Li Jia para que acepte venderle a Du Shiniang a cambio de una importante suma de dinero. Este acepta para recuperar el dinero empleado en el burdel. Cuando Sun Fu se presenta para llevarse a la prostituta, Du Shiniang muestra ante todos los pasajeros del barco una caja en la que guardaba riquezas de un valor incalculable y, acto seguido, se suicida lanzándose al agua abrazada a su tesoro. En esta novela, si bien se alaba el amor sincero y fiel de Du Shiniang, lo cierto es que la traición que esta sufre y el consiguiente suicidio debe entenderse como una edificante enseñanza para las lectoras: aunque el final de alguna prostituta pueda augurarse feliz, su pasado imborrable siempre acaba, de un modo u otro, pasándole factura. En resumen, el punto de confluencia entre Li Wa y Du Shiniang es la desaparición del personaje de la prostituta: si esta acepta la castración patriarcal -en forma de autolesión-, se la autoriza a convertirse en una mujer virtuosa; si no hay castración, el cambio resulta imposible y la prostituta debe morir. Desde la prohibición de la prostitución durante la dinastía Qing (1636-1912), se inicia el declive de la cultura del burdel y la retirada progresiva de la prostituta de la escena pública y de las novelas.

Con la decadencia de la sociedad feudal, las novelas de prostitutas sufren una modificación. Liu Chuanxia distingue tres fases fundamentales: en la primera fase, persiste el relato dominante heredado de la época feudal en el que se destaca la pureza e inocencia de las prostitutas; en la segunda, se suprime la dimensión romántica del relato; en la última, se subrayan de modo realista las dificultades de las prostitutas para sobrevivir. Estas tres fases reflejan la nostalgia de los viejos tiempos que tienen los intelectuales chinos: la época de esplendor de los burdeles coincide con la de mayor prosperidad del imperio. A partir del inicio de la sociedad moderna, la evocación de esta época se convierte en una forma de resistencia y de contención de la inseguridad que provoca la invasión occidental (Liu, 2007: 160). Después del Movimiento del Cuatro de Mayo (1919), la sociedad moderna deroga el matrimonio

concertado y la prostitución pasa a ser una actividad ilegal, además de inmoral, por lo que los intelectuales se quedan sin pretextos para seguir proyectando en las prostitutas sus deseos extramatrimoniales. Aunque estos cambios no significan la desaparición de la prostitución, las mujeres que realizan esta actividad dejan de ser consideradas como figuras dignas de admiración por parte de los hombres, y pasan a ser vistas, al menos en público, como un obstáculo que «amenaza la igualdad de género, la libertad amorosa, los derechos humanos, e incluso perjudica la sanidad pública» (Liu, 2007: 162).

Según Liu Chuanxia, las prostitutas que aparecen en la literatura china moderna se dividen en dos categorías: o son acompañantes de lujo cuyos clientes pertenecen a la clase acomodada, o bien se trata de prostitutas de clase baja. Ambos colectivos son percibidos como opuestos por los escritores hombres: las primeras eligen voluntariamente vender su cuerpo para ganar dinero y representan la decadencia de la burguesía, mientras que las últimas son vistas como víctimas inocentes, puesto que es la carencia de recursos la que hace que se vean abocadas a prostituirse. Por consiguiente, en la época en que China vivía con la amenaza de una invasión occidental, los hombres reaccionaban de modo diferente frente a cada categoría de prostitutas: a las primeras las criticaban duramente, mostrando en cambio empatía hacia las segundas, con las que se identificaban. Como las prostitutas, los intelectuales se sentían feminizados, indefensos y sin capacidad de respuesta ante la invasión extranjera. Paralelamente, los escritores podían resucitar el viejo sueño imperial atribuyéndose el rol de héroe salvador de la prostituta de burdel (Liu, 2007: 162-178). Hoy en día, una parte de los hombres aún se sienten feminizados frente a las acompañantes de lujo, pero la causa ya no son los hombres extranjeros sino los ricos. Por ello, mientras que las prostitutas de clase baja suelen ser llamadas «señoritas» (小姐), las que tienen clientes de clase acomodada reciben apodos explícitamente peyorativos -pseudo-modelo (嫩模), amiga sucia (脏蜜), etc.-.

El autor Shu Qingchun (舒庆春), más conocido por su seudónimo, Lao She (老舍, 1899-1966), es un buen ejemplo para demostrar la empatía sin límite que los escritores hombres manifiestan hacia las prostitutas de clase baja. Aunque Lao She considera a la prostituta como una «hija inaceptable», esta debe seguir respetando y, sobre todo, practicando, de forma estricta y entregada, la piedad filial. En *El camello Xiangzi* (《骆驼祥子》, 1937), la pequeña Fu (小福子) se prostituye para curar la enfermedad de sus hermanos menores. Asimismo, bajo la pluma de Lao She, la moralidad y responsabilidad social de estas mujeres deben ser

intachables, pues se les exige mucho más que a los demás. En *Four Generations Under One Roof* (《四世同堂》, 1948), la prostituta You Tongfang (尤桐芳), de moralidad elevada a pesar de su oficio, sacrifica su propia vida para intentar detener a un traidor de la patria durante la guerra chino-japonesa. Aunque ese sacrificio es en vano, pues el traidor consigue escapar, el coraje con el que encara la muerte para salvar la patria la convierte en una heroína indiscutible. Todas estas figuras femeninas redimidas de Lao She comparten la pureza de su alma. Como concluye Liu Chuanxia:

[...] se trata de un grupo de diosas, aunque nacen en familias humildes, lo cierto es que son hermosas y sagradas y nunca han tenido deseos personales. Tienen un alto sentido de la moralidad y del honor, por lo que tienden a entregarse a sí mismas al altar de sacrificios. Para mantener a su familia, ofrecen su cuerpo en sacrificio, lanzándolo al infierno y se destruyen a cambio de una oportunidad de supervivencia para los demás. Como recompensa, su alma puede elevarse libremente al cielo (Liu, 2007: 178) [TEN<sup>240</sup>].

Como puede observarse, la empatía de Lao She tiene un precio, puesto que a la prostituta se le exige ser una víctima inocente y perfecta. El autor estipula condiciones estrictas a la hora de juzgar moralmente a estas mujeres: solo aquellas que se dedican a la prostitución involuntariamente pueden acceder a la categoría de víctimas inocentes; de lo contrario, no hay empatía posible, pues se las considera como monstruos lujuriosos y ególatras. En 1935, Lao She publicó *Luna creciente* (《月牙儿》), novela que narra en primera persona la historia de una joven que hace lo imposible para no caer en la prostitución como su madre. La protagonista no puede encontrar un trabajo y, después de haber sido engañada por un hombre rico y casado, debe convertirse en su amante contra su voluntad. Cuando la esposa de este hombre le ruega a la joven que le devuelva a su marido, ella accede. Al final, las dificultades para sobrevivir son insuperables y la joven no tiene más remedio que seguir el camino de su madre. La narradora contrae una enfermedad venérea y acaba siendo detenida. Esta trama ejemplifica la visión de Lao She sobre la prostitución. Esta debe ser siempre la

---

<sup>240</sup> Texto original: 这是一群出身卑微低贱，但是圣洁美丽、没有任何私欲的献祭美神，她们有着强烈的道德感和荣辱感，为了家人的生存，作为女性的她们将自己的身体变成祭品献出去，把自己推向地狱，以肉身来维持家人的生存，而灵魂依然在空气中自由的飞翔。

última opción para mujeres desesperadas que no encuentran otra forma de supervivencia. Además, *Luna creciente* se publicó durante la invasión japonesa. A través de esta historia de sometimiento a la fatalidad, el autor critica duramente la ineptitud del gobierno de la República China (1912-1949), pues en lugar de luchar contra los invasores, se dedicó a estériles disputas intestinas entre partidos, a la vez que se identifica con el trágico destino de la joven abandonada a sus verdugos. En resumen, aunque los escritores hombres de la sociedad moderna china no están autorizados a encomiar la belleza y los talentos de las prostitutas, ni a proyectar en ellas sus deseos amorosos extramatrimoniales, lo cierto es que la idealización tendenciosa de las prostitutas de clase baja demuestra que, al igual que los intelectuales de la China antigua, los escritores modernos siguen considerando a estas mujeres como un objeto de admiración al que utilizan, además, para expresar indirectamente sus ideas políticas.

Frente al complejo de la «prostituta pura» de los escritores, Zhang Ailing, la conocida autora de la literatura china moderna, comenta irónicamente:

Una prostituta buena será una esposa ideal para la mayoría de los hombres. Si una mujer puede ganarse la vida con su belleza, es hermosa, y, además, tendrá una moral intachable. Los hombres chinos actuales han abandonado muchas fantasías anticuadas, pero la prostituta buena es una excepción a la que no renunciarán nunca (Chang, 1992: 23) [TEN<sup>241</sup>].

Zhang Ailing no solo se burla de las fantasías sobre la «prostituta buena» de los hombres chinos, sino que también menosprecia la institución matrimonial. Según la autora, aunque la figura de la esposa-madre ocupa un lugar sagrado en contraposición a la de la prostituta, en realidad lo único que las distingue es la marcada preferencia de los hombres por esta última. En la novela *Incienso: el primer cuento* (《沉香屑: 第一炉香》), escrita por Zhang Ailing en 1943, la protagonista femenina es muy distinta de la «prostituta pura» sobre la que fantasean los hombres. Se trata de una acompañante de lujo que se prostituye por voluntad propia. Ge

---

<sup>241</sup> Texto original: 良善的妓女是多数人理想的夫人。既然她能仗着她的容貌谋生，可见她一定是美的，美之外又加上了道德。现代的中国人放弃了许多积习相沿的理想，这却是一个例外。

张爱玲(1992), 《张爱玲文集》, 安徽: 安徽人民出版社

\*Zhang Ailing (1992), *La antología de Zhang Ailing*, Anhui: Editorial del pueblo de Anhui.

Weilong (葛薇龙), así se llama esta joven, debe interrumpir sus estudios a causa de las dificultades económicas por las que atraviesa su familia y pide a su rica tía, la señora Liang (梁太太), que la ayude económicamente. Su tía es una viuda rica que se había casado con un hombre mayor que ella por dinero. Como ha perdido su atractivo y frescura, utiliza como cebo a bellas muchachas para atraer a los hombres jóvenes a su casa. Cuando Ge Weilong llega a la mansión de su tía para pedirle ayuda, esta la utiliza como gancho para dar fiestas a las que asisten atractivos invitados. Aunque Ge Weilong se da cuenta de que se está alejando de su camino inicial y de que su tía la utiliza, se niega a renunciar a su lujosa y frívola vida como acompañante de lujo, que prefiere sin dudar a la rutinaria y aburrida vida de esposa. Ge Weilong se enamora de uno de sus clientes, Qiaoqi Qiao (乔琪乔), un hombre agraciado pero sin principios ni dinero. A pesar de conocer la fama de mujeriego empedernido de Qiaoqi Qiao, Ge Weilong, muy enamorada, se casa con él. Su marido la explota del mismo modo que lo ha hecho su tía, pero Ge Weilong sigue prostituyéndose para ofrecerle todos los caprichos. En esta novela, la trayectoria de la protagonista obedece a causas diferentes de las esgrimidas por los escritores. Mientras que los autores masculinos son muy cuidadosos a la hora de justificar la «caída» de sus protagonistas femeninas, Ge Weilong siempre tiene en cuenta que las posibilidades de prosperar de una mujer «buena pero pobre» son muy pocas. Al sopesar las dos formas de obediencia que se le ofrecen a las mujeres, Ge Weilong considera que la mejor elección es la prostitución.

Ge Weilong es una mujer vanidosa y calculadora que no puede prescindir del lujo y que ofrece su amor a un hombre irresponsable: ni su vida ni su pareja corresponden al canon moral dominante. Como no es lo suficientemente lista, acaba siendo manipulada por la señora Liang y Qiao Qiqiao. Muy diferente de las prostitutas intachables de las novelas masculinas, el personaje de Zhang Ailing rehabilita la imagen original de Li Wa, la primera prostituta de la literatura china. En la novela de Zhang Ailing, la prostitución se convierte en una forma de reivindicar el control del cuerpo sin que intervengan consideraciones -y, menos aún, juicios-morales como los que hemos visto anteriormente.

La autora siempre se refiere al matrimonio de forma despectiva, por entender que este es el equivalente moralmente aceptable de la prostitución en la sociedad patriarcal:



La prostitución, considerada como la profesión más antigua y más común de las mujeres en este mundo, es agrandar a los hombres con su cuerpo, de la misma manera que el matrimonio es, para las que se casan, una forma de ganarse la vida (Chang, 1992: 74) [TEN<sup>242</sup>].

Siguiendo la lógica de Lao She en *La luna creciente*, el número de hombres con los que se acuesta una mujer es el criterio que debe prevalecer a la hora de juzgar su moralidad. Por ello, a la amante de un hombre casado, Lao She le otorga un rango moralmente superior al de la prostituta. Por su parte, Zhang Ailing subvierte esta lógica sexofóbica y considera que el aspecto cuantitativo no debe prevalecer sobre el cualitativo. Dicho de otro modo, prostituta, amante o esposa, todas ellas practican el mismo comercio carnal. Si bien el objetivo principal de Zhang Ailing es destruir la distinción moral entre prostitutas buenas y prostitutas depravadas, lo cierto es que banaliza los prejuicios que conlleva la prostitución. Por ello, Liu Chuanxia considera que, aunque Zhang Ailing reafirma la autoridad femenina haciendo a la mujer responsable de su libertad, esta vuelve a ser confinada en una estructura patriarcal: la prostitución permite a los hombres que pueden pagar conseguir el cuerpo de las mujeres para satisfacer sus deseos. Por otra parte, el autocontrol del cuerpo que puede ejercerse con el comercio sexual es, según Liu, una ilusión que, en el mejor de los casos, puede entenderse como una forma de resistencia pasiva (Liu, 2007: 184-185). Como Ge Weilong confiesa al final de *Incienso: el primer cuento*, lo que le espera en el futuro es una «desolación y un miedo ilimitados» [TEN<sup>243</sup>]. Aunque la joven, eximida de someterse al orden moral del patriarcado, consigue una cierta libertad afectiva, en realidad sigue siendo una esclava que vende su cuerpo. En última instancia, los mayores beneficiarios de su actividad son su tía y su marido.

En los años cincuenta, el gobierno chino inició una campaña para eliminar la prostitución y «transformar a las prostitutas en obreras diligentes» (娼妓改造运动). Acabar con la prostitución era una condición *sine qua non* para conseguir la emancipación de la población femenina. Se adoptaron medidas como cerrar los burdeles, identificar a las mujeres explotadas y hacerles seguir un tratamiento de cura contra las enfermedades venéreas. Para «reformularlas» y «reeducarlas», el gobierno proporcionó cursos de formación profesional

---

<sup>242</sup> Texto original: 以美好的身体取悦于人，是世界上最古老的职业，也是及普遍的妇女职业，为了谋生而结婚的女人全可以归在这一项下。

<sup>243</sup> Texto original: 无边的荒凉，无边的恐惧。

destinados a permitir su incorporación en labores de producción. Este programa duró dos años durante los cuales las prostitutas vivían en centros de reinserción. Acabada su formación, se les atribuyó un puesto de trabajo en las fábricas. En 1964, el partido comunista anunció que la prostitución, un problema endémico en el mundo occidental, se había resuelto en China. Los periódicos y el mundo académico aplaudieron los logros del partido, proclamando al unísono que la erradicación de esa actividad inmoral había sido «una de las milagrosas hazañas del partido comunista» (Gu, 2014: 1)<sup>244</sup>. Sin embargo, algunos intelectuales discreparon de esta loanza colectiva, aduciendo que el gobierno había confundido la prohibición de las redes de prostitución con la erradicación definitiva de la prostitución (Zhang, 2018: 68)<sup>245</sup>. A pesar de que estas voces divergentes no tenían la intención de oponerse a la construcción socialista en su conjunto ni de crear una disidencia organizada, fueron consideradas como un peligro por los seguidores del partido y silenciadas.

El plan gubernamental contra la prostitución marcó profundamente la construcción de las imágenes de las prostitutas en la literatura china contemporánea. Tras esa campaña, el cuerpo de las prostitutas pasó a ser representado de forma mucho menos sensual en la literatura y las prostitutas se convirtieron en un signo de opresión, miseria, humillación y enfermedad. Como afirma Dong Limin (董丽敏), en su investigación, el cuerpo de la prostituta se esgrimió como herramienta de propaganda política: mediante la transformación de ese cuerpo -que cambiaba una existencia humillante y miserable por otra digna, limpia y feliz-, el partido reafirmaba su liderazgo logrando la emancipación de las mujeres. Aunque Dong crítica esta usurpación inapropiada del cuerpo femenino, su posición sigue siendo pro-gubernamental por las acusaciones de «nihilismo histórico»<sup>246</sup> que lanza contra las novelas de los años noventa que se centraban en las tragedias individuales provocadas por el plan del

---

<sup>244</sup> 郭艳英(2014), 《新中国成立初期娼妓研究》

\* Gu Yanying (2014). «Estudios sobre la prostitución en el inicio de la nueva China», URL:<<https://www.ixueshu.com/h5/document/9e34d7aacc0ae6f1fc91b8a6520a66fe318947a18e7f9386.html>> [consultado el 04/02/2021].

<sup>245</sup> 张惠苑 (2018), 《1980 年代以来中国城市文学中被遮蔽的文学形象: 从“娼妓”与“娼妓制度”的辩证谈起》

\* Zhang Huiyuan (2018). «Las imágenes encubiertas en la literatura urbana después de los años ochenta: la relación entre el sistema de prostitución y las prostitutas», URL: <<http://www.cnjby.com/n1/2021/0122/c435233-32009322.html>> [consultado el 06/02/2020].

<sup>246</sup> En el contexto chino, el nihilismo histórico (历史虚无主义) se utiliza como acusación, por parte del partido comunista, para cargar a los disidentes críticos con los errores que este ha cometido.

gobierno para acabar con la prostitución (Dong, 2010: 113-115)<sup>247</sup>. Zhang Huiyuan proporciona otra lectura de estas novelas: en los años noventa, la crítica literaria en China no se atrevió a abordar temas relacionados con la prostitución, a pesar del aluvión de obras que se publicaron sobre la cuestión. La razón fue que, en teoría, la reforma socialista había conllevado la desaparición de las prostitutas: ¿Cómo tratar un tema que oficialmente había dejado de existir? Hoy en día, dichas novelas proporcionan una perspectiva histórica necesaria para reflexionar sobre la falta de humanidad de este plan. Aunque, en comparación con la drástica reforma social de aquella época, el gobierno actual ha mejorado su actuación (Zhang, 2018: 71-74), es evidente que la crítica literaria china, para esquivar la censura o la persecución política, opta por no abordar los errores cometidos por el partido.

En aquella campaña contra la prostitución, el amparo que el gobierno se enorgulleció de ofrecer a las «mujeres caídas» fue una forma de encarcelamiento. En *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault indica que el confinamiento de los dementes, una invención institucional del siglo XVII, transformó la comprensión de la locura ampliando sus límites en función de consideraciones políticas:

[...] la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; [...] comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad. Las nuevas significaciones que se atribuyen a la pobreza, la importancia dada a la obligación de trabajar y todos los valores éticos que le son agregados determinan la experiencia que se tiene de la locura, y la forma como se ha modificado su antiguo significado (Foucault, 1964: 68)<sup>248</sup>.

De mismo modo, el significado de la prostitución se vio radicalmente modificado después de esa campaña. Bajo la vigilancia del gobierno, las prostitutas internas fueron obligadas a participar en los cursos de formación profesional, quedando este colectivo profundamente marcado por las acusaciones de improductividad y marginalidad social y asociado

---

<sup>247</sup> 董丽敏(2010), 《身体, 历史与想象的政治: 作为文学事件的“50年代妓女改造”》

\* Dong Limin (2010). «El cuerpo, la historia y la política imaginada: la reforma a las prostitutas de los años cincuenta se considera como un acontecimiento literario»

URL: <<http://www.aisixiang.com/data/33081.html>> [consultado el 06/02/2021].

<sup>248</sup> Foucault, Michel (1964). *Historia de la locura en la época clásica*, traducción de Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica.

definitivamente a «los elementos heterogéneos o nocivos» (Foucault, 1964: 70). Sobre todo, el gesto del internamiento, como revela Foucault en el estudio de la locura, transformaba a estas mujeres en los «extraños desconocidos y esquivados» que eran aislados durante largo tiempo. En definitiva, durante la campaña socialista china, el internamiento, considerado por el partido como una estrategia eficaz para regenerar a los colectivos problemáticos, contribuyó a la alienación y estigmatización de un colectivo que, por otra parte, no ha desaparecido. En la actualidad, el gobierno sigue activando de forma periódica el plan de erradicación de la prostitución, conocido como «barrer el amarillo» (扫黄). La palabra «barrer» es una metáfora para referirse a la limpieza regular de la sociedad y el color «amarillo» es un eufemismo de «pornografía», aunque aquí apunta al colectivo de las prostitutas. Esta expresión oficial asociaba estrechamente la prostitución con la suciedad. En 1989, se estableció un departamento oficial para «barrer el amarillo y luchar contra la edición ilegal [de pornografía]» (扫黄打非办公室), que organiza regularmente una campaña de «limpieza del ciber-ambiente» (净网行动). En la actualidad, más de sesenta años después del inicio del plan de erradicación de la prostitución, las prostitutas ya no son consideradas como víctimas de la sociedad feudal que necesitan ser redimidas por el partido. Ahora se consideran una amenaza para la sociedad, delincuentes que deben ser aisladas del grupo. La amenaza se va, además, ampliando, puesto que la pornografía, equiparada con la prostitución, también es delito y debe ser combatida.

En definitiva, a lo largo de la historia china, la opinión pública sobre la prostituta ha sufrido una profunda transformación. Considerada en la antigüedad como una mujer-diosa digna de adoración, ahora es una figura tabú que debe ser ocultada. Sin embargo, las novelas de Internet dan cabida por igual a la prostituta-diosa y a la prostituta-tabú. Por una parte, se perpetúa la cultura de burdel de la China antigua a través de personajes de prostitutas talentosas que se las ingenian para conseguir aquello que desean. Por otra parte, las prostitutas son representadas como sombras marginales que vagan por las grandes ciudades, forasteras permanentes, piezas inútiles en la máquina productiva de la sociedad. Veamos ahora con más detalle estas dos figuras.

## 1.2. Las prostitutas en las novelas de Internet

La imagen de la prostituta-diosa aparece, normalmente, en las novelas ambientadas en la China antigua, junto a la corte imperial, las artes marciales, etc., que evocan el esplendor pasado de los burdeles. La novela, *Wan Qing Si* (《绾青丝》), escrita por la autora Bobo (波波, seudónimo), es un buen ejemplo de esta tendencia. La historia trata de una mujer actual cuya alma se introduce involuntariamente en el cuerpo de una prostituta que vive en una época que recuerda a la China Antigua sin corresponder exactamente a ella (se trata de un mundo ucrónico). En su primera noche en el burdel, esta mujer ejecuta una sensual danza al compás de la ópera *Carmen* con la que consigue atraer a numerosos hombres atractivos y poderosos. El ejercicio de la prostitución funciona aquí a modo de permiso excepcional que exime a la mujer del cumplimiento del orden moral a la vez que legitima su sexualidad. La novela de Bobo representa una corriente de novelas sobre burdeles donde las mujeres están autorizadas a seducir a los hombres transgrediendo el marco de las relaciones monogámicas. Estas novelas invierten la relación real entre las prostitutas y los clientes, puesto que, a diferencia de lo que sucede en la práctica, las primeras tienen pleno derecho a elegir a sus acompañantes en función de sus preferencias. Con todo, conviene subrayar que la idealización del burdel banaliza el fenómeno de la explotación sexual, y sobre todo, las lectoras de Bobo se identifican con una víctima inocente -el cuerpo de una prostituta del pasado en el que se introduce sin poder hacer nada para evitarlo el alma de la protagonista le proporciona un salvoconducto para llevar a cabo sus fantasías sexuales sin miedo a represalias-. En otras palabras, el juicio moral que ejercen los escritores hombres sigue funcionando, aunque sea de forma larvada, interiorizado inconscientemente por las mujeres que creen que están desafiando las normas.

Aun así, en algunas novelas aparecen escenas sexuales explícitas en las que las exigencias morales parecen perder peso. Es el caso de *La primavera de una mujer mediocre* (《平凡女人的春天》)<sup>249</sup>, de Shui Se Liu Su (水色流苏). Esta novela, que toma como escenario la China actual, consigue subvertir los deberes morales a los que están sometidas las prostitutas a través de un personaje femenino que, a pesar de su fealdad y obesidad, logra que todos los

---

<sup>249</sup> No hemos encontrado la fecha de la primera edición.

hombres se sientan terriblemente atraídos por su cuerpo. La protagonista mantiene relaciones sexuales con diferentes hombres, a cual más perfecto. Aunque carece de belleza y de cualquier talento digno de mención, todos los hombres se obsesionan inexplicablemente con un cuerpo que les parece hipersexualizado a pesar de sus poco normativas dimensiones. Esta capacidad involuntaria de atracción es mostrada en la novela como algo casi mágico, incomprensible racionalmente, como un superpoder digno de la gran diosa. Sobre esta obra, presentamos más detalles en el apartado sobre las mujeres feas.

Por otra parte, los hombres homosexuales ocupan un lugar imprescindible en el repertorio narrativo de la prostituta-diosa, ya que el prostituto homosexual pasa a ocupar el lugar de la prostituta en la relación con el cliente. La novela de Su Shen (苏深, seudónimo), cuyo curioso título traducimos por *El invencible anciano*<sup>250</sup> *prostituto que se convirtió en rey* (《老倌无敌一受成王》), nos permite explorar la versión masculina y homoerótica de este personaje. La historia trata de un hombre del mundo actual que, como la protagonista de *Wan Qing Si*, viaja a un mundo ucrónico donde trabaja como prostituto -aunque esta vez, se trata de un homosexual demasiado mayor para ejercer esta profesión- bajo el nombre de Qin Boya (秦伯牙). Del mismo modo que *Wan Qing Si*, se sirve del baile para obtener la admiración de hombres poderosos, Qin Boya copia poesías de la actualidad haciéndose pasar por su autor en la ucronía. Gracias a su impostura, Qin Boya tiene a todos los clientes ricos rendidos a sus pies. Utilizando la influencia de sus amantes, consigue llegar hasta el trono. Este logro resulta difícil de imaginar en el caso de un personaje femenino. Qin Boya no tiene que soportar las acusaciones de «mujer fatal», por lo que puede aprovecharse de la fascinación que produce en sus clientes sin el menor reparo. La imagen negativa que tiene esta profesión se difumina en la historia protagonizada por el prostituto, pasando a un primer plano las luchas de poder entre hombres. La comparación entre esta novela y las protagonizadas por mujeres prostitutas pone de manifiesto la mayor tolerancia social de la que gozan los hombres. Mientras que las prostitutas, aunque no salgan de su posición marginal, están obligadas a respetar muchas exigencias sociales -la protagonista de *Wan Qing Si*, a pesar de que está en un burdel, debe preservar su castidad para su futuro marido, tratando de encajar en el rol de

---

<sup>250</sup> Aunque se nos informa de que el protagonista tiene veinte años, en este tipo de novelas existe un acuerdo tácito sobre la brevedad del tiempo durante el cual pueden los prostitutas ejercer su profesión. A partir de los dieciocho años, se considera que los jóvenes han dejado de serlo, perdiendo así su valor en el mercado sexual y pasando a ser clasificados como «ancianos».

«mujer buena»-, el prostituto no debe lidiar con este tipo de obstáculos. En este sentido, resulta revelador que su ambición ilimitada se vea satisfecha a pesar de ser considerado ya demasiado mayor para trabajar en un prostíbulo.

Como ya hemos señalado, la prostituta-tabú se asocia, normalmente, a la sociedad actual, de modo que el trasfondo de las novelas protagonizadas por una prostituta de este tipo es contemporáneo. A diferencia de las ficciones anteriormente analizadas, *El llanto de una mujer: memorias de una prostituta* (《她的呐喊: 妓女回忆录》)<sup>251</sup> presenta, de forma realista, el sufrimiento que producen la culpabilidad y el sentimiento de pecado que invaden a una joven rural por dedicarse a la prostitución durante el proceso de urbanización de China. Aunque, a pesar de nuestros esfuerzos, nos ha sido imposible localizar el nombre del/la autor/a ni la fuente del texto -encontramos por casualidad esta novela en una carpeta de novelas antiguas- consideramos por su factura que se trata de una ficción perteneciente al periodo inicial de las novelas de Internet, cuando estas aún no se distinguían de la literatura en papel al ser la versión electrónica un paso previo a la publicación convencional. En efecto, el/la autor/a no escribe por diversión -tal como hacen los escritores actuales de Internet-, sino que conserva la responsabilidad social que se espera de los autores que publican en papel. La historia se presenta como una autobiografía que comienza con una confesión de la protagonista. Esta declara que es una delincuente que ha contraído el sida por ejercer la prostitución. La narradora espera que su testimonio pueda servir de aviso para disuadir a las jóvenes lectoras de los peligros que les acechan si toman el camino equivocado. Aunque la novela carece de contenido pornográfico, no hay hoy rastro alguno de su existencia en Internet. A pesar de la voluntad pedagógica y regeneracionista de la novela en cuestión, el hecho de que la narradora sea una prostituta parece que fue suficiente motivo para censurarla aunque no tuviera ningún contenido que pudiera ser considerado contrario al partido. La desaparición de esta novela de los foros puede estar también motivada por la evolución de los gustos de los lectores: este tipo de relatos moralistas carentes de contenido sexual explícito ya no tienen éxito.

---

<sup>251</sup> Este título es una referencia a la gran obra clásica de Lu Xun (鲁迅), *El llanto* (《呐喊》), publicada en 1923 y centrada en la resistencia del pueblo chino contra la sociedad feudal. Esta novela se considera como el más representativo ejemplo del espíritu de resistencia del pueblo chino. Retomar el título de Lu Xun para aplicarlo a una prostituta manifiesta una voluntad de tratar desde una perspectiva de género la lucha de las mujeres así como de incluir a esta última en las luchas del pueblo chino loadas en los libros de historia.

*El llanto de una mujer: memorias de una prostituta* trata de una joven, Yu Qingru (余轻茹), que nace en una familia humilde; su madre muere joven durante el parto de su hermano menor, Yu Guanghan (余广翰). Su padre, Yu Fugui (余富贵) dedica toda su atención a su hijo, dejando a un lado a Yu Qingru. Cuando Qingru cumple dieciséis años, tiene que renunciar a estudiar para que pueda hacerlo su hermano. Por ello, Yu Qingru acepta la invitación de su paisana, Liu Kongxu (刘寇絮), para ir a trabajar a la ciudad en una fábrica de costura. Al principio, muchas compañeras -a pesar de haber venido del campo como ella- desprecian a Qingru, burlándose de su ropa pasada de moda. Por suerte, Qingru hace una amiga en la fábrica, Sun Yuee (孙月娥); esta le presta sus vestidos de moda y le enseña a maquillarse para cambiar su aspecto pueblerino. Pero cuando Liu Kouxu se entera de esta amistad, advierte a Qingru de que Yuee no es una persona recomendable ya que vende su cuerpo. El lector descubre que, después de un fracaso matrimonial, Sun Yuee perdió la custodia de su hijo. Años después, este último, perseguido por las deudas, acosa a su madre para que le dé dinero. Sun Yuee no puede satisfacer a su hijo con su miserable salario de la fábrica y se siente culpable por ello. Así que decide prostituirse cuando acaba su jornada laboral. Yu Qingru no hace caso de la advertencia de Liu Kouxu. Al contrario, cuando conoce la doble vida de Sun Yuee, aún siente más simpatía por ella.

Como Liu Kouxu mantiene una relación estable con el hijo del encargado de la fábrica, Du Mingsheng (杜明生), Qingru también aspira a encontrar el amor en la ciudad. Un trabajador de la fábrica, Qin Zhen (秦臻), se fija en su belleza. La joven inocente se enamora de este hombre agraciado, ignorando su fama de mujeriego. En la fábrica, se difunde el rumor de que Qingru es una mujer fácil. Cuando el encargado de la fábrica (cuyo nombre no se menciona en la novela) conoce la fama de Qingru, irrumpe una noche en el dormitorio de las trabajadoras, y la viola. En ese momento, Liu Kouxu está preparando su boda con Du Mingsheng, y Qingru, para proteger a su amiga, decide no referir lo ocurrido, marchándose de la fábrica sin avisar a nadie.

Qingru se va a vivir con su novio Qin Zhen. Pero cuando le plantea la boda, Qin Zhen se sirve de la escasez de dinero como excusa para convencerla de que se prostituya. Aunque Yu Qingru rechaza contundentemente la propuesta, una noche Qin Zhen la emborracha y la deja en la cama de un cliente. Así comienza a trabajar como prostituta para Qin Zhen durante un



tiempo, hasta que, gracias a la ayuda de un cliente, Qingru consigue escapar y regresa a su pueblo natal. Al llegar a casa, Qingru se entera de que su padre se ha quedado sin trabajo por culpa de su vicio de apostar. Con tantas deudas acumuladas, Yu Guanghan, el hermano menor de Qingru, se ve obligado a abandonar el colegio. Qingru sueña con que su hermano pueda ir a la universidad algún día, por lo que vuelve a trabajar en la fábrica para conseguir dinero. El encargado de la fábrica la viola de nuevo y después le propone que sea su amante fija y le ofrece mucho dinero. Pasando por alto la humillación, la joven acepta el dinero, a la vez que abandona su inocencia y dignidad. Por ello, cuando Sun Yuee le ofrece que trabaje con ella en la prostitución, Qingru acepta.

Pasados unos años, uno de sus clientes la convierte en encargada de uno de sus supermercados. En su nuevo trabajo, Qingru conoce a un hombre, llegado del campo tiempo atrás: Wang Yuehua (王跃华). Decide abandonar el supermercado y su relación con el dueño para casarse con Wang Yuehua. Pero cuando este descubre que Qingru ya no es virgen, la abofetea e insulta de la peor manera. Este episodio acaba con las esperanzas que Yu Qingru había depositado en el amor, decidiéndola a regresar a su antiguo oficio para costear los estudios a su hermano.

De vuelta a la prostitución, Qingru se encuentra con un hombre casado, Jiaming (嘉明), a quien no le importa su pasado. Para retirarla de la prostitución, Jiaming abre un salón de belleza para Qingru y decide divorciarse para casarse con ella. Despechada, la esposa de Jiaming acude al salón de belleza y abofetea a Qingru, acusándola de prostitución ante las clientas. Cuando Yu Guanghan se entera del escándalo, no puede soportar la humillación y desaparece, abandonando la universidad. Qingru se siente culpable de nuevo, a la vez que descubre que ha contraído el sida. Qingru entiende esta enfermedad como un merecido castigo por haberse prostituido, rechazando el tratamiento médico y regresando a su pueblo a esperar tranquilamente la llegada de la muerte. Sin embargo, un médico local se percata de que Qingru sufre la enfermedad «inmoral». Los ignorantes aldeanos creen que la enfermedad se contagia por el mero contacto físico. Ello desencadena el miedo en todo el pueblo. Los hombres que han estado en contacto con Qingru le propinan una paliza. Afortunadamente Jiaming y Kongxu acuden al pueblo a tiempo para salvarla. Al final, Jiaming, contrae la enfermedad voluntariamente para que Yu Qingru no tenga reparos en aceptar su amor. Por su parte, Yu Guanghan, cuando conoce la situación de su hermana, se reconcilia con ella.

*El llanto de una mujer: memorias de una prostituta* proporciona la perspectiva de la trabajadora durante el proceso de urbanización chino. Dai Jinhua (戴锦华) considera este colectivo como una parte del proletariado urbano definido por el marxismo. Aunque las trabajadoras son mayoritarias, lo cierto es que sus voces no se oyen en la cultura popular (Dai, 1999: 20). Las novelas de Internet rompen inicialmente esta ausencia, dando cabida a las minorías silenciadas. *El llanto de una mujer: memorias de una prostituta* reserva un exiguo espacio a las trabajadoras. Su completa desaparición de la red no hace sino confirmar el argumento de Dai Jinhua: a pesar de su superioridad cuantitativa, las trabajadoras trascienden raras veces a la escena pública.

Antes de que Tianyi, la autora de la novela, fuese detenida, ninguna de sus lectoras conocía su verdadera identidad. Las novelas de Tianyi se centran en la vida de las élites urbanas -los estudiantes de buenos colegios, los oficinistas o las clases pudientes- para ganarse a sus lectoras. Si se hubiese centrado en aspectos biográficos, no habría alcanzado el éxito. Como antigua trabajadora de origen rural, Tianyi sabía que no podía inspirarse en sus vivencias reales si quería ganarse el favor del público. Solo cuando Tianyi declara en un juicio que es culpable de haber escrito *Conquista* (《攻占》), sale a la luz su condición de antigua trabajadora en la fábrica. En resumen, una escritora, procedente de la clase proletaria, se ve obligada a fantasear sobre la vida de las élites para conseguir visibilidad. Ello muestra que, en el seno de la comunidad femenina, las trabajadoras siguen siendo excluidas y explotadas. Por descontado, las voces de los campesinos (hombres en su mayoría) que abandonan los pueblos para trabajar como obreros en las ciudades (农民工)<sup>252</sup>, son también totalmente silenciadas, además de privadas de protección legal (Dai, 1999: 20). En el caso de las mujeres, el nuevo sistema de exclusión está basado en el poder adquisitivo (Dai, 2020: 1). El acceso de una élite de mujeres urbanas a la emancipación adquisitiva no puede entenderse como una superación de la desigualdad de género, puesto que la mayoría de las mujeres siguen oprimidas y que dicha opresión procede en parte de otras mujeres. La estructura de dominación está profundamente arraigada en el seno de la comunidad femenina, a pesar de que los

---

<sup>252</sup> Nong Min Gong (农民工) se refiere a los campesinos que abandonan los pueblos para trabajar como obreros en las ciudades. Después de la Reforma Económica China (1978), este colectivo, también conocido como obreros-campesinos (民工), u obreros-forasteros (外来工) aumentó considerablemente.

mecanismos de exclusión que le son propios funcionen de forma mucho más sutil que los del patriarcado.

Conviene señalar que la estrecha asociación entre mujeres trabajadoras y prostitución comenzó con la llamada «ola de supresión de puestos de trabajo» (下岗潮). En los años noventa del siglo XX, con el objetivo de optimizar la producción y mejorar el rendimiento, el gobierno aplicó una reforma a las empresas estatales, lo cual provocó la pérdida del puesto de trabajo para millones de chinos. En ese momento, surgieron innumerables informaciones en la prensa local sobre el trágico destino de estos trabajadores. Por supuesto, las más populares eran las historias de mujeres que después de perder su empleo tuvieron que dedicarse a la prostitución (Zhao, 2010: 1)<sup>253</sup>. Con el aumento del número de trabajadoras en paro, la prostitución creció alarmantemente en las urbes.

Al mismo tiempo, surgió un acentuado temor a las enfermedades venéreas. Además, en chino, se utiliza la «enfermedad del sexo» (性病) para asociar estrechamente los actos sexuales con las enfermedades, contribuyendo así a aumentar la sexofobia. En *Las hijas de Lilith*, Erika Bornay revela que en la época victoriana uno de los temores más acuciantes fue el contagio de la enfermedad venérea, conocida como sífilis. Aunque las mujeres también eran víctimas de la sífilis, la sociedad les consideraba como «agentes transmisores de la enfermedad». La «sifilofobia», asociada estrechamente con la misoginia, se convirtió en un arma para controlar a las mujeres (Bornay, 1990: 63-64).

Asimismo, conviene indicar la relación inseparable entre el sida y la homosexualidad en la actualidad china. Al principio de la campaña contra la prostitución, el sida aún se utilizaba como una acusación contra las prostitutas, pero en la última década, el sida pasó a ser, sobre todo, una enfermedad inmoral que solo contraen los hombres homosexuales. En el artículo «¿Por qué el sida aún se considera como una enfermedad de *gays*? La estigmatización social de este colectivo», se explica que los medios de comunicación chinos subrayan el aumento de la transmisión del sida por contacto sexual entre hombres homosexuales (Sun, 2019: 1)<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> 赵月枝(2010), 《有钱的、下岗的、犯法的: 解读 20 世纪 90 年代中国小报故事》

\* Zhao Yuezhi (2010). «Los ricos, los que pierden su puesto fijo, los delincuentes -un análisis sobre los relatos en periódicos locales chinos en los años noventa del siglo XX». URL: <<http://www.opentimes.cn/Abstract/1276.html>> [Consultado el 05/07/2021].

<sup>254</sup> 孙志鹏(2019), 《艾滋病为什么仍旧被视为“男同性恋疾病”: 一个污名化的解释》

Esta enfermedad venérea nunca se ha tratado desde la perspectiva patológica, sino que se utiliza como un instrumento para acusar moralmente a los colectivos «desviados» de las normas sociales. La novela corrige, en determinado sentido, la estigmatización del colectivo homosexual, eligiendo a una mujer heterosexual que contrae el sida.

En esta novela hay un alud de descripciones centradas en el sentimiento de pecado que invade a la joven rural durante toda su vida por haber nacido con un cuerpo femenino. Al nacer, Yu Qingru tiene que sufrir la falta de amor paterno: «a los hombres no nos gustan las hijas» (Capítulo 1) [TEN<sup>255</sup>], declara su padre, Yu Fugui. Este, pega a Yu Qingru con mucha frecuencia, mientras que nunca ha hecho daño físico a Yu Guanghan, el hijo varón. Por su parte, Yu Qingru denuncia: «ser una hija no es cometer un delito, pero soy castigada por ello» (Capítulo 1) [TEN<sup>256</sup>]. Aunque se trata de una historia ficticia, esta novela revela el hecho de que en China, una sociedad androcéntrica y machista, la escasez de recursos y la falta de amor de los padres son recurrentes en la infancia de las niñas.

Con la llegada de la menstruación, la situación se vuelve aún más difícil para Yu Qingru. Cuando a la joven le viene la regla por primera vez en la escuela, ante la ausencia de educación sexual, cree que se ha orinado. Justamente en ese momento la profesora le pregunta en la clase y la obliga a levantarse del asiento para contestar<sup>257</sup>. Como le da vergüenza de lo ocurrido, Qingru rechaza la orden de la profesora, por lo que toda la clase la mira con reprobación. Frente a las miradas de sus compañeros, la protagonista piensa:

Me veo como un payaso, particularmente feo y ridículo. [...] Si me levanto, no hay duda de que todos verían lo que me ha pasado y me daría mucha vergüenza, tengo miedo a ser castigada por ello (Capítulo 14) [TEN<sup>258</sup>].

---

\* Sun Zhipeng (2019. «¿Por qué el sida aún se considera como una enfermedad de gays?: La estigmatización social de este colectivo». URL: <<http://zhishifenzi.com/depth/depth/6822.html>> [consultado el 18/02/2021].

<sup>255</sup> Texto original: 我们男人不喜欢女娃。

<sup>256</sup> Texto original: 女孩没有罪，于轻茹为此承担了作为一个女孩无辜的沉重。

<sup>257</sup> En la escuela china, los alumnos se levantan para responder, mostrando así su respeto al profesor.

<sup>258</sup> Texto original: 我感觉我像是一只小丑，丑陋极了。[...] 我恐惧我的身体治理起来的那一刻，无疑是暴露了我丢人的事实，的那我也恐惧我所受到的惩罚。

En *The Female Eunuch*, la investigadora Germaine Greer concluye que las mujeres tienen tres formas de referirse a la menstruación: las expresiones vulgares que transmiten resentimiento, las elegantes y la jerga científica; además, su mayoría se relaciona con la maldición o el disgusto masculino. En China, la menstruación no solo tiene estas formas expresivas; sino que también los caracteres chinos introducen connotaciones sutiles. Mientras que el vocabulario científico, en general, debe evitar connotaciones negativas, en China, incluso el término científico connota un pequeño desagrado: «Yue Jing» (月经). Yue, significa «cada mes», y Jing, se puede entender como asunto, experiencia o «lo ocurrido». En resumen, la menstruación se relaciona con un estado molesto que perjudica a las mujeres mensualmente. Como otras muchas culturas tradicionales, la sangre menstrual se asocia con lo sucio, la maldición y el tabú. Como afirma Greer, «if it [menstruation] were adopted on a large scale it might look like a mark of proscription, a sort of leper's bell» (Greer, 1970: 58)<sup>259</sup>.

Por ello, en la novela, aunque la profesora y la madre de Yu Qingru le explican a la joven que la menstruación es algo natural, esta sigue pensando que «la sangre que le sale del cuerpo parece un pecado» y espera con ansia que esta no sea provocada por la menstruación, sino por una enfermedad incurable, dado que «solo la muerte puede borrarlo todo, incluida la vergüenza» (Capítulo 14) [TEN<sup>260</sup>]. Qingru describe la mancha de sangre en sus pantalones como «una flor del pecado» que hay que estrujar hasta destrozarla (Capítulo 14) [TEN<sup>261</sup>]. En su monólogo interior, Yu Qingru explica cómo la menstruación la envolvió de soledad, convirtiéndola en una persona frágil y sensible. La sangre de la menstruación, perpetuando el tabú de la sociedad patriarcal, se presenta como algo sucio que solo atrae emociones negativas a las mujeres. Asimismo, la novela consigue de nuevo vincular el cuerpo femenino con lo abyecto, aumentando el sentimiento de pecado que invade a las mujeres. El sufrimiento que ello le produce a Qingru se va agudizando con el transcurso del tiempo. Qingru ve en la prostitución una forma de autocastigo: «soy una prisionera, y ahora es el

---

<sup>259</sup> Greer, G. (1970). *The Female Eunuch*, UK: Harper Perennial.

<sup>260</sup> Texto original: 死去了就什么都看不见了, 也不知道了。

<sup>261</sup> Texto original: 血迹晕染得像开放出带着罪恶得花朵。我把它紧紧地抓在手里, 把它揉捏到枯萎。

momento de castigarme por los muchos delitos que he cometido» (Capítulo 88) [TEN<sup>262</sup>]. Aunque su decisión es voluntaria, la prostitución no la empodera, sino que aumenta su sentimiento de pecado. A diferencia de las autoras que examinamos anteriormente, este/a autor/a nunca presta atención a la necesidad de reivindicar el cuerpo femenino. En lugar de ello, subraya su deseo de volver a ser una mujer buena que encaje en las demandas de los hombres.

En la novela, Liu Kouxu y Sun Yuee son dos personajes femeninos que suplen la ausencia del rol materno y que tienen una influencia fundamental en la vida de Yu Qingru. Liu Kouxu corresponde al estereotipo de mujer «buena» que satisface las necesidades de los hombres. Mientras que Sun Yuee desempeña el rol de madre mala, llevando a Qingru por el camino equivocado, Liu Kouxu se comporta como un modelo ejemplar, consiguiendo, paso a paso, la aprobación del patriarcado. Cuando Liu Kouxu se queda embarazada, Yu Qingru se siente como una hija que no cumple las expectativas de la madre buena: «mi cuerpo está lleno de pecados y yo debería morir» [TEN<sup>263</sup>]. A lo largo de la novela, se evidencia la preferencia de la narradora por Liu Kouxu. Ello, unido a lo anteriormente expuesto sobre la obsesión de la protagonista por encajar en este modelo, nos invita a plantearnos la identidad de género de este/a autor/a.

Yu Qingru es una prostituta idealizada por el/la autor/a que corresponde al prototipo elaborado por Lao She: Yu Qingru se prostituye para apoyar a su hermano, siempre deposita sus esperanzas en los hombres para que la salven, y les ruega que la perdonen por haber contraído la enfermedad. El sida plasma la culpa con la que debe cargar Yu Qingru y que deja una impronta en su cuerpo. Cuando Yu Qingru se entera de que ha contraído el sida, la primera idea que le pasa por la cabeza es que ya no tiene derecho a abrazar a sus seres queridos -su pareja y su hermano-, puesto que el virus es como un diablo que se ha apoderado de su cuerpo. Aun así, la joven empatiza con la enfermedad, se identifica con el virus: «esta enfermedad atemoriza a la gente, es muy parecida a una prostituta, pero es aún menos tolerada y provoca más miedo» (Capítulo 166) [TEN<sup>264</sup>]. Especialmente, después de que

---

<sup>262</sup> Texto original: 我想我是一个囚犯，全身充满了罪恶，现在是对我的刑罚。

<sup>263</sup> Texto original: 感觉自己的身体充满了罪孽，我该去死。

<sup>264</sup> Texto original: 艾滋病是令人恐惧可怕的，它如同一个妓女，且比妓女更不能让人容忍和唯恐避忌。

Qingru anuncie su enfermedad, la reacción de repulsa y la actitud agresiva de sus paisanos confirma una y otra vez que el pecado está arraigado en su cuerpo: «soy como una droga horrible, que todo el mundo quiere quemar y enterrar cuanto antes»<sup>265</sup> (Capítulo 176) [TEN<sup>266</sup>]. Otro elemento que parece apuntar hacia una autoría masculina es el desenlace. Al final de la historia, Yu Qingru se casa con Jiaming, formando una familia, de modo que consigue purificar su pecado, transformándose en una mujer buena. En resumen, *El llanto de una mujer: memoria de una prostituta* reproduce el sistema de valores de la sociedad patriarcal, poniéndolo en boca de una mujer subalterna, atrapada en su cuerpo de pecado. Por supuesto, no pretendemos hacer una afirmación categórica. Sin embargo, como lectora experimentada de este tipo de novelas, no podemos dejar de señalar esta acumulación de indicios que parecieran remitir a una voz masculina. Aunque también es posible que se trate de una autora que ha interiorizado el modelo patriarcal.

Aun así, esta novela proporciona, o mejor dicho, trata de presentar una perspectiva femenina de la práctica de la prostitución. Yu Qingru se burla de los hombres:

por fin he conocido a ese cliente importante, que se viste de forma tan noble y digna que con solo verle, ya se sabe que es uno de esos clientes generosos. Pero es muy viejo, como mínimo, tiene sesenta años. [...] Durante la cena, intenté comportarme de forma elegante como si fuera una joven educada e inocente. No me sorprendió que el viejo se sintiera atraído por mí; me miraba con sus ojos entornados, sonriendo. El cliente y yo éramos ridículos, actuábamos como si estuviéramos representando una obra de teatro. La jefa Lan me dijo antes de la cena que a aquel hombre le gustaban las mujeres inocentes. Me reí lastimosamente por dentro: los hombres habían destruido mi inocencia, ahora sentía curiosidad por la inocencia que estos buscaban. Los hombres son tan estúpidos como las mujeres (Capítulo 109) [TEN<sup>267</sup>].

---

<sup>265</sup> En China, una vez localizada, la droga acaba siendo quemada y enterrada.

<sup>266</sup> Texto original: 我感觉自己就像是一件人们急切希望被焚烧, 葬埋的一件可怕的毒品。

<sup>267</sup> Texto original: 在饭桌上我看见了想了一路的贵宾, 衣着高贵体面, 一看就知道是个阔气佬。呵, 就是太老了, 有六十了吧。[...] 饭局间我举止文雅, 跟纯情少女似的。那老头眯着眼睛乐呵呵地对我傻笑。我感觉我和那个老头都很滑稽, 像是舞台上表演的一场戏剧。兰姐在路上就吩咐说: “那男人喜欢纯情的。” 我在心里可怜地嘲笑着, 男人已经把我的纯情给毁灭了, 我倒想看看, 男人们所幻想的纯情是什么样的。原来男人一样的愚蠢。

En la reescritura de esta típica escena de burdel, Yu Qingru subvierte la imagen romántica de los hombres haciendo público un discurso de la comunidad femenina: las mujeres siempre saben mostrarse encantadoras para engatusar y manipular a los hombres. Mientras los hombres consideran a las mujeres como un objeto de deseo, las mujeres también están juzgándoles en función de sus propios criterios. Si partimos de la premisa de que el autor de esta novela es un hombre que está imitando la escritura femenina, este fragmento mostraría la inquietud masculina frente a la mirada de las mujeres: los hombres se convierten en el objeto observado por las mujeres. Sin embargo, el autor se *alinea* (Ahmed, 2004: 48) con las prostitutas, de modo que consigue una posición excepcional para eludir la mirada de las mujeres.

Conviene investigar este alineamiento de los hombres con las prostitutas. En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed propone que el dolor de los otros puede volverse «nuestro», es decir, que el padecimiento de los otros puede entristecernos. Y este «acercadeísmo»<sup>268</sup> solo permite a los otros existir como el objeto de «nuestro sentimiento». De esta forma, en cierto nivel, como el autor y/o lector puede «aceptar el imperativo de sentirse triste por el dolor del otro, se alinea con él» (Ahmed, 2004: 48-49). Mediante este alineamiento, los hombres pueden apropiarse de los sufrimientos de las prostitutas para destacar su propia herida y exigir una compensación por la misma. En esta novela, dicha compensación consiste en situarse, aunque solo sea moralmente, por encima de un hombre rico y poderoso.

Además, después de que los hombres se alineen con el dolor de las prostitutas, este cliente pudiente se convierte en el nuevo otro. Aquí conviene examinar la novela *La sangre de la bella* (《朱颜血》), del escritor Luo Sen (罗森). Este autor de novelas de Internet no esconde su identidad a sus lectores. La novela trata de un joven que es castrado por su enemigo, por lo que pierde la posibilidad de encumbrarse en el mundo de las artes marciales. Para superar esta dificultad, el protagonista se transforma en una modalidad de gonfu moralmente dudosa que le permite apropiarse de la fuerza interior de los otros a través del sexo. Para convertirse

---

<sup>268</sup> Retomamos aquí el término inventado por Sara Ahmed, *acercadeísmo*, para subrayar la carga crítica que lo diferencia del término neutro acercamiento o aproximación. Aunque Ahmed revela que nos sentimos tristes con el sufrimiento de los otros, ello no implica que exista una equivalencia entre «ellos» y «nosotros»: por mucho que sintamos el dolor con el otro, el proceso sigue centrado en nuestra propia percepción de este dolor, de modo que nosotros ocupamos la posición de sujeto y situamos al otro en la posición de objeto.



en mejor luchador, el joven se disfraza de prostituta con el objeto de robarles la fuerza a otros hombres. En las escenas de prostitución, el protagonista, al igual que Yu Qingru, se burla de los deseos abyectos de las élites y disfruta engañándolos. Si comparamos las dos novelas, podemos observar que los clientes no son hombres corrientes, sino que pertenecen a las élites. De este modo, mediante el alineamiento con el dolor de las prostitutas, los hombres ordinarios pueden realizar su venganza contra las élites, invirtiendo la relación de poder. Volvamos a la historia de Yu Qingru. Unas páginas después del pasaje citado más arriba, el/la autor/a ofrece una reescritura de una escena clásica: el cliente maduro arenga a Qingru para convencerla de dejar la prostitución. Este hombre le cuenta a Yu Qingru su historia de amor sincero con su esposa y le dice que es menor que su hija y que debería aspirar a una vida mejor antes de requerir sus servicios sexuales. El contenido de esta conversación es recurrente en el relato de burdel idealizado por los hombres; sin embargo, en esta novela, el/la autor/a adopta el punto de vista de la prostituta, quien se limita a escucharlo con una «sonrisa encantadora», a la vez que se burla a escondidas de su hipocresía:

Después de declarar su amor por su esposa, lo que hace este hombre es frustrante y vergonzoso. Al fin y al cabo, dicho amor no es más fuerte que sus primitivos deseos. [...] Al acercarme a él, noto el olor a podrido que desprende su cuerpo. [...] Me abraza, tocando mis pechos con sus gruesas y grasientas manos. [...] en medio de sus gemidos, he oído cómo gritaba: mi esposa no me perdonará jamás (Capítulo 110) [TEN<sup>269</sup>].

Esta escena frustra la idealizada expectativa masculina de salvar a la prostituta, revelando crudamente que no existe salvación alguna en el comercio sexual y que la bondad de los clientes es una farsa. Asimismo, la arenga se presenta como el *mansplaining* masculino que Qingru rechaza con actitud despectiva. Si aceptamos mantener la hipótesis sobre la identidad masculina de este autor, el rechazo de Qingru podría leerse de otro modo: mediante el

---

<sup>269</sup> Texto original: 接下来男人所作的一切是那么让人失望和可耻。爱情终究无法与他内心原始的欲望抗衡。[...]我靠近了他，能闻到从他身体上散发出的腐烂气息。[...]他没有推开我，他把那肥胖油腻的双手抚上我青春傲人的乳房上 [...] 在大声呻吟中，他喊道：“我已经对不起我老婆了”。

desdén de una joven prostituta, el autor, supuestamente joven<sup>270</sup>, se daría el gusto de subvertir una gerontocracia que le resulta asfixiante.

Otro indicio a favor de una autoría masculina sería la no rehabilitación de la figura de la Gran Diosa. A diferencia de la escritura femenina y su inclinación por la figura de la prostituta-diosa, en la novela que nos ocupa, domina la prostituta-tabú. Tras la campaña gubernamental contra la prostitución, solo parece importar el cuerpo estereotipado del delito, sin tener en cuenta las necesidades de las mujeres. Para percatarse de cuáles son estas necesidades, conviene traer de nuevo a colación la obra de *fandom* ya mencionada: *La caída* (《下坠》)<sup>271</sup>. Esta novela, escrita por MeiLeDiDiDi (el seudónimo chino es Didichutaoji 迪迪出逃记) y publicada en la web AO3, narra una historia homoerótica protagonizada por la pareja de actores Xiao Zhan (肖战) y Wang Yibo (王一博). Como hemos señalado en la sección dedicada al *ethos*, *La caída* es un ejemplo de cómo la subcultura, después de ser explotada y rentabilizada por el mercado, acaba siendo menospreciada y devuelta a su posición inicial de marginalidad (véase p. 142-143).

*La caída* trata de un joven rural, cuyo nombre corresponde al del actor, Wang Yibo, que llega a la ciudad para estudiar. El joven se instala temporalmente con su tía en un piso de prostitutas que esta regenta. Allí se encuentra con Xiao Zhan, otro personaje con nombre de actor, y se enamora de él, aunque su historia no tiene un final feliz. Xiao Zhan desempeña el rol de un joven con disforia de género que se prostituye, disfrazado de mujer, para ganar el dinero que le permitirá operarse. En la novela, Xiao Zhan tiene un cuerpo que no encaja en ningún modelo social y que aborrece el burdel donde vive, el único lugar que ofrece amparo a marginales como él. En una conversación entre los protagonistas, Xiao Zhan describe así el burdel:

---

<sup>270</sup> Sería lógico pensar que el autor no es muy mayor, ya que cuando surgieron las novelas en la red, solo los jóvenes eran usuarios asiduos de Internet.

<sup>271</sup> 迪迪出逃记 (2020), 《下坠》

\*MeiLeDiDiDi (2020). *La Caída*,

URL: <<https://archiveofourown.org/works/22478632>>[consultado el 24/02/2021].

Todos los habitantes de este edificio están tan enfermos que nadie puede exigirles nada. Y solo se pueden quedar aquí, donde la locura de todos vuelve relativa la de cada uno. Además, nadie les critica ni se queja de su locura (Capítulo 7) [TEN<sup>272</sup>].

Xiao Zhan habla muchas veces de la «enfermedad de su cuerpo», aunque posee las cualidades de la Gran Diosa, ofreciendo un amor puro, generoso e incondicional a Wang Yibo. En una ocasión, este último le pregunta si la homosexualidad es una enfermedad. Xiao Zhan contesta que no lo sabe, pero que espera que Wang Yibo «no tenga nunca esta enfermedad», no se convierta en homosexual, y le convence de que «es una persona sana» (Capítulo 7) [TEN<sup>273</sup>]. Aunque Xiao Zhan también quiere a Wang Yibo, no pide ser correspondido, solo desea que este sea una «persona sana». En el personaje de Xiao Zhan confluyen el relato de la prostituta-diosa -generosidad, amor incondicional- y el de la prostituta-delincuente -la «enfermedad de su cuerpo». Las cualidades sagradas de la Gran Diosa eximen del delito del cuerpo, legitimando los comportamientos y deseos «descarriados», a la vez que proporcionan un exiguo espacio de evasión a las lectoras.

La autora de *La caída*, MeiLeDiDiDi, no escapó a la censura, las denuncias y la persecución: Muchas *fans* del actor Xiao Zhan denunciaron a la autora por considerar la novela como una humillación que ponía en entredicho la masculinidad de su ídolo, de modo que el gobierno acabó censurando la web AO3 en China. Para defender la plataforma AO3 como un espacio de creación libre y utópico, sus usuarios emprendieron acciones para vengarse de las fans de Xiao Zha. En China, el 27 de febrero de 2020, en la plataforma congénere Lofter<sup>274</sup>, los usuarios indignados de AO3 hicieron *flood* en la sección (屠版)<sup>275</sup> de Xiao Zhan, colgando innumerables mensajes insignificantes a fin de impedir la comunicación entre los fans de

---

<sup>272</sup> Texto original: 这栋楼里的每个人都病了，病得理直气壮，无法反驳。只有留在这里，他们才不会显得那么疯，也没人嫌他们疯。直到他们痊愈，他们才能离开。

<sup>273</sup> Texto original: 我希望你永远都不要生病 [...]你要做最健康的人。

<sup>274</sup> Lofter es una aplicación móvil que se estableció en 2011. Al igual que AO3, dicha aplicación está centrada en la creación de fan ficción -la fotografía de cosplay, las novelas de fandom o cualquier forma de creación. Antes del llamado «acontecimiento 227», muchos autores utilizaban esta aplicación para publicar sus novelas, a la vez que, para evitar la censura, registraban las descripciones explícitas de escenas sexuales en AO3.

<sup>275</sup> *Flood* es un término inglés, que se refiere a la multiplicación de mensajes repetidos en Internet durante un corto lapso de tiempo.

dicho actor. Entre la gran cantidad de anti-fans de Xiao Zhan participaron en esta actividad contra la estrella, se puso de moda la expresión «acontecimiento 227» (en referencia a la fecha, el 27 de febrero) para recordar los éxitos de dicha actividad y la caída de AO3. Los usuarios de AO3 consideraron que esta intromisión en espacios supuestamente privados y gestionados por grupos minoritarios era una forma de utilizar la ley como subterfugio para combatir las subculturas. En definitiva, la injerencia de las autoridades destruyó el frágil equilibrio entre la prostituta-diosa y la prostituta-tabú, eliminando a la primera y reafirmando a la última como único modelo autorizado en la creación literaria.

En comparación con la literatura tradicional, el protagonismo de las prostitutas es cada día menor en las novelas actuales. Los personajes de mujeres seductoras conservan, sin embargo, las características «amenazadoras» de la prostituta-tabú, de modo que, más que desaparecer, han sido actualizadas en personajes femeninos como secretarias, amantes, mujeres sexualmente activas, etc., que funcionan como variantes de la primera. En *La literatura china. La narrativa sobre las mujeres*, Qu Yajun revela que estas mujeres que son consideradas -y castigadas- como las nuevas prostitutas también son jóvenes, talentosas, atractivas y educadas. Pero, sobre todo, no siempre pueden distinguirse claramente de las esposas. Las esposas de la China antigua solo tuvieron que cumplir con las obligaciones que les imponía su rol, cediendo el resto de atribuciones a las prostitutas, por lo que estas no podían amenazar el lugar de las primeras en la familia. Sin embargo, hoy en día, las fronteras entre el rol de esposa y el de prostituta se han vuelto porosas, por lo que, además de ser fieles y virtuosas, las esposas de hoy deben ser también hermosas y atractivas permanentemente. Para los hombres actuales, la mujer ideal es a la vez esposa y prostituta (Qu, 2014: 227). Como consecuencia, muchas mujeres están actualmente atrapadas en este doble rol que deben desempeñar para responder a las demandas de los hombres. Pero la dosificación inadecuada de los atributos de uno y otro rol es también penalizada: una mujer que se exceda en su rol de *mujer fatal* y que sea reconocida como tal no solo será reprobada y castigada por la sociedad patriarcal, sino que también será expulsada del colectivo femenino.

En definitiva, la actualización del procedimiento de exclusión de las prostitutas, más que mostrar un aumento de tolerancia hacia las mujeres que no esconden su sexualidad, permite que la castración simbólica de la Gran Diosa pueda seguir aplicándose en la sociedad contemporánea a la vez que, desde instancias oficiales, se proclama la victoria sobre la

prostitución. Los intentos de reescribir el relato dominante masculino en las novelas de Internet coexisten con este doble mecanismo de control cuya interiorización da lugar a espacios de tensión no resuelta y de ambigüedad en la escritura.

## **2. Feas**

En la literatura tradicional china siempre hubo mujeres consideradas feas cuya función principal era apaciguar la inquietud masculina que generan las mujeres hermosas según el canon de belleza. Formulado en otras palabras, la mujer fea aparece a la par de la hermosa de modo que los hombres intentan mitigar el poder amenazador de la última enfatizando las virtudes de la primera. En la actualidad, las imágenes de las mujeres feas en la escritura se van reduciendo e incluso tienden a desaparecer: a los personajes femeninos no se les permite ser feos, así que las posibilidades de las «mujeres feas» de aparecer en la escena pública son muy reducidas. Ni siquiera en las novelas de Internet se atreven las mujeres a ser feas. En esta sección examinamos, en un primer tiempo, el proceso de desaparición de las mujeres feas en la literatura china y, en un segundo tiempo, nos detenemos en la figura de sustitución de los *Bottom* feos (丑受) en las novelas de BL.

### **2.1. Las narrativas tradicionales sobre mujeres feas**

Para empezar, conviene señalar que la fealdad se entiende en esta sección como un atributo de las personas que no corresponden al canon de belleza imperante en un determinado

tiempo y lugar. Por ello, la fealdad es inseparable de la belleza; dicho de otro modo, una solo existe por oposición a la otra.

Las primeras imágenes literarias de mujeres feas aparecen en *Biographies of Exemplary Women* (《列女传》)<sup>276</sup>. Esta obra, en la que se ofrece un repertorio de mujeres cuya rigurosa exigencia moral ilustra los valores del confucianismo, ha sido considerada una lectura imprescindible para la educación femenina. Su autor, Liu Xiang (刘向), describe a las mujeres feas como virtuosas y previsoras en la política y la administración, por lo que pueden ocupar elevados cargos en el gobierno o en el ejército. Aunque esta obra demuestra que las mujeres feas también pueden protagonizar las historias de autoría masculina, la cantidad de artículos sobre las mujeres hermosas en este repertorio, así como la importancia de estas en la literatura en general resulta aplastante. En *Biographies of Exemplary Women*, Liu Xiang dedica un volumen entero a las mujeres hermosas y codiciosas. El autor considera que la belleza de las mujeres hermosas conduce a la destrucción de quienes ocupan cargos de responsabilidad política, dado que les distrae de sus tareas de gobierno. Por ejemplo, cuando habla de la primera Mujer Siniestra (红颜祸水) que traía mala suerte al género masculino, Mo Xi (妹喜), Liu Xiang subraya que esta mujer, cuyo atractivo desarmaba a los hombres, manipuló al emperador Jie (桀), provocando la decadencia de la dinastía Xia (siglo XX-siglo XVI a.C.). La lógica oculta de Liu Xiang es que una mujer sin atractivo físico carecería de un poder de destrucción semejante (Yang, 2008: 139-141). En definitiva, la belleza femenina atrae poderosamente la atención de los hombres al mismo tiempo que les infunde temor, por lo que se consideran un elemento amenazador para la dominación masculina. La atención que reciben en la literatura las mujeres feas es inseparable del temor de los hombres frente a la belleza femenina.

Conviene señalar que las mujeres feas que además carecen de talentos y virtudes no pueden conseguir la aprobación de los hombres, siendo relegadas a la condición de meros elementos de comparación cuya única utilidad es que permiten destacar el esplendor de las mujeres

---

<sup>276</sup> El libro, cuyo título original es 《列女传》 y del que solo existe traducción inglesa, *Biographies of Exemplary Women*, fue escrito por Liu Xiang (刘向) durante la dinastía del Oeste de Han (202 a.c-9). Esta obra consta de siete volúmenes: Modelo de madre (母仪传), Mujeres dignas (贤明传), Benevolencia y sabiduría (仁智传), Castidad y obediencia (贞顺传), Mujeres de principios y rectitud (节义传), Las oradoras (辩通传), Concubinas hermosas y calculadoras (孽嬖传). Este libro influido por el confucianismo fue considerado durante mucho tiempo un manual de comportamiento para las mujeres.

bellas. La fea más conocida en China es el personaje de una fábula recogida en el *Libro de Zhuangzi* (《庄子》) que dio lugar posteriormente a una expresión idiomática: Dong Shi Xiao Pin (东施效顰). Aunque la expresión se utiliza hoy para referirse a alguien que intenta imitar a otra persona pero acaba poniéndose en ridículo, originalmente indicaba el menosprecio de los esfuerzos de las mujeres feas para resultar hermosas: Xi Shi (西施) es una mujer hermosa que padece problemas cardíacos, por lo que suele fruncir el ceño y acariciarse el pecho cuando siente dolor. Este gesto le hace parecer más delicada y atractiva. Su vecina, una mujer fea, imita el gesto de Xi Shi con la intención de ser atractiva, pero acaba atemorizando a los demás con su rostro contraído. La gente llama Dong Shi (东施) a esta mujer fea para burlarse de ella. Xi (Oeste) y Dong (Este) indican que los esfuerzos de emulación de esta mujer resultan vanos (Cai, 2016: 9)<sup>277</sup>. En esta historia, aunque la mujer fea es la protagonista, no tiene un nombre propio, solo un apodo que remite al nombre de la mujer hermosa. En conclusión, la imagen de la mujer fea carece de existencia independiente, solo es un eco ridículo de la mujer hermosa. Además, los talentos y virtudes que la mayoría de las mujeres no consiguen poseer son condiciones imprescindibles para obtener la aprobación de los hombres y la legitimidad en la escena pública; las mujeres feas carentes de estos atributos siempre acaban marginadas.

En la literatura tradicional china, la fealdad femenina no se limita al físico. Además de no corresponder al canon de belleza imperante, la mujer fea es también aquella que no reúne las llamadas «cuatro virtudes» (四德). La célebre historiadora perteneciente a la dinastía del Oeste de Han (206 a.C-220 d.C), Ban Zhao (班昭), escribió el libro titulado *Las lecciones de las mujeres* (《女诫》). Ban Zhao se inspira del confucianismo para determinar las cuatro virtudes femeninas que se requerían para mantener la armonía familiar: elevada moralidad, palabra prudente, aspecto decente y trabajo diligente. La primera de estas virtudes, elevada moralidad, fue la más importante en la época feudal, ya que exigía la tolerancia de la esposa para con las concubinas. En el artículo «Análisis de las imágenes de mujeres feas en la literatura de la China antigua», Cai Minqian concluye que las mujeres que «perdían las virtudes» (失德), pasaban a ser consideradas feas, siendo especialmente vituperadas las

---

<sup>277</sup> 蔡敏茜(2016), 《中国古代文学的丑女形象研究》

\* Cai Minqian (2016), «El análisis de las imágenes de las mujeres feas en la literatura de la China antigua».

URL:<<http://gb.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detailall.aspx?filename=1016900434.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFDREF>>[consultado el 01/03/2021].

promiscuas y las celosas (Cai, 2016: 32). Asimismo, el budismo convierte la fealdad en un pecado para las mujeres. Según Cai, siguiendo la lógica de la reencarnación budista, la fealdad de una mujer se debe a los pecados que esta ha cometido en su vida pasada. La creencia según la cual si una mujer fea es capaz de corregir sus errores y compensar sus pecados puede convertirse en una mujer hermosa (Cai, 2016: 35), muestra que la fealdad femenina también se entiende como la manifestación exterior de un comportamiento inmoral.

La concepción de la mujer fea sufre modificaciones a lo largo de la historia. En la primera recopilación china de poemas (del siglo XI a.C al siglo VI a.C.) titulada *Clásico de poesía* (《诗经》), las mujeres delicadas y esbeltas eran consideradas feas, puesto que en esa época la sociedad les exigía ser fuertes para participar en las labores productivas del campo. A partir de la dinastía Song (960-1279), con el aumento de la productividad agraria, las mujeres se retiraron del trabajo en la tierra, por lo que las más delgadas y frágiles dejaron de ser vistas como feas. En cualquier caso, los criterios que definen la fealdad femenina a lo largo de la historia cambian en función de las demandas de los hombres (Cai, 2016: 31).

Zhong Wuyan (钟无艳) es la más conocida entre todas las mujeres feas pero talentosas presentadas en *Biographies of Exemplary Women* (202 a.c-9). Hoy en día, la historia de esta mujer que vivió en el imperio Qi (350 a.c.-301 a.c.) sigue siendo una de las más populares y de las más adaptadas en series de televisión, películas y novelas. A causa de su fealdad, Zhong Wuyan permanece soltera al no encontrar a ningún hombre con quien casarse. Cuando cumple los cuarenta años, esta mujer tiene la oportunidad de ofrecer sus consejos al emperador Xuan (齐宣王). Este acepta sus sugerencias, siempre acertadas, y cae rendido a los pies de su consejera, de quien admira su perspicacia política y militar. Tras el matrimonio, Zhong Wuyan se convierte en la célebre «reina fea» de la historia china. En realidad, Zhong Wuyan no fue su nombre real, sino un apodo con el que los demás se burlaban de su fealdad. Su nombre real, Zhong Lichun (钟离春), cayó en el olvido. Al principio, el carácter Yan se escribía Yan (盐) y en la China antigua Wuyan designaba a las mujeres que «no tienen belleza alguna». Hoy en día, se utiliza otro carácter -艳 (aunque la pronunciación es la misma)- que significa «colores llamativos» y Wu (无), carencia. Así, Wuyan ha dejado de ser una mujer fea para convertirse en una mujer carente de belleza, es decir, no espléndida (Yang, 2008: 141)<sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup> 杨博涵(2008), 《美女破国与丑女兴邦的二重奏- <列女传>的女性观及其文学表现》



Este cambio reduce la fuerte connotación negativa inicial, pues la mujer fea pasa a ser una mujer corriente y refleja la tendencia actual a excluir a las mujeres feas de la escena central, lo que se evidencia, sobre todo, en la adaptación cinematográfica de 2001, titulada *Wuyan* (《钟无艳》). En *Biographies of Exemplary Women*, el autor describe detalladamente la fealdad del rostro de Zhong Wuyan: tiene nariz respingona, cuello corto, piel oscura y áspera, cabello escaso y, sobre todo, es corpulenta como un hombre. En la adaptación para la gran pantalla de 2001, Zhong Wuyan era una hermosa mujer antes de ser víctima del hechizo de un *yaoguai* (monstruo) zorro que cubre una parte de la piel de su rostro con una enorme mancha. Aunque el hechizo convierte supuestamente a Zhong Wuyan en una mujer fea, la gran mancha no oculta la belleza de la actriz. Además, al final de la historia, Zhong Wuyan deja atrás su poco creíble condición de mujer fea, de modo que esta adaptación se convierte en una apoteosis de belleza.

Otro elemento que cabe destacar de la adaptación cinematográfica es que el *yaoguai* se transforma en una mujer hermosa -Xia Yingchun (夏迎春)- para seducir al marido de Zhong Wuyan, el emperador Xuan. Este último, carente de virtudes, se casa con Zhong Wuyan solo para aprovechar su talento militar y recurrir a ella cuando el país tiene problemas. Pero una vez terminada la crisis, el emperador vuelve a los brazos de su hermosa concubina Xia Yingchun. De ahí la expresión habitual: «si necesita ayuda, recurre a Zhong Wuyan, si todo va bien, visita a Xia Yingchun» (有事钟无艳，无事夏迎春). Solo al final, cuando su esposa recupera su belleza, el emperador comprende que es ella su verdadero amor, mientras que la desechada concubina hace todo lo posible para que el país entre en guerra. En esta adaptación de la historia, la mujer fea y la hermosa no solo quedan atrapadas en una disputa y comparación interminables, sino que también son castigadas: la primera, aunque talentosa, es rechazada por su marido mientras dura el hechizo; la última, aventajada por su belleza, acaba trayendo mala suerte a los hombres y al imperio y es abandonada por el emperador.

En la actualidad, la fealdad es más o menos reversible si se dispone de los medios adecuados (cirugía estética, técnicas del maquillaje, etc.) y el eslogan de Helena Rubinstein: «No hay

---

\* Yang Bohan (2008). «El dúo de las mujeres hermosas que destruyen los países y las feas que los hacen prosperar. La perspectiva femenina y literaria en *Biographies of Exemplary Women*»  
URL:<<https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2008&filename=XSJL200804040&v=QmtugRRocrn3phP7%25mmd2B1fLjFUwjkL%25mmd2B4RfvBLvoKIZd8b2HIHBVvw eH534E0TfPTFd%25mmd2F>> [consultado el 08/08/2021].

mujeres feas, solo perezosas» (没有丑女人, 只有懒女人) ha calado muy hondo en la floreciente industria de la belleza. La introducción en China de productos culturales occidentales como los cuentos de hadas que ensalzan la transformación de la fealdad en belleza (*El patito feo*, *La Cenicienta*, etc.), así como la cultura televisiva contribuyen a entronizar los cánones occidentales de belleza (ojos grandes, nariz afilada, etc.) como valor supremo. En «La escritura del cuerpo femenino grotesco», Zhang Xiaoheng distingue tres tipos de mujeres feas en la cultura televisiva: la mujer cotilla y bufona, la «solterona» con estudios y la cenicienta. La última categoría está especialmente presente en infinidad de series de televisión que muestran la transformación de una mujer pobre y poco agraciada en una mujer bella y con éxito. Antes de su transformación, las actrices de este tipo de series, que triunfan en todo el mundo, aparecen disfrazadas de «mujeres feas»: ropa hortera, gafas de cristales gruesos, pelo descuidado, cuerpo rellenito o gestos exagerados. En resumen, la fealdad femenina se convierte en un espectáculo performativo (Zhang, 2010: 16-20)<sup>279</sup>.

## 2.2. La fealdad femenina y masculina en las novelas de Internet

En la escritura femenina de Internet, la «mujer fea» no constituye una categoría por sí misma ni tiene etiqueta propia. Ni la fealdad, ni las características que se le asocian -tales como el sobrepeso o la vejez- han figurado nunca en el catálogo de etiquetas<sup>280</sup>. Como ya hemos referido, la creación de las etiquetas se basa en las demandas de los lectores. Sin embargo, no hay forma de encontrar una etiqueta sobre la fealdad femenina a la hora de consultar las obras. Las novelas protagonizadas por mujeres feas suelen indicar de forma más o menos explícita su contenido a través del título: *La mejor doctora es una mujer fea* (《丑女医仙》)

---

<sup>279</sup> 张小横(2010), 《女性身体的丑怪书写》

\* Zhang Xiaoheng (2010). «La escritura del cuerpo femenino grotesco», URL:<<https://wap.cnki.net/touch/web/Dissertation/Article/10603-1011014753.html>>[consultado 03/03/2021]

<sup>280</sup> En el foro de Jinjiang hay un catálogo de las etiquetas recurrentes para facilitar la búsqueda de novelas.

URL:<[https://www.jjwxc.net/bookbase.php?s\\_typeid=1&fw=0&ycx=0&xx=0&mainview=0&sd=0&lx=0&fq=0&bq=-1&submit=%B2%E9%D1%AF](https://www.jjwxc.net/bookbase.php?s_typeid=1&fw=0&ycx=0&xx=0&mainview=0&sd=0&lx=0&fq=0&bq=-1&submit=%B2%E9%D1%AF)> [consultado el 16/08/2021].

de Mo Jing (陌阡); *La hija fea del campo* (《农家小丑女》), de Zui Gai Wan Si (醉该玩死); *La primavera de una mujer corriente* (《平凡女人的春天》) de Shui Se Liu Su (水色流苏), etc.

La mayoría de estas novelas presenta la fealdad como un disfraz. Desde la perspectiva de determinados hombres -normalmente se trata de las parejas de las protagonistas-, las mujeres feas reúnen otras cualidades que las vuelven de alguna manera atractivas o incluso hermosas. *La primavera de una mujer ordinaria* es un ejemplo de ello: la protagonista es una prostituta mayor y gruesa a la que los hombres consideran muy fea, aunque al final de la historia cambian radicalmente de parecer. La etiqueta más destacada de esta ficción es Novela Picante (辣文) -por las escenas sexuales explícitas que contiene-. Probablemente por ello, es la novela más conocida de su categoría, aunque no hemos hallado ninguna información sobre su publicación y autoría.

*La primavera de una mujer ordinaria* trata de una prostituta, Cong Yun (从云), que mantiene relaciones sexuales con diferentes hombres. Aunque todos ellos son ricos, agraciados y poderosos, por lo que pueden conseguir el cuerpo de Cong Yun con facilidad, no pueden alcanzar su corazón. La protagonista está muy enamorada de He Chi (何池), con quien mantuvo una relación en el pasado, cuando ambos trabajaban como contables en la misma empresa. Todo fue bien hasta que la compañía descubrió que He Chi había robado dinero de la empresa. Cong Yun se declaró culpable para protegerlo, por lo que fue enviada a prisión. Allí, conoció a una prostituta, llamada Fei Wei (飞薇). La historia comienza cuando Cong Yun sale de la cárcel. Como tiene que devolver el dinero que robó He Chi, pero no encuentra trabajo, empieza a trabajar como prostituta con Fei Wei. A diferencia de Fei Wei, Cong Yun es siempre reprendida por los clientes por ser demasiado gorda y vieja. Pero después de estar con ella, todos acaban obsesionados con su cuerpo «carnoso» y su vagina «siempre elástica y húmeda» (Capítulo 3). El amor incondicional y puro que Cong Yun ofreció generosamente a He Chi, aceptando ir a prisión en su lugar y pagar su deuda una vez cumplida su pena, legitima de algún modo su actividad como prostituta, lo que la aproxima al modelo de la Gran Diosa: como hemos señalado, el amor, cualidad de la Gran Madre, exime a las mujeres que han quebrantado las normas. Asimismo, los atributos sexuales de Cong Yun pueden ser vistos también como una herencia de la Gran Diosa que provocan una inevitable atracción en los hombres. Además, como el amor verdadero de Cong Yun pertenece a He Chi, un hombre que

solo aparece fugazmente en la historia, la prostituta se convierte en una mujer «inalcanzable» para los demás hombres, otra cualidad que remite a la Gran Diosa. En resumen, aunque la protagonista tiene una apariencia física que resulta desagradable, sus atributos de Gran Diosa neutralizan dicho efecto.

Conviene indicar que la fealdad de Cong Yun no se indica de forma categórica en la novela ni se ofrece una descripción objetiva del cuerpo y del rostro de Cong Yun en ningún momento de la historia. Ni el narrador ni la protagonista relacionan nunca explícitamente su apariencia con la fealdad. Ni siquiera en el título se utiliza la palabra «fea» y la protagonista es calificada como «corriente». Por ello, las lectoras solo pueden construir la imagen de Cong Yun a partir de los comentarios negativos de los hombres. En una escena donde Cong Yun se encuentra por primera vez con un cliente, You Shanyu (尤单羽), este la describe así:

El sentido de la existencia de esta mujer fea es como una gota de agua que cae al océano, desapareciendo en las aguas. Me contempla con sus ojos pequeños detrás de los párpados lisos, como si hubiera visto un fragmento de cristal frágil. Esta mirada tan amorosa le llega al corazón, cuyos latidos nota súbitamente (Capítulo 2) [TEN<sup>281</sup>].

En esta escena, aunque You Shanyu llama a Cong Yun «mujer fea» y la descripción de su rostro se asocia con las características de la fealdad femenina en China -los ojos pequeños y los párpados lisos-, lo cierto es que es esta «mirada amorosa», motivada por el parecido de You Shanyu con He Chi, la que llama la atención del primero. Según Sara Ahmed, las emociones involucran (re)acciones o relaciones de «acercamiento» o «alejamiento» con los objetos (Ahmed, 2004: 30). Por ello, no es la fealdad, sino la «mirada amorosa» lo que abre la posibilidad de establecer una relación de «acercamiento» entre la prostituta y su cliente. El amor se entiende como un sentimiento hermoso que esconde la fealdad femenina, de tal manera que las mujeres que no encajan en el modelo patriarcal de belleza pueden conseguir ser apreciadas por su capacidad de amar.

La fealdad femenina funciona también como una forma de venganza contra los hombres que juzgan a las mujeres por su apariencia. En *La primavera de una mujer ordinaria*, los clientes

---

<sup>281</sup> Texto original: 这个女人的存在感就像一滴水掉入大海，无处追寻。单眼皮细小的眼睛出神地望着他，就像对待一只易碎的玻璃。那样温柔的眼神，让他的心脏突然一跳。

que desprecian a Cong Yun por su aspecto siempre acaban enamorándose de ella. Wu Cenxi (邬岑希) es el que insulta con más violencia a la protagonista y el que muestra un cambio de actitud más drástico. En su primer encuentro, Wu Cenxi, cliente de Fei Wei, describe a la protagonista como una mujer de baja estatura, cabello seco y amarillento y cuerpo bastante voluminoso: «aparta su mirada con disgusto, como si fuera a vomitar» (Capítulo 4) [TEN<sup>282</sup>]. No obstante, después de tener contacto carnal con ella, Wu Cenxi deja a un lado todos sus críticas y se obsesiona con su «culo gordo y anchas caderas» y sus «pezones oscuros» (Capítulo 14). Wu Cenxi abandona su relación con Fei Wei a la vez que rompe con su prometida. Obsesionado por el cuerpo de Cong Yun, Wu Cenxi, cuyo deseo se muestra como inexplicable, pasa a ocupar una posición de vulnerabilidad y sometimiento: este solicita incesantemente la compañía de Cong Yun, llegando a perder la autoridad sobre su propio cuerpo. Aunque el deseo de Wu Cenxi hacia Cong Yun puede entenderse como una victoria de esta última, quien debe continuar prostituyéndose, el hecho de que la calidad de sus servicios sexuales permita olvidar su fealdad sí permite cuestionar la dictadura de la belleza femenina.

Asimismo, la obsesión de Wu Cenxi por el cuerpo de Cong Yun acaba resultando ridícula a causa de los repetidos engaños de la prostituta. Cong Yun responde a la adicción de Wu fingiendo sus orgasmos y mintiéndole cuando le dice que se niega practicar el sexo anal con él por miedo al dolor ya que no lo ha experimentado nunca. Wu Cenxi cree a Cong Yun, satisfecho al considerar que la prostituta conserva lo que él entiende como una forma de virginidad. Por su parte, Cong Yun piensa para sus adentros: «he dicho tantas mentiras a los hombres que no se pueden contar, si una mentira puede dejar contento al cliente, es válida» (Capítulo 11) [TEN<sup>283</sup>]. En esta escena Cong Yun también se burla del culto de los hombres a la virginidad, como si el cuerpo femenino fuese un territorio que debe ser conquistado. Wu Cenxi expone sus deseos, manteniéndose vulnerable ante Cong Yun, mientras que ella cierra su mundo poniéndose una máscara. Por ello, el engaño de Cong Yun es una forma de venganza contra los hombres que quedan a expensas de las mujeres que satisfacen sus deseos. Con todo, aunque las mujeres feas como Cong Yun pueden vengarse de los hombres invirtiendo la

---

<sup>282</sup> Texto original: 邬岑希厌恶地撇开眼睛，仿佛多看一眼就会吐出来似的。

<sup>283</sup> Texto original: 从云，你说过的谎已经数不清了，如果一个小小的谎言就可以让客人高兴，何乐而不为呢？

relación de poder, su venganza no trasciende, no da lugar a una transformación de la realidad. Los hombres, a pesar de su sometimiento, siguen disfrutando de los servicios sexuales femeninos mientras las mujeres siguen sin poder tomar las riendas de su propia vida.

Asimismo, la fealdad femenina es un atributo que preserva a quien lo posee de la rivalidad con otras mujeres. La prometida de Wu Cenxi, Chen Lihui (陈莉徽), es una mujer hermosa aunque muy celosa. Cuando Chen Lihui se da cuenta de que Wu Cenxi mantiene una relación con una prostituta, piensa que se trata de Fei Wei. Las dos mujeres tienen una disputa a causa de Wu Cenxi. La escena de la pelea muestra la intensa rivalidad entre estas dos hermosas mujeres. Mientras tanto, gracias a su fealdad, Cong Yun queda fuera del enfrentamiento. Además, como hemos señalado, las mujeres que, aunque sean hermosas, manifiestan emociones negativas -celos, envidia, rabia, etc.- son también clasificadas como feas. La imposibilidad de controlar su odio mutuo convierte a Fei Wei y Chen Lihui en «mujeres feas», lo que hace destacar aún más el carácter pacífico y la serenidad de Cong Yun. Aunque en esta escena la mujer fea vence a la hermosa, reescribiendo el antiguo relato protagonizado por Zhong Wuyan y Xia Yingchun en el que dominaba la oposición entre ambas partes, lo cierto es que la primera debe conseguir convertirse en alguien deseable y deseado por los hombres a través de su dulzura inagotable y de su pericia sexual. Otro aspecto destacado de esta novela es la falta de lógica con la que el narrador trata la apariencia física de la protagonista: a pesar de insistir en momentos puntuales en la fealdad del cuerpo de Cong Yun, la mayor parte del tiempo no se menciona esta cuestión, por lo que el lector casi se olvida de este aspecto. Tampoco se ahonda en las razones que motivan el cambio drástico en la mirada de los hombres, cuando estos se obsesionan con ella después de haberla considerado horrible. La única referencia es la transformación de la mirada, sin que se explique lo que motiva dicha transformación.

Esta falta de lógica en la narrativa de la fealdad femenina contrasta con las abundantes descripciones físicas que se ofrecen en el caso de los relatos sobre hombres feos. En las novelas de BL la fealdad ocupa un lugar imprescindible, por lo que cuenta con una etiqueta propia -«Bottom feo» (丑受)- para facilitar la consulta a las lectoras. En comparación con las novelas protagonizadas por mujeres feas, aquellas centradas en personajes masculinos muestra una permisividad mucho mayor hacia la fealdad de estos. Sin embargo, observamos que esta tolerancia se está reduciendo en los últimos años. En el foro Begonia (海棠文学城

)<sup>284</sup>, una plataforma nueva que refleja las tendencias más modernas y recientes de la escritura femenina, solo figuran seis novelas con la etiqueta «Bottom feo», mientras que hay más de doscientas novelas asociadas a la etiqueta «Bottom hermoso» (美受). En este sentido, aunque la fealdad masculina es permitida en las novelas de BL, lo cierto es que tiende a desaparecer gradualmente de la escena literaria. A raíz de este hallazgo, se hace necesario investigar los motivos de dicha tendencia. Para ello, nos proponemos examinar las novelas de Yi Ren Bei (易人北). Hemos escogido a esta escritora<sup>285</sup> por ser notoria su preferencia por personajes masculinos feos e indignos.

La obra más representativa de Yi Ren Bei es *El cochero* (《马夫》). Esta novela trata de un hombre feo, celoso y esnob que lo sacrifica todo para conseguir el amor. El nombre del protagonista es su profesión -Ma Fu (马夫) significa «cochero»-. Cuando era pequeño, el nada agraciado Ma Fu fue vendido por sus padres a un cochero con quien aprendió a cuidar caballos y a practicar el kungfú. Después de la muerte de su padre adoptivo, Ma Fu empieza a trabajar en el clan Gu y se encuentra con Lu Qi (陆弃), el hijo ilegítimo del clan, teniendo que soportar los golpes y artimañas de sus hermanastros y madrastra. Ma Fu cuida de Lu Qi por quien siente simpatía y le enseña kungfú. Durante muchos años, ambos mantienen una relación íntima. En una ocasión Lu Qi cae en una trampa que le tiende su madrastra: esta le hace comer un plato afrodisíaco con la intención de que, bajo los efectos del mismo, el joven viole a una doncella y sea detenido por ello. El plan fracasa, pero la madrastra vuelve a la carga, acusando a Lu Qi de haber robado una gran suma de dinero, aunque nuevamente fracasa su plan para destruir a Lu Qi. En ambos casos, Ma Fu le ha protegido: primero, accediendo a ocupar el lugar de la doncella; después, declarándose culpable del falso robo y siendo encarcelado por ello. El prisionero Ma Fu acaba convenciendo a Lu Qi de que debe huir del clan. Antes de la partida del joven, Ma Fu le transmite toda su fuerza interior (内功)<sup>286</sup>. Más tarde, sirviéndose de esa

---

<sup>284</sup> El foro Begonia, en los últimos años, ha superado el lugar del foro de Jinjiang, convirtiéndose en la comunidad más conocida, importante e influyente de la pornografía femenina. Como es una web de Taiwan y el foro no está limitado por la censura, permite la consulta de una profusión de novelas extremadamente pornográficas.

<sup>285</sup> Yi Ren Bei es el seudónimo de la escritora. Este nombre no permite saber si se trata de un hombre o de una mujer, pero, sus lectoras confirman que Yi Ren Bei es una escritora, pues han tenido ocasión de hablar con ella en las actividades organizadas por el foro.

<sup>286</sup> Aquí conviene hacer una breve aclaración sobre el sentido que tiene la *fuerza interior* en las artes marciales en China. La fuerza interior, también llamada Neigong (内功), es un concepto procedente del

fuerza, Lu Qi consigue ganarse la confianza de Bian TengYun (卞腾云), el funcionario más poderoso de la corte. Con la ayuda de este, el joven llega a convertirse en general de la guardia nacional (护国将军), cambiando su nombre por el de Lu Fengtian (陆奉天). Una vez convertido en un hombre importante, el general Lu no hace nada para sacar de la cárcel a su amante Ma Fu, puesto que Bian Tengyun le ha prometido la mano de su hermosa hija, Bian Qingyi (卞青仪). Una vez cumplida su sentencia, Ma Fu sale de prisión y visita a Lu Fengtian para saber por qué le ha abandonado. Aunque sabe que Lu Qi miente, Ma Fu no puede controlar su amor ciego por el ahora general y reanuda a escondidas su relación con este. Cuando esta relación se convierte en un obstáculo para su futuro, Lu Fengtian empieza a maltratar a su amante, insultándole por su fealdad y por su cuerpo envejecido. Aún así, Ma Fu no quiere poner fin a esta relación, por lo que utiliza artimañas para competir con Bian Qingyi, la futura esposa del general Lu Fengtian. Este no tiene, entonces, más remedio que echar a Ma Fu a la calle. Poco después, el general Lu Fengtian contrae un virus llamado absceso de cara de caballo (马面疮)<sup>287</sup> que provoca la putrefacción de su cuerpo y cuya única curación consiste en contagiar a otra persona. Bian Qingyi rechaza salvar a su marido por el miedo a las cicatrices que podrían quedarle en el rostro después del contagio. Una vez más, Ma Fu acude para curar a Lu Fengtian. Más adelante, descubrimos que fue Ma Fu quien le transmitió el virus con el objetivo de vengarse de él y demostrarle su amor arriesgando su vida. Después de numerosos enredos, Lu Fengtian acaba entendiendo que Ma Fu es la única persona que le quiere de verdad, por lo que va en su busca y le promete amor eterno.

En esta historia se insiste al principio en la fealdad de Ma Fu. Esta no hace sino aumentar con el tiempo: el envejecimiento, una prominente joroba y las cicatrices que han marcado su rostro después de contraer el virus, no dejan ninguna duda al respecto. Sin embargo, a pesar de su amor desmedido por Lu Fengtian, Ma Fu carece de virtudes que le hagan «bello». Para conseguir el amor de Lu, Ma Fu despliega todo tipo de artimañas mostrándose como un

---

taoísmo, que originalmente se refiere a la fuerza mental. La cultura de las artes marciales se apropia del término Neigong dándole un sentido algo diferente. El kungfú considera el Neigong como una fuerza básica que se acumula a lo largo de los años con la práctica y ejercicio diarios. La cantidad de Neigong que consigue reunir un practicante de este arte determina su fuerza en el kungfú. La pérdida de Neigong provoca el debilitamiento del practicante, llegando incluso a perjudicar su salud.

<sup>287</sup> Se trata de un virus ficticio.



hombre celoso, sin vergüenza y astuto. Su cuerpo constituye un espacio caótico e íntimo al margen del mundo ordenado y normativo:

Lu Fengtian está loco por Ma Fu; hacía mucho tiempo que no había disfrutado tanto del sexo. Lu tiene que camuflar a aquel hombre decente que siempre se comporta de forma apropiada para mantener su lugar y prestigio, y sobre todo, para disipar la humillación que ha padecido por ser hijo ilegítimo. [...] Nadie podría darle tanto placer como le ha dado Ma Fu. Ni siquiera su prometida, que no sabe cómo gemir de forma tan viciosa ni mover su cintura como una zorra. Claro que él tampoco se atreve a obligarla a que grite cosas soeces o le dé azotes en el culo. Se trata de un placer vulgar y brutal que solo se puede conseguir con el cuerpo de Ma Fu. Lu es consciente de que no debería volver a acostarse con él, pero no puede parar de pensar en su cuerpo. Aunque se trate de un cuerpo mediocre, aburrido y áspero, está enganchado a él. Su cuerpo le aparta del buen camino, arrastrándolo por otro equivocado y sin retorno (Capítulo 30) [TEN<sup>288</sup>].

Un hombre viejo y feo que intenta seducir a un joven general es una entidad extravagante que no tiene lugar en el mundo heteronormativo. La inmediatez con la que se percibe la fealdad en el sujeto y la capacidad excluyente de la misma favorecen la adherencia de otras formas de marginación. En este pasaje, Bian Qingyi, representante de la heterosexualidad, se convierte en objeto de repudio. Autora y lectoras son capaces de empatizar con este sentimiento de incomodidad ante la exigencia de hiperadaptación que conlleva ser mujer en China. No obstante, no perdamos de vista que una parte de las lectoras heterosexuales pueden entender los placeres queer de forma idealizada y «exótica», esto es, como no sujetos a norma alguna, como «el otro» de la norma. En este sentido, Sara Ahmed comenta la lectura del placer queer como una «narrativa de descubrimiento que no está alejada de los géneros que narraban los placeres del colonialismo: como un viaje al interior de un territorio inexplorado» (Ahmed, 2015: 252). En definitiva, cabe cuestionar la lógica intrínseca de este placer, puesto que requiere a un nuevo explorador que determine las normas; por su parte,

---

<sup>288</sup> **Texto original:** 陆奉天疯狂了，他已经好久没有这么舒爽放浪过！为了地位，为了名声，为了脱下那层私生子的阴影，[...] 而他也绝对不会对卞青仪一边拍打她的臀部一边让她好哥哥陆大爷的叫。这是他只能在马夫身上才能享受到的粗狂放浪。他知道，他就知道不能去碰他。果然，就如他所想的一样，碰了他就停不下来了。那毫不起眼、毫不出色、好不香软柔嫩的平板身子就像把钩子，勾着他向不归路走去...

los colonizados -queer en este contexto- vuelven a estar supeditados a las demandas de la heterosexualidad.

Para Lu Fengtian, el cuerpo de Ma Fu es «mediocre, aburrido y áspero», nada deseable, e incluso repugnante. Sianne Ngai considera que el objeto repugnante en sí mismo posee un poder de seducción, especialmente cuando es prohibido por la sociedad (Ngai, 2005: 333). En ninguno de los muchos relatos amorosos analizados hasta ahora, se relaciona el objeto de amor con la fealdad. Es precisamente la fealdad de los personajes *bottom* la que se designa como una nueva prohibición que genera curiosidad por la exploración de deseos y sexualidades desconocidos.

En *El Cochero*, se reproduce el relato tradicional de la belleza femenina asociada con las características de la mujer fatal. El narrador aplica la doble moral al juzgar a Bian Qingyi y Ma Fu. Como hemos visto, desde la China antigua, los celos se consideran una cualidad indeseable de las mujeres. Pero los celos que comparten estos dos personajes dan lugar a distintos tratamientos: por una parte, Ma Fu muestra su envidia a Bian Qingyi, considerándola como una contrincante malvada que le ha robado su amor y jugando sucio para competir con ella. Cuando Bian Qingyi está enferma, Lu Fengtian desea pasar la noche con ella para cuidarla. Pero Ma Fu aprovecha esta oportunidad, acusando a Bian Qingyi de fingir que está enferma para seducir a Lu Fengtian. A continuación, a fin de destruir la confianza de Lu Fengtian por Bian Qingyi, Ma Fu pide a su mejor amigo Liu Chengxing que la seduzca, empresa que este acomete con éxito. Así, todos los actos de Ma Fu acaban siendo legitimados en nombre del amor. Por otra parte, Bian Qingyi también se sirve de artimañas para competir con Ma Fu por el amor de su marido, pero su rol acaba reduciéndose al de una mujer fatal -hermosa pero celosa, promiscua e infiel-.

Hay una evidente asimetría en cuanto a la tolerancia que merecen Ma Fu y Bian Qingyi. Mientras que las emociones feas del primero se entienden como comportamientos motivados e impulsados por su amor apasionado por Lu Fengtian, la mujer hermosa, Bian Qingyi, acaba siendo castigada por ser una «esposa celosa». A pesar de su homosexualidad, Ma Fu puede vencer a Bian Qingyi porque sus cualidades corresponden más que las de ella a las demandas del patriarcado. La primera es la bondad. Ma Fu desempeña el rol de protector de Lu Qi, le cuida y le enseña kungfú para que él pueda protegerse por sí mismo de los

maltratos de sus hermanos mayores. La segunda característica que define el rol materno de Ma Fu es el amor eterno e incondicional. Mientras que Bian Qingyi se enamora de Lu Fengtian por su posición privilegiada, Ma Fu lo acoge y le quiere sin condiciones. Por último, Ma Fu roba al niño de Bian Qingyi, ocupando su lugar y convirtiéndose en madre adoptiva. Después de que su hijo regrese a casa, Bian Qingyi intenta agradecerle para recuperar su rol materno, pero no lo consigue, llegando incluso a ser llamada por su hijo «mujer mala». Ma Fu consigue ser amado al encajar en el modelo de esposa-madre y en lo que la sociedad patriarcal espera de esta figura. Por el contrario, Bian Qingyi acaba siendo castigada y privada de la posibilidad de convertirse en una buena madre. En definitiva, aunque *El cochero* se puede considerar como un intento de la escritura femenina por rebelarse contra el concepto patriarcal de fealdad y explorar los sentimientos queer, lo cierto es que la estrategia que se despliega aquí sigue centrada en la rivalidad entre mujeres, por lo que el castigo del patriarcado continúa en vigor.

Como hemos señalado, Ma Fu posee un cuerpo repugnante que, a pesar de ello o probablemente por ello, suscita un mayor deseo. Pero como afirma Sianne Ngai:

Yet there is always a certain asymmetry in the pairing of disgust and desire, since disgust is a structured and agonistic emotion carrying a strong and unmistakable signal, while desire is often noisy and amorphous. Like animateness, desire almost seems pre- or sub-affective. [...] For disgust is never ambivalent about its object. More specifically, it is never prone to producing the confusions between subject and object that are integral to most of the feelings [...]. Whereas the obscuring of the subjective-objective boundary becomes internal to the nature of feelings like animateness and paranoia, disgust strengthens and polices this boundary. [...] Put simply, desire seems capable of being vague, amorphous, and even idiosyncratic in ways that disgust cannot (Ngai, 2005: 335).

Se evidencia que, actualmente, la escritura femenina tiende a separar el deseo del objeto *disgust* -resulta cada vez más difícil encontrar una novela protagonizada por un personaje feo y malvado-, mientras que no para de crear nuevos objetos de deseo. La presencia creciente de objetos de deseo ilustra los esfuerzos que hacen las mujeres para explorar su propia sexualidad, mientras que el objeto repugnante deja de ser considerado como algo deseable, lo que muestra una progresiva reducción del campo del deseo a pesar de su mayor visibilidad.

Según Ngai, al difuminar las fronteras entre sujeto y objeto, el deseo puede abarcar la repugnancia. Es entonces cuando la escritura femenina permite expresar el deseo no normativo mediante la representación del objeto repugnante como algo deseable. Pero en la práctica, la paulatina desaparición del objeto de *disgust* puede entenderse como un síntoma de la tendencia de la sociedad china actual a mostrar una menor tolerancia ante cualquier transgresión de las normas patriarcales y a exigir que todo el mundo encaje en el modelo ideal que se le impone. En definitiva, la escritura femenina de Internet traduce la evolución hacia un modelo de *sociedad unidimensional* (Marcuse, 1964) neocapitalista donde las alternativas se reducen, a la vez que el modelo normativo de los personajes deseables tiende a ser no solo el dominante sino también el único. En una sociedad cada día más totalitaria, el colectivo que más se aproxima a dicho modelo ocupa firmemente el lugar de sujeto, mientras que el objeto repugnante tiende a ser evacuado.

En resumen, la desaparición de la fealdad conlleva la homogeneización de las novelas de Internet. En una sociedad unidimensional la fealdad constituye una excepción respecto de la normatividad, considerándola como un elemento que hay que eliminar. Aunque las novelas de Internet con etiqueta de *Bottom Feo* (aún) dan cabida a las narraciones de la fealdad, lo cierto es que el espacio que acoge las identidades singulares se va reduciendo mientras que el emparejamiento tradicional de «un hombre talentoso/rico con una mujer hermosa» (男«才/财»女貌)<sup>289</sup> vuelve a ser el relato de amor dominante.

---

<sup>289</sup> En la China antigua, el relato protagonizado por un hombre talentoso y una mujer hermosa dominó la novela amorosa. Hoy en día, la sociedad da más importancia al poder adquisitivo de los hombres que a su talento, incluido en el «mercado del amor». En chino, la pronunciación de «riqueza» (财, cai) es igual que la de «talento» (才, cai). A través de este juego de palabras, se remite a la actual mercantilización del amor.

### **3. Las mujeres locas**

En esta sección nos centramos en el tratamiento de la locura femenina en la literatura china desde una perspectiva histórica hasta llegar a las ficciones de Internet, donde los personajes de mujeres locas contestan la feminización y la estigmatización de la locura. En la China antigua, la locura, en principio, era un privilegio de los eruditos, puesto que se entendía como un tipo de inteligencia suprema. La invasión de los países occidentales contribuye a generalizar una concepción exclusivamente patológica de la locura. Hoy en día, los problemas psicológicos y las enfermedades mentales siguen siendo voluntariamente ignorados por la sociedad china. Sobre todo, el discurso sobre la locura tiene un marcado componente de género: en el caso de una mujer, se entiende la locura como una enfermedad, mientras que en el de los hombres, puede pensarse también que la locura es el resultado o la manifestación de una inteligencia o de una personalidad fuera de lo común. Como veremos, las novelas de Internet recuperan la «genial locura» del pasado, aunque no consiguen hacer de ella una forma de expresión, denuncia y rebelión.

#### **3.1. La evolución histórica de la locura en China**

En *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault observa que mucho después de la erradicación de la lepra en Europa, la leprosería siguió funcionando como modelo de espacio excluyente. A lo largo de la historia, los pacientes de enfermedades venéreas, los vagabundos, los pobres tomaron el relevo de los leprosos. En la actualidad, junto a la pobreza, la locura es el más poderoso argumento de exclusión social (Foucault, 1964: 10-12). Para comprender mejor la transposición de la locura en las novelas de Internet, es necesario presentar un breve esbozo de la evolución histórica de este concepto en China hasta llegar a nuestros días.

A diferencia de Occidente, en la cultura tradicional china la locura no se entendió como enfermedad mental, ni se consideró como un motivo de exclusión. Según Sun Longji, en la China antigua, no se reconocía la existencia de los problemas mentales o psicológicos y tampoco la distinción entre el plano fisiológico y el mental. Se creía que todas las actividades mentales se realizaban a través del cuerpo, en concreto, del corazón, por lo que los problemas mentales no se distinguían de sus síntomas corporales: mareos, dolores, fatiga, etc. Esta concepción sigue marcando profundamente, aún hoy, la imagen pública de la enfermedad mental en China. Aunque Sun Longli critica lo que considera ignorancia, repite el mismo error en su propio libro. Sun Longli asegura, sin aportar datos estadísticos, que en China hay menos pacientes depresivos que en los países extranjeros, puesto que «la ignorancia otorga a los chinos una estructura mental estable que les impide enloquecer» (Sun, 2011: 55-56). En síntesis, los individuos con problemas mentales y psicológicos en China siguen siendo invisibles en la escena pública y enfrentándose a la incompreensión de la sociedad.

La superstición popular considera la locura como uno de los efectos causados por los fantasmas, como una «posesión espiritual» (中邪/附身) en la que un ser superior maneja a los individuos que tienen comportamientos anormales (Zhu, 2005: 141)<sup>290</sup>. Confucio, sin negar categóricamente la existencia de los fantasmas, sí evitó hablar de ellos, lo que favoreció la actitud ambigua del poder al respecto después de que el confucianismo se convirtiera en la ideología dominante de la China antigua. A finales de la dinastía Qing (1636-1912), los misioneros occidentales empezaron a prestar atención a la locura en China. En 1898, John Kerr, un médico americano, estableció el primer hospital para enfermos mentales en la provincia de Guangzhou (广州) y afirmó que la incidencia de la locura en China era la misma que en Europa (Mao, 2018: 1)<sup>291</sup>. En definitiva, fue a partir de la influencia occidental que en China se comenzó a considerar la existencia de la demencia. Con todo, la sociedad china ha mantenido obstinadamente sus antiguas creencias, siendo habitual la equiparación de un

---

<sup>290</sup> 朱萍(2005), 《中国古典文学中的疯癫形象》

\* Zhu Ping (2005), «Las imágenes de la locura en la literatura tradicional de China», URL: <<http://www.cqvip.com/qk/81371x/200504/20264254.html>> [consultado el 16/04/2021].

<sup>291</sup> 崑巍 (2018), 《传统中国疯癫问题学术史研究》

\* Mao Wei (2018), «Estudio histórico de la investigación sobre los problemas mentales en la China tradicional», URL: <[https://www.sohu.com/a/245810020\\_671251](https://www.sohu.com/a/245810020_671251)> [consultado el 12/04/2021].

trastorno mental con un malestar físico (gripe o fiebre): la desaparición de los síntomas físicos indica la recuperación de los pacientes y su vuelta a la «normalidad».

En la China antigua, existía la figura del «intelectual loco» (狂士). Su «locura» se entendía como una virtud sublime y una forma de inteligencia superior. El primer intelectual loco fue el célebre Jie Yu (接輿). Cuando el emperador le propuso el puesto de ministro, este respondió con palabras sin sentido, fingiendo haber perdido la cordura. Esta actitud indiferente ante el poder fue la característica más destacada del intelectual loco. En aquella época, el periodo de las Primaveras y otoños (770-476 a. C), los eruditos no podían ascender socialmente a causa de la corrupción política, por lo que la «locura» de Jie Yu también se entendía como una forma de protesta contra el injusto orden jerárquico (Mao, 2018: 3). Así, la locura fue considerada como un gesto performativo que distinguía al colectivo de los eruditos, esto es, como una de sus virtudes y cualidades -inteligencia social, coraje para desafiar las normas, dignidad- para mantenerse a distancia de la corrupción política, etc.

Para conocer mejor la naturaleza de la locura performativa, conviene aproximarse a la figura de Ji Kang (嵇康), el más conocido de los intelectuales locos en China. Ji Kang vivió durante la época de los Tres Reinos (220-280) en la que estuvo de moda un tipo de drogas psicoactivas conocido como wushisan (五石散)<sup>292</sup>. Ji Kang se reunía con frecuencia con otros eruditos en las montañas para consumir esta droga. Una vez esta surtía efecto, los eruditos se desprendían de algunos ropajes y corrían semidesnudos por el bosque con la melena al viento. Tener una apariencia decente era imprescindible para cualquier intelectual, por lo que el aspecto y comportamiento inapropiados eran vistos como un signo de locura de este tipo. En definitiva, la locura se entendía como un conjunto de manifestaciones estereotipadas que servía a los eruditos para construir su imagen social.

Después de la dinastía Qing (1636-1912), la locura adquirió un doble sentido: por una parte, como resultado de la influencia occidental, se consideró la demencia como un estado patológico, o mejor dicho, «anormal»; por otra parte, se ha venido manteniendo la figura del hombre lunático, de quien -perpetuando la idea tradicional del erudito loco- se destaca la inteligencia o virtud. En 1918, Lu Xun (鲁迅) publicó la novela *Diario de un demente* (《狂人

---

<sup>292</sup> Wushisan, también conocido con su nombre inglés, *cold-food powder*, es un tipo de droga psicoactiva. Al tomarla, los usuarios tienen tanto calor que deben desprenderse de su ropa e incluso correr desnudos por la nieve para enfriar su cuerpo.

日记》), en la que construyó la primera imagen de la locura entendida en sentido moderno: siguiendo la concepción occidental, el protagonista es presentado como un hombre anormal que ha perdido la cordura y cuyo comportamiento remite también a la locura de la tradición china: todos sus comportamientos extravagantes, según el autor, le sirven para denunciar la oscuridad de la sociedad feudal. De esta forma, la representación literaria de la locura se centra en la discordia entre el individuo «anormal» y los demás, a la vez que sigue ofreciendo una visión sublimada en el caso de los hombres eruditos.

No obstante, como se indica en *Historia de la misoginia*, la sociedad no mostró tanta tolerancia a la hora de interpretar la locura femenina, pues la asociaba con la histeria, entendida esta como una patología del útero -en griego, ὑστέρα- (Bosch, 1999: 93). En China, los autores adoptaron esta idea, reproduciendo la imagen europea de la mujer histérica. En 1934, Cao Yu (曹禺) publicó la obra teatral titulada *La tempestad* (《雷雨》), donde encontramos el primer personaje de mujer histérica, Fanyi (繁漪). Esta mujer no soporta el matrimonio impuesto por sus padres, por lo que seduce a su hijastro, pero este la abandona. La sexualidad insatisfecha de Fanyi la convierte en una mujer histérica que al final de la obra provoca su propia destrucción. Cao Yu presenta a Fanyi como una víctima del matrimonio concertado, cuya demencia se entiende como una forma de castigar a Fanyi por su promiscuidad, sin tener en cuenta que, a través de ella, Fanyi está rechazando la opresión de la sociedad feudal. Asimismo, el escritor hombre idealiza la locura femenina: a pesar de su demencia, Fanyi mantiene su apariencia limpia, ordenada y encantadora hasta el último momento. En resumen, la locura femenina se relaciona con los problemas propios de la sexualidad de las mujeres, los castigos y la autodestrucción.

Por su parte, las escritoras intentan explorar otra cara de la locura femenina. Cao Qiqiao (曹七巧), otro conocido personaje de mujer loca salido de la pluma de Zhang Ailing (张爱玲), suele ser comparado con Fanyi por la crítica literaria. En 1943, Zhang publicó *The Golden Cangue* (《金锁记》). En esta novela, una mujer pobre, Cao Qiqiao, se casa con un hombre cuya movilidad física es muy reducida. A causa de sus maneras de campesina, Cao sufre innumerables humillaciones de esta prestigiosa familia, siendo llamada la «loca» por las mujeres del clan. Cao Qiqiao finge espontáneamente el rol de loca para intentar seducir públicamente a su cuñado, Jiang Jize (姜季泽). Pero este no le corresponde, e incluso se burla



de Cao delante de los demás. La prolongada insatisfacción sexual de Cao Qiqiao lleva a esta a proyectar su deseo enfermizo en su hijo, Changbai (长白), manipulándole para que torture a su esposa, quien acaba suicidándose. Asimismo, impulsada por la envidia que siente hacia su hija, Changan (长安), no cesa hasta convertirla en una fumadora de opio y provocar también su muerte. Desde la perspectiva de la autora, la locura femenina, aunque sigue estando vinculada con la histeria, no se entiende como un castigo dirigido a las mujeres. Es más, encontramos en la novela algunos de los elementos que se asociaban con la figura masculina de los intelectuales locos. Por ejemplo, al principio, la demencia de Cao Qiqiao se muestra como un ingenioso disfraz que le permite sobrevivir en la familia feudal. Al final de la novela, la protagonista ya no finge y su locura se convierte en una protesta radical contra el patriarcado, en una forma drástica de venganza femenina. Sin embargo, la diferencia entre la locura de los intelectuales y la de las mujeres es que la primera es voluntaria, mientras que la segunda es el resultado de la represión patriarcal: las mujeres no eligen la demencia, sino que se ven obligadas a actuar como si estuvieran locas y, en última instancia, a volverse realmente locas. Asimismo, Zhang Ailing rompe con la apariencia agradable que los hombres exigen a las mujeres locas, dibujando la silueta de una mujer trastornada -cuerpo flaco, piel pálida, mirada espantosa, etc. En resumen, la pluma de Zhang Ailing, presenta la locura como un subterfugio, una estrategia para rebelarse contra el orden patriarcal y reconstruir al sujeto femenino.

### 3.2. La locura en la escritura femenina de Internet

En las novelas de Internet, la etiqueta Bella Loca (疯逼美人)<sup>293</sup> muestra otra interpretación de la locura. La Bella loca es un personaje de aspecto agradable cuyo comportamiento resulta anormal. El origen de esta etiqueta es un término japonés, *Yandere* (病娇), «enamorado loco». Este personaje es muy popular en la cultura de ACG (*anime, comic y games*) y tiene una

---

<sup>293</sup> La traducción literal de Fei Bi Mei Ren (疯逼美人) es «Coño loco y hermoso». Como la palabra «coño» corre el riesgo de ser censurada, hay que sustituirla por otras palabras, de ahí el nombre por el que se conoce esta etiqueta.

gran influencia en los personajes de las novelas chinas de Internet: a pesar de su apariencia delicada, el *Yandere* es particularmente agresivo y cruel, pudiendo asesinar sin piedad a quien se interfiera en su camino. Como el *Yandere*, todas las Bellas locas se distinguen por su belleza suntuosa y su fuerte carácter.

La etiqueta «Bella Loca» no solo se refiere a personajes femeninos, también puede aplicarse a personajes masculinos. Esta etiqueta se popularizó gracias al personaje Wen Kexing (温客行), de la serie de televisión *World of honor* (《山河令》)<sup>294</sup>. En la serie, Wen Kexing acaba sin piedad con la vida de un subordinado que intenta atacar a su pareja. Es esta reacción la que hace de Wen Kexing una Bella loca. Es evidente que la locura se equipara aquí con la violencia tiránica que emana del poder. Sin embargo, como hemos señalado, la locura se entendió en un principio como una forma de rebeldía contra las normas. La Bella loca, en cambio, se limita a actuar en función del orden que ocupa en la jerarquía para asegurarse la obediencia de quienes tiene a su cargo. Por ello, en esta sección no analizamos detalladamente las novelas etiquetadas de este modo.

A continuación, presentamos tres novelas de la autora Chen Xiaocai (陈小菜). Nuestra elección obedece a varios motivos. En primer lugar, esta escritora es conocida por su inclinación por las historias de personajes locos, lo que la ha llevado a crear una galería de dementes de todo tipo en los que confluyen aspectos heredados de la China antigua con otros de carácter occidental. En sus novelas de BL (Boys' Love), *-La muerte de Zhuangzhou* (《大劈棺》), 2008; *La espada* (《一刀春色》), 2009; y *El mal de amores* (《杀相思》), 2010- la autora narra la historia de tres generaciones de practicantes de las artes marciales que tienen en común la locura, aunque se observa una evolución hacia la patología en el tratamiento de la locura. En segundo lugar, las novelas de Chen Xiaocai, hoy en día, son relegadas a un segundo plano por muchas lectoras que prefieren las historias de moda protagonizadas por «Bellas locas». Finalmente, la propia autora es víctima de la ciberviolencia: han sido borradas sus cuentas de todos los foros y webs. Con nuestra investigación, queremos recuperar a autoras que, como esta, están perdiendo visibilidad en Internet.

---

<sup>294</sup> La serie fue una adaptación de la novela de Priest *Pasajero del mundo* (《天涯客》). La escena en la que Wen Kexing se convierte en la conocida Bella loca solo aparece en la serie, por lo que descartamos el análisis de esta novela.

Nie Shisan (聂十三), el protagonista de la primera novela, *La muerte de Zhuangzhou*, presenta una forma de locura tradicional. Todos consideran «loco» a Nie Shisan, porque ha dedicado su vida a practicar el arte de la espada hasta convertirse en un gran maestro. En esta historia, la locura de Nie Shisan aparece como una cualidad, una obsesión que poseen únicamente los maestros, como sucedía con los intelectuales locos en la narrativa tradicional china. El título de esta novela coincide con el de una ópera clásica china cuyo argumento podemos resumir así: Tian (田氏) le promete amor eterno a su esposo, Zhuangzhou (庄周). Para poner a prueba a Tian, Zhuangzhou finge su propia muerte y después, se disfraza como un hombre rico con el fin de seducirla. Tian cae en la trampa. Cuando se entera de la verdadera identidad de su amante, se suicida por vergüenza. Zhuangzhou, quien ha dejado de creer en el amor, se convierte en monje. Hasta aquí, la trama de la ópera. La novela del mismo título no tiene ningún personaje llamado Zhuangzhou y la trama es muy diferente. La autora explicó en Internet que había elegido este título para demostrar, precisamente, que el amor eterno sí existe: en la novela, el maestro Nie Shisan no solo lleva toda la vida consagrando al manejo de la espada, sino que también es fiel a la persona a la que ama, incluso después de que esta muera. La ópera intenta mostrar que el amor es breve, pero en la novela, el amor eterno se presenta como algo extraordinario, manifestándose como una de las cualidades de la locura.

La segunda novela de BL de Chen Xiaocai, *La espada*, cuenta la historia de uno de los estudiantes de Nie Shisan, el personaje principal de *La muerte de Zhuangzhou*. El estudiante Su Xiaoque (苏小缺) fue adoptado de niño por una banda de mendigos (丐帮) con muy buena reputación en el mundo de las artes marciales. Posteriormente, Su Xiaoque se entera de que había sido abandonado por su padre, Tang Qingyu (唐青宇), el hombre más poderoso y prestigioso de las bandas que respetan los principios morales -y que, de ahora en adelante llamaremos «bandas justicieras», para distinguirlas de las bandas carentes de principios o «malas»-, y de que su madre era Su Cijing (苏辞镜), una mujer procedente de la «banda mala» llamada el «Lago de siete estrellas» (七星湖). Los componentes de la banda del «Lago de siete estrellas» practican un ejercicio con el que vampirizan la fuerza interna (内力) -o Qi (气)- de los demás a través del sexo. Este ejercicio se conoce con el nombre de «Dos y Ocho estrellas» (二八星经). Su Cijing traicionó a su amado Shen Mogou (沈墨钩) para casarse con Tang Qingyu. Shen Mogou se sirvió del engaño para vengarse de Su Cijing provocando su muerte a la vez que el abandono del hijo de esta, Su Xiaoque. Muchos años después, Shen Mogou,

convertido en el jefe de la banda mala más poderosa, se encuentra con Su Xiaoque, el hijo de su antiguo amor. Sirviéndose de artimañas, Shen Mogou consigue separar a Su Xiaoque de su compañero de kungfú y amante -Xie Tianbi (谢天璧)- y lo encierra en su harén, convirtiéndolo en su esclavo sexual. Cuando Su Xiaoque descubre que fue Shen Mogou quien provocó la muerte de su madre, decide vengarse de él. Aunque Shen Mogou sabe que Su Xiaoque está planeando matarle, no hace nada para impedirselo y le ofrece un amor paternal y desinteresado. Su Xiaoque, aún enamorado de Xie Tianbi, no puede rechazarle: Shen Mogou se convierte para él en el padre que nunca tuvo y que necesita desesperadamente. Por ello, Su Xiaoque abandona su plan de venganza. Pero, en ese momento, los efectos negativos del ejercicio de Dos y Ocho estrellas que Shen Mogou practicaba asiduamente comienzan a devorar gradualmente su cordura. Mientras tanto, Xie Tianbi ataca con varias bandas justicieras el Lago de siete estrellas para salvar a su joven amante, Su Xiaoque. Shen Mogou, muy enfermo, mata indiscriminadamente a todo aquel que se le acerca. Para evitar hacer daño a Su Xiaoque, Shen Mogou utiliza el último resto de cordura que le queda para suicidarse. Tras su muerte, Su Xiaoque no vuelve a los brazos de Xie Tianbi, sino que decide proteger el Lago de siete estrellas, convirtiéndose en el sucesor de Shen Mogou.

En esta novela, Shen Mogou es visto por los demás como un loco no solo porque su práctica del kungfú es perversa, sino también por su indiferencia ante la vida humana, incluyendo la suya. Como Shen Mogou sabe que su vida será breve (a causa de su práctica del ejercicio Dos y Ocho estrellas), no duda en comportarse de forma extravagante para ofrecer, según dice, «un buen espectáculo» y «hacer la historia más interesante» (Capítulo 30). Cuando uno de sus esclavos sexuales le advierte que Su Xiaoque intenta asesinarle, Shen Mogou responde riendo: «no hay nada mejor que pasar un día con mi amor, ya no me importa ser invencible en la lucha ni vivir muchos años» (Capítulo 73) [TEN<sup>295</sup>]. Se trata de la «sonrisa de los locos», estudiada por Michel Foucault:

Ya está vacía la cabeza que se volverá calavera. En la locura se encuentra ya la muerte. Pero es también su presencia vencida, esquivada en estos ademanes de todos los días que, al anunciar que ya reina, indica que su presa será una triste conquista (Foucault, 1964: 19-20).

---

<sup>295</sup> Texto original: 武功也好，性命也罢，又哪里及得上跟所爱之人共渡一天？

Aún así, la locura de Shen Mogou mantiene la impronta de la narrativa tradicional, entendida como una cualidad sublimada y exclusiva de los eruditos. Shen Mogou tiene, además, mucho talento en pintura, música e incluso poesía, lo que le aproxima aún más a la figura del erudito chino. Como señala el narrador, la locura de Shen Mogou está «por encima de cualquier tipo de inteligencia» (Capítulo 87) [TEN<sup>296</sup>].

Shen Mogou recurre a la «risa de loco» para resistir ante la muerte; El amor desinteresado por Su Xiaoque le da sentido a su vida. Aunque se sabe condenado, Shen Mogou siente una «*pasión desesperada*»:

[...] el loco amor era más amor que locura; dejado solo, se prolonga en el vacío del delirio. ¿Castigo de una pasión demasiado abandonada a su propia violencia? [...] Si el castigo conduce a la muerte, es a una muerte donde aquellos que se aman no serán jamás separados (Foucault, 1964: 37).

Aunque el amor de Shen Mogou no es correspondido por Su Xiaoque hasta su muerte, en la relación entre ambos se mezcla el amor romántico con el tabú del incesto. El apego de Su Xiaoque hacia Shen Mogou se asemeja a un amor incestuoso entre padre e hijo. Su Xiaoque lleva toda su vida buscando un sustituto del padre que lo abandonó. Su amante, Xie Tianbi, tiene su misma edad, por lo que no puede satisfacer esta necesidad. Sin abandonar su relación con este, Su Xiaoque elige espontáneamente refugiarse en el amor loco de Shen Mogou. En la escena de su muerte, Shen Mogou le pregunta a Su Xiaoque si le odia por haberlo encerrado en su harén. Su Xiaoque le responde llorando que no y, para hacerle feliz, añade que se enamoró de él en cuanto lo vio:

Shen Mogou sonrió contento por esta respuesta, y dijo sin remordimientos: «Eres muy bueno para mentir, pero cuando me engañas, siempre lloras. Aún así, me gustan tus mentiras. No llores, tonto, te he tratado bien porque te quiero mucho. En realidad, no te trato lo suficientemente bien, debería haberte raptado hace diez años, cuando eras un bebé, así no habríamos perdido tanto tiempo y yo podría haber sido el mejor padre

---

<sup>296</sup> Texto original: 疯子凌驾于一切智慧之上。

del mundo, ¿no crees?» Su Xiaoque respondió: «Ya eres el mejor padre del mundo. Aunque nunca te lo haya dicho, siempre lo he pensado» (Capítulo 89) [TEN<sup>297</sup>].

Los presentes, al oír estas palabras, entienden que esta extraña relación «puede ser tan caótica y enfermiza como para aterrorizar a la sociedad» (Capítulo 89). La reacción de los demás muestra una doble reacción negativa: el rechazo frontal de la homosexualidad y, de forma más subliminal, el miedo ante la desviación del amor normativo que supone el «paraíso homosexual» recreado en las novelas de BL, subgénero al que pertenece *La espada*. En su estudio sobre la locura, Michel Foucault señala que la homosexualidad, en la época moderna, se asociaba con el amor de la sinrazón, ocupando «un lugar entre las estratificaciones de la locura». Posteriormente, la sexualidad se convierte en parte del sistema de coacción, distinguiéndose rigurosamente la parcela de la Razón y la de la Sinrazón. El círculo de la primera es trazado, alrededor de la institución matrimonial, mientras que «más allá amenazan todos los peligros del insensato; el hombre es allí víctima de la sinrazón y de todos sus furores» (Foucault, 1964: 78-79). Por ello, la representación del amor loco en esta novela se entiende como un quebramiento de la frontera entre la Razón y la Sinrazón, lo normal y lo anormal. Asimismo, la relación entre Shen Mogou y Su Xiaoque no corresponde al amor «normativo», sino que se puede interpretar como un intento de explorar la sexualidad y sus posibilidades. Apuntalando nuestra lectura, el narrador afirma, con total seguridad, que el amor entre ambos personajes es un gran amor que supera las normas sociales, el juicio moral de la sociedad e incluso la frontera entre la muerte y la vida. La celebración del amor loco contrasta, según el narrador, con la mediocridad del amor normativo, propio de gente corriente que no merece ni comprende un sentimiento tan elevado.

Conviene indicar que, en 2012, *La espada* se publicó en papel y consiguió numerosos comentarios positivos de los lectores en el foro de lectura Douban (豆瓣读书). Sin embargo, diez años después, muchas lectoras consideran ese amor como «inmoral», «insensato», «enfermizo», reaccionando como la gente ordinaria de la que la autora se burla en su novela. Si bien el declive de las novelas de amor loco no coincide con la desaparición de Chen Xiaocai

---

<sup>297</sup> Texto original: [沈墨钩]笑得再无缺憾: “小缺真是会骗人, 只是一撒谎就哭.....可你这么骗我却很欢喜.....别哭啊, 傻孩子, 我对你好, 那是心甘情愿。何况我对你还不够好, 咱们到底错过了十多年, 你还是个小娃娃的时候, 我就该把你抢过来的.....那样我会是天底下最好的爹爹.....你说是不是?” 苏小缺道: “你本来就是天底下最好的爹爹, 我嘴上不承认, 心里却一直这么想的。”

de Internet<sup>298</sup>, lo cierto es que la falta de apoyo de las lectoras ha tenido consecuencias nefastas. La persecución de esta autora fue justificada con acusaciones de plagio (Rong Geng -véase p. 146-149). Pero en realidad a los consumidores de novelas piratas les importa muy poco la cuestión de la autoría. Además, muchas lectoras jóvenes ni siquiera han leído la novela. Ello no impide que se unan a quienes denuncian un plagio no demostrado con el fin de hacer justicia orquestando el hundimiento de una autora «inmoral».

La tercera novela, *El mal de amores*, contiene una serie de figuras enfermizas -pedófilos, personalidad antisocial, narcisista, etc.- que suelen ser clasificadas como trastornos mentales. La historia de esta novela comienza con la muerte de Chongguang (崇光), sucesor de Su Xiaoque. Chongguang se enamoró de Su Xiaoque cuando este era pequeño, pero nunca consiguió ser correspondido, ni siquiera después de la muerte de Shen Mogou. Por ello, cuando Su Xiaoque cede su puesto a Chongguang, este selecciona a un surtido de niños por su parecido con Su para encerrarlos en su harén y, allí, torturarlos y abusar sexualmente de ellos. Dos de estos niños son los protagonistas principales de la novela: Su Cuodao (苏错刀) y Ye Jiuli (叶鸠离), quienes asesinan a Chongguang para vengarse de él y usurpar su puesto de líder. Su Cuodao cuida siempre de Ye Jiuli, llegando a rogar que le dejen participar en las orgías organizadas por Chongguang en el lugar de su compañero de harén para preservarlo de los abusos. Por su parte, Ye Jiuli le tiene mucho apego y cariño a Su Cuodao. Durante el largo tiempo que pasan juntos, ambos establecen una estrecha relación. Sin embargo, cuando otro enemigo de Chongguang, Yue Jianxi (越见栖), se introduce sin permiso en el Lago de siete estrellas para confirmar la muerte de su adversario, acaba involucrándose en la relación entre Su Cuodao y Ye Jiuli. Se establece una relación entre ellos que podríamos considerar poliamorosa y que es el núcleo de la novela.

Yue Jianxi finge ser una persona inocente y amable para acercarse a Su Cuodao y servirse de él apropiándose de la fuerza del Lago de siete estrellas con el fin de utilizarla contra sus enemigos. Aunque Su Cuodao descubre las intenciones de Yue Jianxi, encuentra también un modo de aprovecharse de este. Al principio se trata de un engaño mutuo, pero entre ambos se genera un sentimiento especial y Yue Jianxi acaba convirtiéndose en uno de los amantes

---

<sup>298</sup> Desde el año 2012, la autora dejó de publicar y sus actividades en Internet se redujeron drásticamente. Su cuenta en el foro de Jin Jiang fue suprimida en 2019.

de Su Cuodao. Así, Yue Jianxi mata a todos sus adversarios por no haberle ayudado a vengarse de la muerte de sus padres. Después de destruir muchas bandas justicieras, Yue Jianxi ejecuta el último paso de su plan: vengarse del Lago de siete estrellas porque Chongguang era el asesino de sus padres. Compinchado con los enemigos de Su Cuodao, Yue Jianxi incita una rebelión. Cuando Su Cuodao lucha contra los invasores, Yue Jianxi le acuchilla por detrás. Mientras tanto, Ye Jiuli también cae en la trampa de Yue Jianxi, y está a punto de morir. A pesar de todo, Ye Jiuli intenta salvar a Su Cuodao, provocando una explosión que acabe con la vida de Yue Jianxi, pero fracasa y acaba en las aguas del lago venenoso. Afortunadamente, Su Xiaoque consigue sacar del peligro a Ye Jiuli y le ayuda a recuperarse. Su Cuodao, al ver el sacrificio que realizó Ye Jiuli, se propone derrotar a Yue Jianxi. Pero este, en la escena final, acaba saltando de un acantilado y desaparece para siempre.

Estos tres personajes presentan conductas extravagantes por lo que el narrador los califica como locos. Primero, la característica más destacada de Su Cuodao es su dificultad a la hora de identificar sus emociones y afectos. Como lleva mucho tiempo fingiendo su amor hacia Chongguang y escondiendo su resentimiento, Su Cuodao acaba creyendo que se ha enamorado de verdad. El resultado de esta confusión es su comportamiento contradictorio: por un lado, encierra, viola y tortura a Chongguang hasta provocar su muerte, por otro, se siente triste por ello, permaneciendo muchos días de luto ante su cadáver. Uno de sus subordinados afirma que el resentimiento de Su Cuodao es tan sincero como su tristeza, lo que le lleva a considerarlo como un monstruo, «como una bestia joven e inocente, que conlleva innatamente crueldad e ignorancia» (Capítulo 4) [TEN<sup>299</sup>]. Cuando Su Cuodao se implica en la relación poliamorosa, tampoco es capaz de aclarar sus sentimientos, por lo que acaba haciendo daño a sus dos parejas.

Segundo, Ye Jiuli es considerado loco por los demás porque no cumple con la exigencia de la piedad filial e intenta matar a su propio padre. Ye Jiuli era un príncipe de una tribu remota, cuya madre fue la concubina del cacique. Cuando el pequeño tenía siete años, su madre se enamoró de un poeta errante y quedó embarazada de él. Al descubrirlo, el cacique la mató, sacó al bebé ya formado de su vientre y lo arrojó en una cuba de licor. A pesar de su corta edad, Ye Jiuli sabía que su padre iba a matarle también. Para complacerle, el pequeño bebió

---

<sup>299</sup> Texto original: 只觉得眼前分明就是一只稚气未脱的野兽，透着与生俱来的残忍与天真。



el licor mezclado con sangre de su hermano, afirmando que, si su padre no hubiera matado a aquella mujer promiscua, es decir, a su madre, él mismo lo habría hecho. Pero ni siquiera así consiguió apartar de la mente de su padre la idea de acabar con él. Al ver que el cacique levantó su espada, Ye Jiuli decidió ser más rápido: escondió en la manga a su mascota -una serpiente venenosa- para que matara a su padre. Por casualidad, Chongguang, que había sido invitado por el cacique a comer, presenció la escena, sintiéndose inmediatamente cautivado por la malicia y belleza del pequeño Ye. No tardó Chongguang en llevárselo a su harén y en convertirlo en su esclavo sexual favorito. Como Chongguang estaba encaprichado con él, Ye Jiuli podía matar a su antojo sin temor a represalias. Aunque parece comportarse como un loco, lo cierto es que Ye Jiuli es el personaje más cuerdo. De hecho, su locura es un disfraz que le permite sobrevivir en un medio hostil. Para proteger a Su Cuodao, y asustar a sus enemigos comunes, Ye Jiuli desempeña el rol de un loco sanguinario. En este sentido, se trata de un personaje próximo a la «Bella loca».

El tercer personaje loco, Yue Jianxi, da muestras de un carácter vehemente. Este personaje se venga de las bandas justicieras que hablan de justicia y moralidad, pero no protegieron a su padre ni le ayudaron a derrotar a su enemigo, el malvado Chongguang, porque temían la fuerza del Lago de siete estrellas. Yue Jianxi defiende con vehemencia la erradicación de las bandas que no respetan la justicia. El carácter de Yue Jianxi se forjó en su infancia, cuando su padre adoptivo, Sang Hongzheng (桑鸿正), lo torturaba física y psicológicamente. El objetivo principal de Sang Hongzheng era apoderarse del ejercicio de kungfú que el niño había heredado de su familia. Yue Jianxi se acostumbró desde niño a complacer a los demás por lo que ansía conocer el amor incondicional. Por ello, cuando Yue Jianxi encuentra el amor paternal que ofrece Su Cuodao, decide arrebatárselo a Ye Jiuli.

Los tres personajes manifiestan una forma de locura que puede relacionarse con sus traumas de infancia. La relación poliamorosa que se establece entre ellos se desvía de la monogamia imperante, lo que es visto por los demás como otro síntoma de locura. Cuando un subordinado pregunta a Su Cuodao, si prefiere a Ye Jiuli o a Yue Jianxi, este contesta que les quiere por igual. Yue Jianxi es su alma gemela, el que congenia mejor con él, pues ambos son ambiciosos e inteligentes; mientras que Ye Jiuli, necesitado de protección, se siente arropado por él. Asimismo, Yue Jianxi envidia a Ye Jiuli, ya que este último disfruta del amor y la

protección de Su Cuodao. Pero al mismo tiempo, se siente atraído por él a causa de su belleza y personalidad libre, tan diferente de la suya. Aunque Su Cuodao al final elige a Ye Jiuli, volviendo a una relación monogámica, lo cierto es que no puede enterrar totalmente su amor por Yue Jianxi. En la última escena, cuando los dos se caen por un acantilado, Su Cuodao agarra la rama de un árbol que crece en la pendiente y al mismo tiempo coge la mano de Yue Jianxi para intentar salvarle. Como el árbol no aguanta el peso de los dos, Yue Jianxi le pide a Su Cuodao que suelte su mano, pero Su Cuodao se niega a ello. Entonces, convencido del amor de Su Cuodao, Yue Jianxi se corta el brazo, enfrentándose tranquilamente a la muerte. El amor loco de Yue Jianxi vuelve a asociar la demencia con la autodestrucción y la muerte. En resumen, a través de personajes locos, la autora cuestiona el relato amoroso dominante en la escritura femenina de Internet, a la vez que explora otras posibilidades.

A pesar de la rebeldía que muestra la autora en esta historia, Chen Xiaocai perpetúa algunas convenciones, como, por ejemplo, la hipersexualización del rol de *bottom*. El narrador subraya muchas veces que el cuerpo de Ye Jiuli está hecho para el sexo. Además, la autora también defiende las ideas tradicionales sobre la virginidad y castidad femeninas: resulta extraño que Ye Jiuli, a pesar de vivir en un entorno lujurioso donde el sexo es una práctica habitual, nunca haya sido penetrado antes de que Su Cuodao lo desvirgue. Para justificar esta trama, el narrador multiplica los argumentos: se nos informa de que Chongguang padece disfunción eréctil (un efecto secundario de la práctica continuada del Dos y Ocho estrellas, un ejercicio de kungfú); posteriormente se indica que el amor de Ye Jiuli se reserva para su amado, Su Cuodao. Aún así, la trama resulta poco lógica, lo que deja entrever el conflicto entre la disciplina patriarcal y las necesidades femeninas. A pesar de su forma poco convencional de tratar la locura, la autora no puede desprenderse totalmente del peso del patriarcado. Así, este último continúa dando lugar a brechas, rupturas e incoherencias en la narración femenina.

Para comprender mejor la transposición de la locura en las novelas de Internet, es necesario presentar un breve esbozo de la evolución de este concepto en China hasta llegar a nuestros días. Debemos señalar que existe una malinterpretación de la paranoia en la escritura femenina de Internet. En principio, la paranoia es un trastorno de personalidad que se caracteriza por la desconfianza y suspicacia desmedida hacia los otros. Pero en las novelas,

este trastorno se presenta como una obsesión enfermiza por la persona amada. La razón de esta malinterpretación es la traducción de «paranoia» en chino: «偏执» (Pian Zhi). El primer carácter de este término significa «desviación», «equivocación», y el otro, «persistencia», por lo que la paranoia es entendida por muchos autores como una «persistencia en una relación equivocada». Como muchos autores confunden el trastorno paranoico con el significado literal de Pian Zhi, interpretan la paranoia como la necesidad de comprobar la veracidad de un amor. Por ejemplo, el amor de Yue Jianxi es un ejemplo de paranoia, tal como se entiende en estas novelas, ya que este personaje no duda en perder la vida para poner a prueba los sentimientos de aquel a quien ama. Aunque hoy en día los personajes como Yue Jianxi son cada vez menos frecuentes, el amor paranoico es la forma más recurrente de patología mental en estas novelas.

En las novelas de BG (Boy & Girl), el amor paranoico puede hacer enloquecer tanto a un hombre como a una mujer. Sin embargo, la forma en que dicho amor se manifiesta difiere en cada caso. Algunas novelas más conocidas de paranoia masculina son *El amor de prisionera* (《囚爱成困》) de la autora «Más loco que los locos» (狂上加狂), *El pájaro de aquel hombre* (《他的金丝雀》), de Liu Xi Ran (流兮冉), y *La mujer que no puede escapar de mi mano* (《娇妻难逃》), de La luna es como una tortilla (明月像饼), etc.<sup>300</sup> En estas novelas el protagonista es un hombre poderoso enamorado de una mujer que no le corresponde, que se sirve de cualquier medio violento -violación, encierro e incluso esclavitud- para conseguir lo que quiere. La locura masculina se manifiesta a través de un amplio abanico de emociones negativas que sirven de excusa para castigar a las mujeres y ratificar lo invencible de su poder. Esta locura, se entiende, pues, como el ejercicio de un poder que permite quebrantar la ley, lo que la aproxima a la demencia de la «Bella loca».

Esta presentación contrasta con la de la locura femenina, cuyos efectos son sistemáticamente mostrados como una agresión pasiva. La autora Ai Xiaotu (艾小图) conversa con sus lectoras del foro sobre los motivos que la han llevado a escribir sobre una mujer paranoica: está muy cansada de las novelas protagonizadas por mujeres perfectas -listas, decididas,

---

<sup>300</sup> Otras novelas de este tipo son *Vamos a hablar de la vida, protagonista* (《女主我们来谈谈人生》), escrita por Yi Ren Kui Kui (伊人睽睽) y *El papel secundario es una mujer loca* (《女配不佛系》), de Su Xu Su (苏絮苏).

emocionalmente estables, etc.- y tiene ganas de observar el mundo desde la perspectiva de las mujeres malas que siempre desempeñan roles estereotipados y trágicos. Por ello, en *La paranoia*, Ai Xiaotu centra su atención en una mujer vil y malvada, que se sirve de cualquier medio para derrotar a sus rivales y obligar a su pareja a permanecer a su lado. Así, la locura femenina coincide parcialmente con la figura de la mujer fatal, asociándose con engaños, manipulación, apego enfermizo, etc. Aún así, como comenta un/una lector/a en el foro, la autoidentificación con la mujer fatal se convierte en una forma de empoderamiento, puesto que las mujeres locas dejan de ser el objeto observado para dominar el mundo a su propia manera (NaNa, 2021)<sup>301</sup>.

Por todo lo dicho, resulta obvio que esta apropiación de las enfermedades mentales y de los términos que las designan en las novelas poco o nada tiene que ver con las patologías reales y, aún menos, con quienes las sufren. Es evidente que la locura en las novelas de Internet se convierte en un espectáculo de entretenimiento, mientras que su sentido trágico y dimensión crítica quedan reducidos o encubiertos. El éxito de estos relatos contrasta poderosamente con el silencio absoluto que envuelve a las personas con problemas mentales en China. Actualmente, hablar de la demencia puede ser motivo de censura: cuando se utiliza esta palabra en los medios, debe ponerse entre comillas, sobre todo si se hace de forma humorística. Aunque la censura pretende erradicar la locura de los discursos públicos, por considerarla como algo nocivo para la sociedad, lo cierto es que se trata de una tarea imposible, puesto que las «mujeres locas» no paran de surgir en las noticias: mujeres encerradas, maltratadas, violadas. Muchas mujeres violadas sufren embarazos no deseados, y se ven obligadas a casarse con sus violadores, mientras que estos permanecen impunes ante la ley. Estas mujeres carecen de poder de decisión y su estado psicológico les impide hacer frente al matrimonio. China está aún muy lejos de reunir las condiciones necesarias para que estas noticias sobre «mujeres locas» dejen de ocupar la actualidad. En definitiva, los dementes se convierten en un nuevo otro de la escritura femenina de Internet, en una figura decorativa tan apreciada por las lectoras de relatos como alejada de la realidad invisibilizada e incluso censurada de la locura en China.

---

<sup>301</sup> NaNa (2021), 《女主我们来谈谈人生,疯逼女主进》

\* NaNa (2021), «Entrad para hablar de las protagonistas locas»

URL: <<https://www.douban.com/group/topic/222973784/>> [consultado el 30/05/2021].

## 4. Las novelas de «Rayos» (雷文): un espacio excluyente

Además de las figuras excluidas por la escritura femenina de Internet, conviene examinar las novelas de «Rayos» (雷文). Dicha etiqueta se utiliza para referirse a las novelas clasificadas como «malas» por los lectores; una novela de Rayos es una novela que ha recibido críticas muy negativas. Estas novelas contienen elementos que provocan desagrado o incluso repugnancia en los lectores y que se sitúan metafóricamente en el «epicentro del rayo» (雷点). Paralelamente, en el «epicentro del placer» (爽点) se encuentran los elementos que complacen a los lectores. Resulta imposible distinguir el contenido de ambos epicentros, puesto que la misma trama puede ser considerada como un «epicentro del rayo» por un grupo de lectores, mientras que otros lectores pueden situarla en el «epicentro del placer». En otras palabras, la etiqueta «Rayos» designa un espacio de escritura excluyente, al margen del margen, cuyo funcionamiento sigue criterios cambiantes y en ocasiones arbitrarios. Es el caso de las novelas de Chen Xiaocai, que consiguieron éxitos en el pasado, pero que hoy en día son clasificadas por las lectoras jóvenes como novelas de Rayos. A pesar de la dificultad que plantea el funcionamiento de este sistema de exclusión, presentamos a continuación algunos elementos excluidos por la mayoría de lectoras.

### 4.1. El sistema de exclusión entre las lectoras

En *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*<sup>302</sup>, Janice Radway propone un concepto semejante a las novelas de Rayos: «*failed romance*». Este término se utiliza para las novelas escritas para mujeres que no tienen éxito en el mercado. Radway

---

<sup>302</sup> Radway, Janice (1984), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: the University of North Carolina Press.

argumenta que las «*failed romance*» son rechazadas por las lectoras porque están «demasiado cerca de los problemas del patriarcado» (*too close to the problems of patriarchy*), se centran desmedidamente en la fatalidad de la protagonista o bien contienen escenas de violaciones demasiado realistas. Así, este tipo de novelas aleja a las lectoras de su preferencia por las fantasías románticas y las siniestras experiencias de las protagonistas las sumen en un estado de angustia y abatimiento (Radway,1984: 157-161). Conviene subrayar que el estudio de Radway se limitó a las lectoras americanas de clase acomodada de los años ochenta, por lo que sus conclusiones no son totalmente extrapolables a nuestro estudio. Con todo, nos parece legítimo señalar, a partir de las conclusiones de Radway, que en las comunidades de lectoras existe un sistema de exclusión cuyo funcionamiento reproduce los problemas del patriarcado. Buen ejemplo de ello es la protesta de las lectoras chinas contra las novelas que abordan la cuestión de la gestación subrogada. Como hemos señalado anteriormente, en los últimos años ha surgido un aluvión de lectoras que condenan este tipo de tramas, habituales, sin embargo, en las novelas de BL de hace una década. La principal razón de esta protesta es la exigencia creciente de maternidad que cae sobre las mujeres chinas de hoy en día. A causa del envejecimiento de la población, las mujeres son cosificadas y reducidas a la condición de herramienta reproductiva. Esta protesta organizada en Internet por lectoras, mayoritariamente heterosexuales, contra la subrogación también tiene un componente homófobo. Aunque las parejas heterosexuales afectadas por la infertilidad son los clientes principales de la gestación subrogada, estas quedan fuera de las discusiones, mientras que el colectivo de homosexuales masculinos se convierte en el blanco de ataque. En definitiva, las novelas de Rayos no solo reflejan los problemas a los que se enfrentan las mujeres. Sobre todo, nos permiten acercarnos a aquello que se excluye del relato dominante de las narraciones femeninas.

Ante todo, conviene identificar cuál es el colectivo más influyente en el mercado de las novelas de Internet. La célebre investigadora china Dai Jinhua (戴锦华) indica que en la China actual son las jóvenes de la clase acomodada, cuya mayoría tiene estudios superiores y vive en las ciudades, las que poseen un mayor y creciente poder adquisitivo, por lo que son también las que pueden ejercer una influencia mayor en la evolución de la cultura de Internet. Prueba de ello es que la mayoría de los temas presentes en la cultura de Internet reflejan los

problemas de estas élites femeninas (Dai, 2020)<sup>303</sup>. Por ello, aunque cada lectora tiene su propio criterio de clasificación, son las élites femeninas las que intervienen de forma más decisiva.

Hay dos formas de identificar las novelas de Rayos: las etiquetas de connotaciones negativas y las cuentas de Internet que recogen las quejas de las lectoras. En cuanto a la primera, un ejemplo de este tipo de etiquetas negativas es la de Tonta-Ingenua-Dulce (傻白甜), que se aplica a una mujer cuyas cualidades la hacen ser encantadora, pero cuya ignorancia e imprudencia suscita las burlas de las lectoras. En el libro *Rompiendo dimensiones: las palabras clave de la cultura de Internet* (《破壁书-网络文化关键词》), se afirma que años atrás, tanto la televisión como Internet estaban abarrotados de este tipo de personajes que correspondían a las fantasías masculinas sobre la «chica buena» (好女孩). Las lectoras intentan romper esta imagen burlándose de las mujeres carentes de autoridad y personalidad mediante la etiqueta Tonta-Ingenua-Dulce (Shao, 2018: 307-309). Asimismo, la etiqueta Cerdas, como hemos señalado anteriormente, también sirve, al principio, para burlarse de la exagerada fertilidad femenina que ansía la sociedad patriarcal. Por una parte, estas etiquetas satíricas muestran la rebeldía de las élites femeninas contra las imágenes idealizadas que el patriarcado les impone. Por otra parte, a pesar de ser condenadas por las élites, dichas novelas siguen teniendo lectoras fieles -trabajadoras de las fábricas, mujeres del campo, mujeres mayores, etc.- que tienen menos influencia en la cultura de Internet, quedando relegadas al margen de la escena central de las narraciones femeninas.

En lo que se refiere a la segunda forma, hay muchas cuentas de redes sociales y foros que recogen las quejas de las lectoras. Entre las más conocidas en Weibo figuran el Centro de quejas sobre novelas de Rayos (雷文吐槽中心), el Robot para las quejas sobre los autores de Internet (吐槽写手 Bot) y La comunidad que te recomienda las mejores novelas (功德无量扫文组). Cada una de estas cuentas atrae más de cien mil seguidores. Aunque las lectoras

---

<sup>303</sup> 戴锦华(2020), 《谁会最先被抛弃? 女人? 还是 30 岁以上所有的穷人? 》

\* Dai Jinghua (2020). «¿Quiénes serán los primeros abandonados por la sociedad? ¿Las mujeres o los pobres mayores de treinta años?»

URL: <[https://k.sina.com.cn/article\\_6060307497\\_m16938f42903300q2ik.html](https://k.sina.com.cn/article_6060307497_m16938f42903300q2ik.html)> [consultado el 09/02/2020].

que envían quejas no proceden solo de las élites, la mayoría de las críticas obedece a tres motivos: el juicio moral respecto de la actuación de los personajes o de la autora, el uso inadecuado de las etiquetas (no correspondencia entre la etiqueta utilizada y el contenido de la novela) y la baja calidad lingüística de los textos.

La primera categoría, los juicios morales, constituye la razón más recurrente de las críticas. La mayoría de las acusaciones se centra en la moralidad de los personajes; se les exige que encajen en el modelo heterosexual (matrimonios monogámicos e hijos). Hay un aluvión de críticas que no permite ninguna transgresión de este modelo y la intransigencia es cada vez mayor. Asimismo, una pequeña parte de estas críticas condena la vida privada de los escritores o les ataca acusándolos de plagio. Como hemos visto, Chen Xiaocai acaba siendo censurado y eliminado de Internet a consecuencia tanto de las acusaciones de plagio como de los juicios morales de las lectoras. Muchas lectoras también cuestionan la moralidad de las autoras que escriben sobre relaciones poliamorosas, deseos incestuosos, etc. En resumen, estas críticas negativas asociadas con el juicio moral reflejan una tendencia conservadora en auge que pretende devolver a las mujeres a su lugar de siempre después de tantos esfuerzos realizados para invertir la tradición.

A continuación, las lectoras también critican a los escritores que no usan correctamente las etiquetas. Por ejemplo, en las novelas de BL (Boys' Love), sobre todo, los textos de *fandom*, existe la convención de presentar los roles sexuales que desempeñan los protagonistas principales siguiendo un orden determinado: el primero siempre es el *top* y el segundo, el *bottom*. Los autores que no respetan este orden, ya sea por desconocimiento o por cualquier otro motivo, frustran el horizonte de espera de las lectoras. También hay lectoras cuya interpretación de las etiquetas difiere de la de las autoras y que intentan imponer su propia definición. Este tipo de críticas subraya, una y otra vez, el poder de las lectoras a la hora de establecer las reglas e interpretar los signos.

El último tipo de críticas se centra en los errores lingüísticos y de estilo. Conviene señalar que la formación y el bagaje de los escritores de Internet son muy heterogéneos. Por su forma de escribir se puede deducir que algunos de ellos ni siquiera han acabado la escuela primaria. Por ello, numerosas lectoras se quejan de los errores gramaticales, el mal uso de puntuación,



las tramas incongruentes, el estilo infantil, etc. de estos autores. Otra parte de los comentarios negativos apuntan hacia la ignorancia de los escritores más jóvenes. En materia sexual, la falta de conocimiento y experiencia explica la presencia de detalles extravagantes, como la elevada temperatura del semen o las proporciones gigantescas del falo. A través de dichas críticas y burlas las élites femeninas ratifican un modelo normativo y excluyente que colocan en la cúspide de las narraciones femeninas de Internet.

#### 4.2. Novelas de Cerdas (母猪文)

Para comprender mejor el concepto de novelas de Rayos, vamos a presentar un subtipo de estas novelas, las llamadas novelas de Cerdas. Esta subcategoría procede del relato tradicional amoroso de «Hombre erudito con Mujer hermosa» (男才女貌). En la China antigua, existía una profusión de novelas que trataban de un erudito pobre que se enamoraba de una joven hermosa y, tras superar numerosas dificultades, se casaba con ella. Este tipo de trama sigue, aún hoy, influyendo profundamente en la literatura china en general y en la escritura femenina en particular, cuando aborda las relaciones amorosas. La célebre escritora, Chen Zhe (陈喆), conocida por su seudónimo Qiong Yao (琼瑶), es la máxima representante de esta tendencia. En 1997, su novela *My Fair Princess* (《还珠格格》) fue adaptada como serie de televisión y esta última estableció un récord de audiencia que ningún otro programa pudo superar en los siguientes diez años. Sus novelas posteriores también fueron adaptadas con gran éxito a la televisión -*Romance in The Rain* (《情深深雨濛濛》) en 2000, *Dreams Link* (《又见一帘幽梦》) en 2007, *Flowers in Fog* (花非花雾非雾) en 2013, etc. En *Literatura china. Las narrativas de mujeres*, Qu Yajun argumenta que todas las novelas de Qiong Yao mantienen el núcleo de la trama «Hombre erudito con Mujer hermosa». La única diferencia entre el relato tradicional y las novelas de Qiong Yao es que en estas el protagonista masculino ha dejado de ser un hombre pobre y talentoso para convertirse en uno rico, fuerte y poderoso. Este cambio no solo obedece a una preferencia personal de la autora, sino que también traduce una tendencia social: las mujeres de la época de Qiong Yao tendían a elegir como pareja a hombres pudientes y no a intelectuales pobres (Qu, 2014: 285-286). Esta

preferencia por los hombres ricos en las novelas de los años noventa se convierte en una tendencia irrefutable de la escritura femenina de Internet.

La fiebre que desataron las historias de Qiong Yao dio lugar al surgimiento posterior de novelas también protagonizadas por hombres «perfectos» -guapos, fuertes, ricos y poderosos-. El nombre de dicho personaje suele contener algunos de los siguientes caracteres chinos: Long (龙), dragón; Tang (唐), la dinastía Tang fue la más poderosa de la historia china; Han (汉), el pueblo mayoritario en China; o Tian (天), el cielo. Estos caracteres asocian estrechamente al personaje con los valores patriarcales -perpetuación del pueblo, superioridad de la masculinidad, etc.-. El nombre más recurrente es Long Aotian (龙傲天): Long -dragón- y Aotian, «Nadie le da órdenes, ni siquiera Dios». Este nombre traduce, de forma inequívoca, el poder invencible y el magnetismo de dicho personaje. La pareja de Long Aotian suele ser una joven Tonta-Ingenua-Dulce (傻白甜). Así, el relato tradicional de «Hombre erudito con Mujer hermosa» ha dado paso a las novelas de «Jefe tiránico» (霸道总裁文). En el libro *Rompiendo dimensiones: las palabras clave de la cultura de Internet* (《破壁书》) se afirma que el personaje de Long Aotian se caracteriza por su origen privilegiado que le permite conseguir cualquier cosa sin ninguna dificultad (Shao, 2018: 285). El carácter repetitivo de estas tramas ha acabado por cansar a las lectoras. Sobre todo, con la conquista del mercado de las novelas de Internet por parte de las élites femeninas, figuras como las del Jefe tiránico que insistían de forma rotunda y evidente en los valores patriarcales han comenzado a provocar un efecto cómico. Autoras y lectoras se burlan ahora de los Long Aotian, egocéntricos, presumidos y ridículos como bufones. Aun así, las novelas de Jefes tiránicos, junto a las de Cerdas, continúan siendo un valor seguro en el mercado.

La etiqueta de reciente creación «Lindos niños» (萌宝文) surge a partir de las historias de Jefes tiránicos. Siguiendo el modelo de estas historias, se imaginan peripecias protagonizadas por el jefe tiránico, su bella esposa y su perfecto hijo. Las novelas de Lindos niños subrayan las características tradicionales de las mujeres buenas -puras, inocentes y humildes- a la vez que se centran en su maternidad. Dichas novelas contienen una trama con pocas variaciones: la protagonista no soporta la tiranía de su marido, por lo que huye de casa cuando está embarazada. Algunos años después, la pareja vuelve a encontrarse y, gracias a la complicidad de su hijo, la historia de amor tiene un final feliz. En las primeras novelas de la categoría

«Lindos niños», la madre daba a luz a uno o dos niños. Sin embargo, posteriormente, el número de nacimientos fue creciendo: *Un parto de seis niños. No puedes seducir a nuestra querida mamá* (《一胎六宝: 团宠妈咪不好撩》), *Un parto de siete niños. No escapes, papá-jefe mío* (《一胎七宝: 总裁爹地你别跑》), *Trucos de la mamá de nueve bebés* (《九宝宠妈有妙招》), etc.

A pesar de tan lacónicos títulos, tramas repetitivas hasta la saciedad y textos de mala calidad, en ocasiones, prácticamente ilegibles, estas novelas inundan el mercado en línea. En los últimos años ha surgido un aluvión de webs y aplicaciones para teléfonos móviles que facilitan la lectura a los usuarios que no saben utilizar los foros de novelas como Jin Jiang. En estas webs, las lectoras pueden acceder a las novelas sin necesidad de aprender los procedimientos de consulta y pago de los foros. En las redes sociales circula mucha publicidad para popularizar el servicio de estas webs emergentes<sup>304</sup> en la que se ofrecen presentaciones mal redactadas de las novelas para incitar a la lectura de estas estereotipadas y previsibles historias. A modo de ejemplo, reproducimos el anuncio de la novela *El lindo niño genial. Soy el acreedor de mi papá* (《天才萌宝: 爹地债主我来啦》):

Hace seis años, ella huyó de él a escondidas durante la noche, dejando en casa los papeles del divorcio. Shen Jingyan la buscó por los cinco continentes pero no la encontró. Seis años después, ella regresa con un lindo y genial niño: «Papá, tu acreedor viene a cobrar la deuda» [TEN<sup>305</sup>].

En los últimos años, muchas usuarias de Internet -sobre todo, las más jóvenes- han comenzado a preguntarse quién puede leer semejantes novelas y a burlarse de las adictas al género de Lindos niños<sup>306</sup>. Estas internautas han creado la etiqueta Cerdas para referirse de

---

<sup>304</sup> Por ejemplo, la web de «Novelas de Jefes» (总裁小说网) ofrece muchas historias protagonizadas por hombres guapos, ricos y tiránicos. URL: <<https://www.zcxswang.com/book/>> [consultado el 07/06/2021].

A pesar de que estas webs no tienen contenidos pornográficos, la calidad de las novelas es también muy baja.

<sup>305</sup> Texto original: 六年前, 她留下离婚协议书半夜偷偷溜走, 沈敬岩全球搜索未果。六年后, 她带着天才萌宝回归, “爹地, 你的债主来讨债啦”。

URL:<<https://www.bilibili.com/video/av82667640/>> [consultado el 07/06/2021].

<sup>306</sup> Uno de los debates en el foro de Jin Jiang, titulado «¡Qué horrible! Fuera (de Jin Jiang) están de moda las novelas de Cerdas» (《太可怕了, 外面都流行母猪文》),

forma irónica a dicha producción. Como hemos señalado, el cerdo, en China, representa la fecundidad, no la suciedad, y en las novelas de Cerdas la protagonista posee una prodigiosa capacidad reproductora. Estas novelas reflejan el anticuado y conservador sueño de muchas mujeres: tener muchos hijos varones para ganarse el amor de sus maridos y el respeto de sus familias. A diferencia de los géneros que hemos examinado en este trabajo, en los que las mujeres resisten de todas las formas imaginables contra la cosificación a la que las somete el orden androcéntrico, las novelas de «Lindos niños» no oponen resistencia alguna: las mujeres se cosifican espontáneamente a sí mismas, abrazando con entusiasmo su condición de aparato reproductor al servicio de los hombres. Así, la etiqueta de «lindos niños» divide la comunidad de lectoras en dos grupos opuestos: el primero está formado por las mujeres cuyas fantasías reproducen el modelo familiar tradicional -una pareja heterosexual con muchos niños-. El segundo lo constituyen las lectoras que representan las élites femeninas y que menosprecian estos valores, burlándose de las mujeres que siguen atrapadas en ellos.

Una particularidad de este género es la ausencia de un espacio de discusión: las webs o aplicaciones que usan las lectoras de novelas de Cerdas no les permiten comunicar sus opiniones ni establecer comunidades para difundir los discursos que defienden sus propios valores. A diferencia del resto de lectoras, las de novelas de Cerdas no pueden intercambiar impresiones ni con las autoras ni con otras lectoras. Es por ello por lo que resulta muy difícil conocer el perfil de las lectoras de estas novelas. Con todo, a partir de la información que hemos recabado en Internet, podemos deducir que las lectoras son mujeres mayores o muchachas que han fracasado en el colegio a quienes les cuesta insertarse en el ciber mundo. Aunque una parte de ellas vive o trabaja en las ciudades, estas mujeres no pueden acceder a la cultura de Internet dominada por las élites femeninas. En este sentido, y a diferencia de lo que sucede en los demás casos, la etiqueta «Cerdas» levanta un muro que separa a estas lectoras del resto. Detrás de ese muro, no llega la influencia del movimiento feminista y las mujeres viven de espaldas a los cambios, atrapadas en la fantasía de perpetuar el apellido de sus maridos.

---

URL: <<https://bbs.jjwxc.net/showmsg.php?board=17&id=1177909&page=0&skip=errorAuto>> [consultado el 07/06/2021].

En definitiva, las disputas entre autores y lectores en torno a las novelas de Rayos establecen una nueva jerarquía en la subcultura que reproduce el mismo modelo contra el que supuestamente se generó este espacio de escritura. Mientras que las novelas femeninas de Internet son excluidas por la alta cultura, la comunidad de las subculturas pone en funcionamiento un sistema de exclusión análogo que condena y reprime haciendo emerger el margen del margen de un mercado en el que están en juego importantes cantidades de dinero. De este modo, una parte de las minorías que quedan fuera de la escena pública en la alta cultura también es rechazada en un margen que se acaba dotando de su propia élite y reproduce las luchas de poder.

Respecto a la transformación del sistema de promoción y exclusión social, Dai Jinhua señala que hoy en día la selección de las élites depende menos del género: el ascenso social no está abierto únicamente para los hombres, sino también para algunas mujeres. La sofisticación creciente de la tecnología convierte a una parte de la humanidad en «población sobrante» (结构性多余), en un excedente de la maquinaria. En este proceso, algunas discriminaciones tradicionales no desaparecen, sino que se consolidan, funcionando de forma más sutil y oculta (Dai, 2020). Las críticas de lectoras que consolidan los valores patriarcales y la exclusión de los colectivos marginales son el reflejo de esta tendencia. Nos gustaría poder esperar que, como sugiere Dai Jinhua, la experiencia de represión a la que ni siquiera las élites femeninas son ajenas las haga más empáticas hacia la «población abandonada» (Dai, 2020).



## Capítulo 8.

### LAS METAMORFOSIS DE LA COLA DE NÜ WA

La cola de serpiente se manifiesta a través de las mujeres excluidas por la sociedad patriarcal y de las comunidades femeninas, a la vez que permite a las mujeres dismantelar el género y viajar a través de identidades sexuales distintas. En el caso que nos ocupa, existe una variedad tal de juegos de género e identidad sexual que resulta difícil hacer una selección de las novelas más adecuadas para nuestro análisis. Como nuestro objetivo es mostrar las estrategias de subversión de la jerarquía de géneros, hemos privilegiado aquellas novelas en las que las mujeres usurpan el lugar dominante de los hombres, reconstruyendo un mundo de ficción centrado en sus propias necesidades y exigencias.

#### 1. La exposición de la cola

En las novelas femeninas de Internet hay un deseo cada vez más evidente: las mujeres intentan escapar de los cánones de género, mostrando su cola en público, es decir, identificando y explorando sus propios deseos y fantasías sexuales. También tratan de usurpar la posición de los hombres, como si utilizaran su cola como órgano sexual masculino. Aquí examinaremos dos maneras explícitas de exponer la cola de Nü Wa que corresponden a dos etiquetas: Nv Chuan Nan (女穿男) y Nv Zun (女尊). En las novelas de dichas etiquetas, los personajes femeninos imitan al avatar humano de la Gran Diosa, Mulan, y las intrigas se nutren del relato de «la joven que se disfraza de hombre» (男扮女装). Dicho motivo permite que las mujeres puedan desviarse de su rol normativo, accediendo, aunque solo sea temporalmente a espacios connotados como masculinos.

## 1.1. Las novelas de Nv Chuan Nan (女穿男)

La etiqueta Nv Chuan Nan designa a un personaje femenino cuya alma usurpa un cuerpo masculino y que adopta el aspecto y la existencia de ese individuo. Esta etiqueta se utiliza para clasificar un subgénero de las novelas de Viaje a través del tiempo y el espacio (穿越). Las novelas etiquetadas como Nv Chuan Nan no proporcionan explicaciones sobre el porqué de este fenómeno ni de la elección del cuerpo masculino en el que se introduce el alma de una mujer<sup>307</sup>. Conviene señalar que la ambivalencia del cuerpo de Nü Wa permite esta transformación de género. Además, el avatar humano de la Gran diosa, Mulan, es el primero que sufre este cambio de identidades. La principal diferencia es que las protagonistas de estas historias no adoptan, como Mulan, una identidad masculina temporalmente, sino que lo hacen de forma definitiva. En su mayoría, las protagonistas femeninas son heterosexuales y, una vez convertidas en hombres, mantienen su orientación sexual. Así que aunque estas historias presentan relaciones románticas entre dos hombres, no se trata de novelas de BL (Boys' love). De hecho, aunque aparecen clasificadas como tales en algunos foros de lectura, muchos lectores rechazan esta clasificación, ya que la identidad original de uno de los protagonistas es femenina. Por ello, las fans de novelas homoeróticas -conocidas como *fujosi* (腐女)<sup>308</sup>- han creado la etiqueta Falso Boys' Love (伪 BL) para burlarse de las novelas de Nv Chuan Nan y protestar contra su desviación respecto del relato dominante de BL.

*Recuerdos de Qinglian* (《青莲纪事》) es una de las primeras y más representativas novelas de Nv Chuan Nan. Su autor/a utiliza el seudónimo Uva (葡萄) y se publicó en 2005 en Internet y en 2006 se editó en papel. La novela trata de una mujer actual, Qiaochu (翘楚), que muere

---

<sup>307</sup> Conviene indicar que la etiqueta «Viaje a través del tiempo y el espacio» no corresponde al género de ciencia ficción. Aunque se refiere a un viaje al pasado o al futuro, los aspectos científicos y tecnológicos o la construcción de mundos utópicos o distópicos no son relevantes en las novelas etiquetadas de este modo.

<sup>308</sup> *Fujosi* (腐女) significa literalmente «mujer podrida». Al principio se utilizaba como un término peyorativo para referirse a las aficionadas de los productos ACG (anime, comics y games) homoeróticos. Pero hoy en día las aficionadas también usan este nombre para referirse a sí mismas.



en un accidente de avión. Su alma se introduce en el cuerpo de un hombre, Zhang Qinglian (张青莲), que vivía en una época que recuerda a la China antigua sin que haya voluntad de fidelidad histórica y era el amante del emperador. Zhang Qinglian se había dedicado a acumular poder; ello le permitía esquivar las sentencias contra los delitos cometidos quedando estos impunes. El joven Yao Jinzi (姚锦梓) fue una de las víctimas de las atrocidades del viejo Zhang Qinglian. Aunque Yao Jinzi procedía de una familia prestigiosa y era conocido por su excelente dominio del kungfú, después de la muerte de sus padres, se vio obligado a convertirse en el esclavo sexual de Zhang Qinglian. Una noche, harto de los insultos de este, Yao Jinzi intentó asesinar a Zhang Qinglian. En ese preciso momento, en el mundo actual se produjo el accidente de avión en el que murió Qiaochu. Cuando Qiaochu despierta en el cuerpo de Zhang Qinglian, no tarda mucho en conocer su vida y entorno y en comenzar a desempeñar su nuevo rol. Como el villano Zhang Qinglian tenía muchos enemigos, para sobrevivir en este mundo desconocido, Qiaochu se ve obligada a aliarse con Yao Jinzi, prometiéndole su libertad a cambio de protección. Yao Jinzi comprende, a partir de una serie de indicios, que había conseguido matar a Zhang Qinglian y que la persona que ha adoptado su aspecto es Qiaochu, así que abandona su antigua animadversión. Cuando Qiaochu decide compensar a Yao Jinzi por los errores que cometió Zhang Qinglian, el joven pasa a ser su aliado y protector. Después de superar muchas dificultades, Yao Jinzi y Qiaochu se convierten en pareja y viven felices.

En un mensaje a sus lectoras, Uva enfatiza: «Yo no soy una *fujosi*, por lo que la protagonista tampoco lo es» (Capítulo 2) [TEN<sup>309</sup>]. Este mensaje pone de nuevo sobre la mesa la disputa entre autores y lectores por la interpretación de las novelas, a la vez que expresa de forma implícita desprecio hacia el colectivo de *fujosi*. Uva se muestra arrogante cuando distingue su novela de las tramas homoeróticas. Esta distancia se manifiesta también en el contenido de su novela. Aunque en la novela se presenta una relación amorosa entre dos personas que físicamente son hombres, Uva se hace pasar por ignorante en cuanto a la homosexualidad.

---

<sup>309</sup> Texto original: 作者不是同人女，所以主角也不是。

Conviene enfatizar que el término original que utiliza Uva es «autoras de fan ficción» (同人女), pero, si tenemos en cuenta el contexto, resulta claro que Uva se refiere a los *fujoshi*. La autora confunde las novelas de BL con fan ficción. Como sabemos, la última propone reescrituras de los lectores a partir de una historia original que no es necesariamente homoerótica. Esta confusión de términos reafirma que el/la autor/a no es un *fujoshi*, ni tampoco tiene interés por ellos.

Así, cuando Qiaochu se entera de que Yao Jinzi es un esclavo sexual de Zhang Qinglian, su primer comentario es: «(el sexo entre) dos hombres...No somos un paramecio<sup>310</sup>. ¿Por qué tenemos que usar un solo orificio para todo?» (Capítulo 1) [TEN<sup>311</sup>]. Este comentario puede entenderse como un desprecio a la homosexualidad y, aunque posteriormente la protagonista mantiene relaciones sexuales con diferentes hombres, nunca deja de insistir en su identidad femenina a fin de legitimar estas relaciones.

Para establecer la superioridad del orden heterosexual, en *Recuerdos de Qinglian* se subraya la repartición entre el rol penetrado (femenino) y el rol penetrador (masculino). Esta distinción se evidencia en una escena en la ducha, cuando Qiaochu ve por primera vez su nuevo cuerpo en espejo:

Poder verme en el espejo me ha sorprendido mucho. He visto un rostro particularmente hermoso y más seductor que el del joven de antes [Yao Jinzi]. La belleza de Yao Jinzi parece delicada por su juventud, pero no carece de masculinidad. Sin embargo, el hombre al que veo en el espejo es peculiarmente femenino: si no viese su órgano sexual, seguramente lo consideraría como una mujer hermosa (Capítulo 1) [TEN<sup>312</sup>].

De este modo, a pesar de tener ambos el mismo sexo fisiológicamente hablando, la pareja encaja con el modelo tradicional de heterosexualidad: «hombre fuerte y mujer hermosa». Aunque Yao Jinzi (penetrador) es hermoso, Qiaochu (o sea, el cuerpo de Zhang Qinglian) es más femenino. Como hemos señalado en el capítulo cuatro, en el poema de Mulan la heroína se caracterizó en un primer tiempo por su inteligencia y coraje, pero a partir de la dinastía de Yuan (1271-1368), la belleza se convirtió en su principal atributo. Asimismo, en el capítulo siete, también hemos indicado que a los personajes femeninos no se les permite ser feos,

---

<sup>310</sup> Un paramecio (单孔生物) es un ser unicelular que se caracteriza por tener un solo orificio. Aunque este nombre es poco utilizado en español, a los lectores chinos no les cuesta entender que se trata de una metáfora: este nombre se utiliza frecuentemente en las expresiones cotidianas para referirse, de forma peyorativa, a las personas simples de espíritu.

<sup>311</sup> Texto original: 男人和男人吗...又不是单孔生物, 为什么要共用生殖孔和排泄孔?

<sup>312</sup> Texto original: 镜子映出人影时, 我自己也呆了一呆, 镜中是一张十分柔媚的面孔, 比起方才的美少年还要美丽, 毕竟那个少年只是少年的青涩脆弱, 并不缺男儿气, 这镜中人却十分女气, 要不是自己已经看到过“证明”, 我指定以为是个美貌的女子。

dada la importancia de la belleza en la construcción social de la identidad femenina. La novela de Uva responde a esta tendencia. El rol masculino es agraciado mientras que el femenino tiene que ser más hermoso aún: la dosis de belleza que posee cada uno se presenta como un nuevo criterio para distinguir el rol femenino/feminizado del masculino.

Asimismo, al ver el cuerpo feminizado de Zhang Qinglian, Qiaochu comenta: «[Zhang Qinglian] es un *bottom* innato» (Capítulo 1). Ante todo, conviene explicar cuál es aquí el sentido de *bottom* y *top*. En *Subcultura de la homosexualidad* (《同性恋亚文化》), Li Yinhe (李银河) ofrece esta definición:

*Top* se refiere al miembro de la pareja que penetra al otro, *bottom* es la parte penetrada. En algunos anuncios para encontrar pareja de las revistas para homosexuales, se pueden leer «mejor *top* que *bottom*» para indicar la preferencia. [...] En las parejas homosexuales, es convencional considerar al *top* como marido y al *bottom*, esposa (Li, 2009: 130) [TEN<sup>313</sup>].

La investigadora también afirma que en una relación homosexual, el *top* y *bottom* no corresponden, de manera simétrica, a los roles de hombre y mujer en la relación heterosexual. Es decir, el *bottom* no se asocia con el rol femenino, sino que se entiende como una mera preferencia sexual. Además, según la investigación de Li Yinhe, la mayoría de los homosexuales no tiene un rol fijo, sino una preferencia. Los roles fijos en las relaciones homosexuales son recurrentes en prisión: siempre es el protector el que desempeña el rol de *top*, mientras que el protegido tiene el rol de *bottom*. La base de dicha relación no es el amor, sino el poder, por lo que una vez establecidos, los roles nunca cambiarán (Li, 2009: 134).

Sin embargo, en *Recuerdos de Qinglian*, el *bottom* en una relación homosexual se interpreta explícitamente como un rol femenino, mientras que el *top* es asimilado al rol masculino. Si esta novela destaca la importancia de la identidad femenina, ¿por qué el/la autor/a insiste en escribir una relación homosexual? A este respecto, Uva explica al inicio de la novela:

---

<sup>313</sup> Texto original: *top* 是指性行为中插入的那一方, *bottom* 是指性行为中接受的一方。同志杂志上的求友广告里可能会用到 *more top than bottom* 来表示自己的偏爱。在男同性恋对子中, 通常理解为 *top* 等于 *husband*, *bottom* 等于 *wife*. 可实际上, *top* 一方完全可能是在心里上是 *wife* 的感受。

En cuanto al Viaje a través del tiempo y el espacio, convertirse en una mujer de la Antigüedad lleva siempre al peor resultado. La mujer tendrá que sufrir las discriminaciones de género propias de esa época, tal vez se enamore del primer hombre con el que se encuentre y entonces la historia acabará como una típica novela del Viaje a través del tiempo y el espacio (Capítulo 1) [TEN<sup>314</sup>].

Para no escribir otra novela convencional de este tipo y resultar original, Uva elige contar una historia protagonizada por dos hombres. Sin embargo, a pesar de que la protagonista, Qiaochu, elude el «peor resultado» convirtiéndose en un hombre, no evita el típico final, pues conoce a Yao Jinzi y acaba enamorándose de él. En definitiva, aunque Uva no conoce, ni tiene ganas de conocer cómo funcionan las relaciones homosexuales, se apropia de sus imágenes para singularizar su texto. El hecho de que muchas novelas de BL se apropien de la cultura homosexual parece lógico, pero, en el caso de la novela de Uva se evidencia una hegemonía de la heterosexualidad, por lo que la apropiación resulta menos comprensible. Conviene señalar que en 2005, año en que se publicó *Recuerdos de Qinglian*, las novelas de BL -*Xie Changliu* (《谢长留》) de Chang Pu (菖蒲) publicada en 2004 o, unos años después, *La pintura de Danqing* (《红尘有幸识丹青》) de Adu (阿堵) en 2008- ponían sobre la mesa la prohibición moral que pesa sobre el colectivo homosexual a la vez que subrayaban las diferencias respecto del heterosexual. Por ello, hubo lectoras que criticaron a Uva; su decisión de imponer una relación heterosexual en un marco homosexual parecía una desconsideración hacia hacia este último colectivo. Hoy en día, aunque las novelas de BL tienen más lectoras y sufren menos (en términos relativos) la persecución de la censura, la opción de Uva se está generalizando. En una entrevista en Internet Fei Tian Ye Xiang criticó esta tendencia de las novelas de BL a asimilar la homosexualidad a la heterosexualidad (Fei Tian Ye Xiang, 2018)<sup>315</sup>.

Paradójicamente Uva también parece sentir rechazo hacia la identidad femenina. La etiqueta Nv Chuan Nan anuncia un escape consciente de la identidad femenina a la identidad masculina. Aunque Uva se distancia de las tramas típicas de estas novelas, lo cierto es que la suya no deja de ser otro ejemplo de lo que critica. Qiaochu también se enamora de Yao Jinzi

---

<sup>314</sup> Texto original: 相比而言，回到古代女人一般更不讨好，因为面临整个社会强势的性别歧视，一般只能跟了第一眼见到的那个男人，写一篇穿越时光的言情文。

<sup>315</sup> La entrevista con Fei Tian Ye Xiang en su décimo aniversario, URL: <<https://www.bilibili.com/video/BV1Mt41127WA/>> [consultado el 10/01/2022].

y sobrevive gracias a su protección. La autora cae en los tópicos del amor romántico. De lo único que pretende escapar es de la identidad femenina, puesto que, en el mundo del pasado al que viaja el alma de Qiaochu para instalarse en el cuerpo de Zhang Qinglian, la situación de las mujeres era muy difícil. Asimismo, la protagonista, aunque tiene un cuerpo masculino, desempeña un rol femenino tradicional. Como en la historia de Mulan, la identidad femenina de Qiaochu también es descubierta por un hombre, Yao Jinzi, que se convierte en su protector. La protección de Yao Jinzi tiene un precio: Qiaochu debe prometerle que nunca intentará adoptar el rol de *top*. Aparentemente, Qiaochu se identifica con una mujer -la parte penetrada-, pero, en realidad, esta promesa recuerda a la pareja homosexual en prisión que estudiaba Li Yinhe: la relación entre ambos repite un orden jerárquico en el que las mujeres ocupan el nivel inferior. En resumen, las novelas de Nv Chuan Nan construyen una fantasía donde a las mujeres se les permite observar el mundo desde la perspectiva del homosexual masculino. Pero en esta fantasía reproducen el modelo heterosexual, subrayando la superioridad masculina en la relación de poder.

A pesar de esta limitación, Uva ofrece una exploración de la sexualidad femenina en su texto, que define como una novela de NP, puesto que la protagonista ha mantenido relaciones sexuales con diferentes hombres. En la escena en la que Qiaochu se reúne con sus compañeros en un burdel donde también hay prostitutas, se encuentra con Bao Qingyun (包庆云), con quien experimenta la penetración. Esta escena quebranta la imagen estereotipada de las mujeres fieles y monógamas, a la vez que explora el contenido de la etiqueta *Futa* (扶她), imagen inventada por las lectoras más recientes de una joven con un cuerpo pronunciadamente femenino y un pene gigantesco. Los personajes *Futa* permiten a las lectoras descubrir la sexualidad desde la perspectiva de los hombres.

En *Recuerdos de Qinglian*, la violación sexual aparece como un componente imprescindible de las fantasías de las mujeres. Aunque Qiaochu mantiene relaciones sexuales con diferentes hombres, nunca se comporta como la parte activa o dominante. Incluso en la escena del burdel, el prostituto, pese a ser *bottom*, se comporta de un modo tan agresivo que Qiaochu tiene la sensación de que está siendo violado por él. Bao Qingyun es uno de los enemigos de Zhang Qinglian que se disfraza de prostituto para poder vengarse de este. Después de varias citas con Qiaochu, Bao Qingyun lo secuestra y lo viola. Aunque Bao Qingyun considera esta

violación como una parte de su venganza, la realidad es que posteriormente se da cuenta de que se ha enamorado del nuevo Zhang Qinglian. Las violaciones que encontramos en esta novela tienen en común el amor que el violador siente por Qiaochu. Ello garantiza que la violencia sea temporal -lo que la aproxima al sadomasoquismo- y, sobre todo, que el violador acabe convirtiéndose en un esclavo sexual. Asimismo, en estas fantasías, el violador y futuro enamorado tiene que ser agraciado, fuerte, poderoso e incluso rico, lo que le acerca más a la pareja ideal y deseable que al delincuente. Así, la violación sexual proporciona un pretexto a las mujeres para escapar del juicio moral -ellas no son responsables de ser violadas-, a la vez que les permite dejar a un lado exigencias como la fidelidad, lealtad, castidad, etc. y multiplicar el número de sus partenaires sin que medie la culpabilidad.

En *Las Metástasis del goce*, Slavoj Žižek presenta la psicología del sadomasoquismo en el contexto del amor cortés. Según este autor, la dama en el amor cortés se considera como un espejo en el cual «el sujeto proyecta su ideal narcisista». No se trata de una mujer real sino que representa la proyección narcisista del hombre (Žižek, 1994: 138)<sup>316</sup>. En las novelas femeninas de Internet la imagen se invierte y el violador tiene una función semejante a la de las damas. El cuerpo viol(ent)ado de las mujeres es también un cuerpo seducido y que seduce, que conduce a los hombres a infringir las leyes, arriesgando su fama, su posición social e incluso su vida para satisfacer su deseo. Aparentemente, la violación sexual reproduce los discursos patriarcales en los que los hombres dominan a las mujeres mediante el sexo, pero en el caso que nos ocupa, los manipulados son los hombres. Por su parte, las mujeres proyectan los deseos narcisistas sobre su propio cuerpo en los hombres, dispuestos a quebrantar la ley a cambio de su trofeo.

Slavoj Žižek también explica que, en una relación masoquista, la «víctima» -en este caso la mujer violada- es la clave de esta relación, es decir, es quien «inicia el contrato con el amo (la mujer), autorizándola a humillarlo de cualquier modo que considere apropiado (dentro de los términos definidos por el contrato) y comprometiéndolo a actuar de acuerdo con los caprichos de la Dama soberana. La víctima es quien realmente escribe el guión y dicta la actividad del amo» (Žižek, 1994: 140). En la escritura femenina de Internet, aparentemente el violador desempeña el rol dominante en la relación, pero lo cierto es que sus conductas

---

<sup>316</sup> Žižek, Slavoj (1994). *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, traducción de Patricia Willson, Buenos Aires: Paidós.

son impulsadas por el amor hacia la víctima y/o el deseo descontrolado. Dicho deseo es tan intenso que, en la mayoría de las novelas femeninas de Internet, impide al violador tener relaciones sexuales con otros partenaires. Formulado en otras palabras, solo la víctima puede satisfacer los deseos del violador. Este último entrega, a propósito, a la víctima el poder de dominar en la relación, ya que solo ella puede decidir si proporciona o no satisfacción al violador. En resumen, en las novelas femeninas de Internet, las violaciones sexuales se presentan como un juego sadomasoquista en el que la violencia no llega a poner en peligro la seguridad de la víctima. La violación aparece, en definitiva, como una estrategia para satisfacer las fantasías de las mujeres, de modo que son ellas quienes pueden seducir e incluso manipular a los hombres sin ser acusadas de depravación moral y señaladas como «mujeres fatales». Como hemos señalado, en las novelas de Esposa Compartida (共妻), las de Personajes Intersexuales (双性) y las de prostitutas, la violación también se considera como el resultado inevitable de la seducción irrefutable de la Gran Diosa. La violación no solo es una muestra del amor fiel de los hombres a estas mujeres, sino que también sirve para hacer de ellas víctimas inocentes, evitando así las acusaciones de promiscuidad femenina.

Conviene precisar, sin embargo, que las numerosas escenas de violación sexual trivializan la violencia y, sobre todo, banalizan a las verdaderas víctimas -haciendo que el violador se enamore de la violada, de forma que la condición de víctima de esta última queda mitigada. El amor que el violador siente y expresa a su víctima impide además a esta que lleve a cabo una venganza. Es más, en las novelas femeninas de Internet, muchas violaciones acaban en relación cordial, amistad e incluso en el matrimonio entre la víctima y el violador. Pero, como decimos, aunque la violación sea banalizada y tratada como una fantasía de las mujeres, sigue siendo una violación: en nombre del amor, inicialmente no correspondido, el hombre puede cometer una violación sin preocuparse de posibles represalias. En el repertorio chino de imágenes femeninas tradicionales, no figura Némesis y el modelo ejemplar, Nü Wa, exige a las mujeres que sean transigentes, comprensivas y pacientes, por lo que la tolerancia hacia los violadores sigue sin estar del todo erradicada en la sociedad china.

Si bien la violación sexual se interpreta como un pretexto idóneo para legitimar las relaciones infieles de las mujeres, en cierto sentido, también se considera como una solución de las mujeres frente a las rigurosas normas morales. Estas todavía no se consideran a sí mismas como sujetos con pleno derecho a participar activamente en las relaciones sexuales, pues

siguen identificándose con la condición de objeto penetrable que espera pasivamente ser dominado o juzgado por los hombres. En resumen, la violación sexual puede entenderse también como una concesión de las mujeres frente al orden patriarcal a cambio de un medio pasivo y libre de culpabilidad de satisfacer sus deseos a la vez que se sigue buscando la aprobación de los hombres.

La necesidad de la aprobación de los hombres se manifiesta, de manera implícita, en el dolor que pueden producir las relaciones sexuales. En *Recuerdos de Qinglian*, Zhang Qinglian ha acumulado muchas experiencias sexuales. Pero cuando Qiaochu ocupa su cuerpo y tiene su primera relación sexual con Yao Jinzi, este la consuela: «relájate, al principio puede dolerte, pero no te dolerá siempre...» (Capítulo 20) [TEN<sup>317</sup>]. Mientras tanto, Qiaochu tiembla por el dolor a la vez que se muerde el labio. Esta escena está construida como si Qiaochu fuese una mujer virgen en una relación heterosexual. La insistencia en el dolor es poco lógica (se trata de un contexto homosexual) a la vez que inverosímil, pues los personajes ya han tenido otras experiencias sexuales. Según el confucianismo, la «mujer buena» no puede tener placer sexual. El placer solo pueden experimentarlo las mujeres consideradas «malas». Así, el dolor en el que insiste el narrador desafiando la lógica del relato y la verosimilitud-, es un componente moral necesario para (de)mostrar que Qiaochu, su alma, pues recordemos que esta se ha introducido en el cuerpo de un hombre, es buena, y, por extensión, también el cuerpo masculino en el que ahora habita y que reproduce el comportamiento de una joven virgen en su noche de bodas. El dolor durante las relaciones sexuales no aparece solo en esta novela. Se trata de un elemento recurrente que perpetúa la sexofobia y a través del cual certifican las mujeres su conformidad con las exigencias de la sociedad patriarcal. En definitiva, a pesar de la apariencia iconoclasta de estas intrigas, las necesidades basadas en los deseos de las mujeres y las exigencias que les impone la sociedad patriarcal resultan inextricables. Aunque las novelas de Nv Chuan Nan proporcionan a las mujeres una oportunidad para ocupar el lugar privilegiado de los hombres, estas permanecen atrapadas en la reproducción de un modelo de dominación patriarcal.

En resumen, las novelas de Nv Chuan Nan presentan el cuerpo como un recipiente de géneros a la vez que permiten a las mujeres observar el mundo desde la posición de los hombres.

---

<sup>317</sup> Texto original: 放松，你可能会有点疼，但不会总是疼的...



Aunque el cuerpo deja de ser la base para construir la identidad femenina, las lectoras nunca han cuestionado la lógica de dicha etiqueta, lo que resulta revelador tanto de su necesidad de poner patas arriba la repartición tradicional de los roles masculino y femenino como la imposibilidad de conseguirlo del todo.

## 1.2. Las novelas de Nv Zun (女尊文)

La etiqueta Nv Zun procede de una categoría más amplia conocida como novelas de «Damas de hierro» (女强文), cuyas protagonistas son mujeres ambiciosas y talentosas, una versión femenina de Don Juan que conquista a los hombres gracias a su belleza, inteligencia, atractivo sexual, etc. Ávidas de poder -político, económico o militar-, están dispuestas a luchar cuanto sea necesario para llegar a lo más alto. Las novelas más representativas de Damas de hierro son *Wan Qing Si* (《绾青丝》) y *Qie Shi Tian Xia* (《且试天下》), cuyas protagonistas ansían respectivamente riquezas y subir al trono. Las aguerridas «Damas de hierro», tan distintas de las mujeres tradicionales, tuvieron un gran éxito en los foros de lectura hasta hace una década. Hoy en día han sido sustituidas por las protagonistas de las novelas etiquetadas como Nv Zun. Sobre todo, en el foro Jinjiang, Nv Zun se convierte en una orientación sexual, junto a homosexual (etiquetada por Amor Puro), heterosexual (Romance), pansexual (No CP) y lesbianismo (Lirio) La orientación sexual de una novela es un criterio decisivo para los lectores a la hora de escoger un título.

En *Breve introducción a las Novelas de Viaje a través del espacio y el tiempo* (《穿越小说概论》), Li Yuping clasifica las novelas de Nv Zun como un subgénero de estas:

Los textos escritos por Xie Shou [autora de novelas de Internet], cuya protagonista siempre es femenina, narran una historia sucedida en un espacio imaginario (normalmente en un tiempo remoto) donde las mujeres son superiores a los hombres. Dichos textos son escritos por mujeres y se destinan únicamente al colectivo de

lectoras. Tanto el desarrollo de la historia como la configuración de los personajes giran en torno a la superioridad de las mujeres (Li, 2011: 83) [TEN<sup>318</sup>].

Si se traduce Nv Zun, de manera literal, Nv (女) significa «femenino» y Zun (尊), «superioridad»: las novelas de Nv Zun recrean un mundo dominado por las mujeres. En cierto modo, Nv Zun se entiende también como una modalidad más radical que Nv Chuan Nan, dado que las mujeres de la primera categoría, en vez de abandonar su cuerpo femenino para ver el mundo desde la perspectiva de los hombres, abandonan definitivamente el mundo patriarcal y construyen un orden social que intenta dar respuesta a las necesidades y reivindicaciones femeninas.

En este mundo imaginario, la superioridad de las mujeres se manifiesta en dos aspectos: estatus social y aspecto físico. En el primer caso, la intriga se desarrolla en un contexto feudal donde solo las mujeres tienen derecho a participar en el gobierno del país, a trabajar fuera de casa y a tener varios «concubinos» además de un marido. El cuerpo de estas mujeres es fuerte y musculoso, mientras que los hombres, débiles y delicados, tienen la menstruación, gestan y dan a luz.

La novela, titulada *El País de las Mujeres* (《女国》) de Ren Jian Zhong Guan (人间众观)<sup>319</sup>, es el mejor ejemplo de la primera modalidad. Esta novela trata de una joven del mundo actual, Li Xiaoxue (李霄雪), que emprende un viaje a través del tiempo y el espacio quedando atrapada por accidente en un mundo donde los hombres son esclavos. La joven se encuentra con un esclavo con ideas propias, Han Chen (寒尘), hombre fuerte y talentoso que aspira a la igualdad de género. La persecución común de la libertad les reúne, y, con la ayuda de Han Chen, Li Xiaoxue se convierte en la nueva emperatriz y deroga la esclavitud.

---

<sup>318</sup> Texto original: 女尊小说就是当今网络上的网络写手创作的、主人公为女性、发生在架空的执行女尊男卑制度的时空(通常是古代时空)中故事类型，是一种通常由女性群体创作与阅读，基于女尊男卑的基本环境设定推进情节、塑造人物的类型小说。

<sup>319</sup> Este nombre de pluma significa «El panorama de este mundo», por lo que no podemos determinar el sexo del/la autor/a. Sin embargo, si partimos de las características y la definición que proporciona Li Yuping de este género literario, resulta plausible pensar que se trata de una escritora. Además, como las novelas de Nv Zun siempre transmiten un sentimiento androfóbico, no tenemos pruebas de la existencia de un autor masculino que se dedique a este género.

Conviene señalar que esta novela propone una imitación minuciosa del mundo androcéntrico, pero invirtiendo la jerarquía de poder. Ya al inicio de la novela, se describe un funcionamiento matrilineal opuesto a la tradición confucionista:

El Zong Fa<sup>320</sup> de aquí es que «solo las hijas puedan perpetuar el linaje».

En el imperio Da Zhou [ficticio, no existe en la historia] y en los países aliados, desde el inicio de la historia, la ley dominante es la superioridad de las mujeres. Los hombres son esclavos desde su nacimiento. Al ser propiedades de la familia, los hombres, al igual que los animales domésticos, son mercancía que su madre y sus hermanas pueden vender a su antojo. Solo los maridos legales pueden mejorar su situación, aunque, a cambio, deben obediencia a su esposa-dueña (妻主). Tanto la administración del clan como sus quehaceres domésticos deben corresponder a las demandas de la esposa-dueña (Capítulo 1) [TEN<sup>321</sup>].

Este funcionamiento constituye una parodia del sistema de Zong Fa propio de la China antigua cuyo objetivo es burlarse del orden jerárquico del patriarcado. Con la intención de ridiculizar el poder supremo del marido en una familia feudal, en esta novela de Nv Zun se inventa la función de «esposa-dueña». En la China antigua, el marido también era llamado «dueño de la casa»(一家之主). En el mundo de Nv Zun, se trata de garantizar la posición prestigiosa de la esposa. Asimismo, esta reescritura de Zong Fa muestra la situación real de las mujeres chinas en la Antigüedad, que Harriet Evans resume así:

The dominant form of marriage was arranged and patrilocal, contracted through negotiations between parents and marriage brokers. [...] Female virginity was indispensable to the negotiations of marriage for its symbolic value as a signifier of sexual and reproductive ownership. The young wife entered her husband's household as a stranger, legally removed from the controls formerly exercised by her natal family

---

<sup>320</sup> Zong Fa (宗法) se entiende como «la ley del clan». El sistema de Zong Fa constituye un cimiento del confucianismo y garantiza la perpetuación del linaje patrilineal. El trasunto principal de las novelas Zong Fa es asegurar que el primogénito de la esposa -no de una concubina- puede heredar los bienes familiares.

<sup>321</sup> Texto original: 生女传宗。在大周及其附庸国，自有史以来皆奉行女尊男卑的制度，男人生而为奴，是母亲与姊妹们的财产，可以被任意买卖，与畜生物品等同。唯有成年嫁为正夫，地位方能稍稍提高几分，却也只能谨慎遵循妻主意愿，管着妻主家中其余夫侍奴畜，承担家务而已。

and valued principally for her potential to reproduce male descendants for her husband's patrilineage (Evans, 2005: 5).

En el sistema falocéntrico de Zong Fa, la vida de las mujeres gira en torno a los hombres - primero, al padre, después, al marido y, por último, al hijo. Para garantizar el último tramo, se requería dar a luz a un hijo varón, meta suprema de la existencia femenina. Esta preferencia por un hijo varón se ha perpetuado hasta hoy y es inseparable del elevado porcentaje de mortalidad de las niñas recién nacidas en China. En «Mortalidad de las niñas en diferentes zonas de China», los investigadores afirman que, desde principios de los años ochenta, esta era claramente superior a la de los niños, cuando, normalmente, debía ser al contrario:

Es habitual que la mortalidad de los niños sea más alta que la de las niñas, debido a motivos biológicos. En China, desde la Antigüedad, siempre ha existido una discriminación de las niñas y una preferencia por los varones, lo que daba lugar a una tasa de nacimientos irregularmente elevada para garantizar que cada familia tuviera un heredero varón. Hoy en día, los padres suelen prestar más atención a la nutrición y salud física de los niños que a la de las niñas. Esta negligencia de los padres provoca una elevadísima mortalidad de las niñas (Cao, 2013) [TEN<sup>322</sup>].

Frente a esta alta tasa de mortalidad, resulta difícil determinar en qué medida es intencionada esta negligencia de los padres<sup>323</sup>. En cualquier caso, el tratamiento injusto por motivos de género constituye un trauma colectivo para millones de mujeres. La mortalidad de niñas en

---

<sup>322</sup> Texto original: 在发达国家和大多数婴幼儿死亡率性别比正常的发展中国家, 由于生物因素的作用, 男婴死亡率确实高于女婴。而中国历史上一直存在男孩偏好和对女性的歧视, 主要表现在通过多生孩子来最终实现生男孩的目的, 并且父母对男孩的营养和健康比较关注, 而女孩的营养和健康则常常被忽视, 从而导致女性婴幼儿的死亡率大大高于男性婴幼儿死亡率。

曹萌, 雷鹏等, 《中国婴儿死亡率性别比的地域差异》

\* Cao Meng & Lei Peng etc. (2013). «Moralidad de niñas en diferentes zonas de China».

URL:<[<sup>323</sup> Como el gobierno chino aplica la obligatoriedad de la planificación familiar, cada familia podía tener un solo hijo con algunas excepciones. Hoy, el máximo de hijos está fijado en tres. Desde la China antigua, existió la costumbre en las familias humildes de matar a las niñas para garantizar la supervivencia del hijo varón. Hoy en día, siguen apareciendo noticias de homicidios de niñas cometidos por sus propias familias \(padres o abuelos\).](http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=ZGWT201302002&v=MDA4MzZVcjNNUHlyY2VyRzRIQUxNclk5RlplvUjhlWDFMdXhZUzdEaDFUM3FUcl dNMUZYQ1VSTETmWXVSc0Z5em0=&uid=WEEvREcwSlJHSldTTEYzVnB3ZDE1VzFHclNKdVJmRlV RbDB0Q2tPUW1hRT0=$9A4hF_YAuvQ5obgVAqNKPCYcEjKensW4ggI8Fm4gTkoUKaID8j8gFw!!> [consultado en 23/05/2018].</p></div><div data-bbox=)

China ha provocado un daño profundo e irreversible en la «piel de la comunidad» femenina (Ahmed, 2004: 69). Las novelas de Nv Zun constituyen una respuesta a esta situación que consiste en construir una imagen del mundo al revés canalizando su dolor y su rabia en fantasías de dominación donde los hombres ocupan sistemáticamente el lugar del dominado. La etiqueta Nv Zun constituye un repertorio de las violencias que sufren las mujeres y que estas redirigen contra quienes las ejercen invirtiendo los roles. Se trata de un producto cultural colectivo, en palabras de James C. Scott:

Un individuo que es ofendido puede elaborar una fantasía personal de venganza y enfrentamiento, pero cuando el insulto no es sino una variante de las ofensas que sufre sistemáticamente toda una raza, una clase o una capa social, entonces la fantasía se puede convertir en un producto cultural colectivo [...] (Scott, 1990: 33).

A diferencia de las demás novelas, en las de Nv Zun el amor no es el protagonista absoluto. Aunque la intriga amorosa no desaparece, lo más importante es mostrar detalladamente el dolor y el sufrimiento de los hombres ofreciendo una imagen invertida de la realidad. Así, la preferencia del hijo varón se transforma en su contrario. En *El país de las mujeres*, las esposas-dueñas sueñan con tener hijas:

En un restaurante, la propietaria apuesta con sus clientes que esta vez, seguro que dará a luz a una niña. Y promete que, si se cumple su sueño, el padre de la niña se convertirá en su esposo. Ahora bien, si vuelve a tener otro varón, repudiará a ese hombre tan inútil y lo echará a la calle, y después, comprará algunos concubinos jóvenes (Capítulo 1) [TEN<sup>324</sup>].

Esta escena es también una inversión del tratamiento que reciben las mujeres: los hombres suelen echar toda la culpa a sus esposas si en lugar de un heredero varón tienen una hija; este argumento es suficiente para abandonarlas. Asimismo, se condena el sistema matrimonial de la China antigua que permite a un hombre tener una esposa y varias concubinas, tal como

---

<sup>324</sup> Texto original: 挺着大肚子的女掌柜向临近一桌客人吹嘘，她这一胎定然能生个女儿。倘若真是女儿，她就将女儿的亲爹抬成侧夫。倘若还是儿子，她就将家中那个没用的正夫休掉赶出家门，再纳几个年轻的小侍。

hemos visto en el análisis de las novelas de *Mansion Battle*. En esta novela de Nv Zun se propone una parodia del marido omnipotente a través de la imagen invertida de la esposa-dueña.

Otra escena en la que se utiliza el procedimiento de la inversión es la violación. Han Chen, el protagonista de *El país de las mujeres*, es violado por un grupo de mujeres-soldado. La escena se centra en el desprecio de las violadoras, que ven a su víctima como a un mero objeto sexual:

Algunas mujeres se reúnen al lado de Han Chen para decidir quién se lo va a follar primero. Una de ellas protesta: No merece la pena discutir por un tío tan feucho que seguramente es un prostituto barato a quien se lo ha tirado todo el mundo. Además, es muy sucio, así que no sería extraño que tuviese una enfermedad venérea. Otra mujer responde despreocupadamente: «Como mínimo, este esclavo es un hombre, además el tamaño de su «cosa» no está mal. Un pueblo tan remoto y solitario como este no tiene nada que ver con la capital, así que no hay más opciones. Hermanas, solo lo queremos para follar, de modo que no perdáis tiempo criticando su fealdad». A pesar de que todas siguen mascullando improperios, ninguna rechaza tomar parte en la violación. Por su parte, Han Chen no soporta los insultos, cierra sus ojos e intenta no mirar, no oír ni pensar. Aunque el joven se ve a sí mismo como un tronco sin sentimientos, todo su cuerpo está temblando sin parar y no deja de vomitar sangre (Capítulo 27) [TEN<sup>325</sup>].

Los detalles de esta violación, que se desvía de la trama principal y no vuelve a mencionarse en los capítulos posteriores, se prolongan durante muchas páginas. Esta larga escena reúne las características del discurso carnavalesco estudiado por Bajtín: además de la parodia, el componente escatológico y las blasfemias son omnipresentes. En esta venganza imaginaria la escritura femenina reproduce los valores inherentes del patriarcado humillando al individuo por su apariencia física, cosificándolo, exigiendo la virginidad. Las mujeres que escriben así

---

<sup>325</sup> **Texto original:** 几个女人围在他身边，似乎在讨论谁先上的问题。

每轮上第一个的奚落道：这么个丑八怪还抢什么抢？早被别人玩烂的货色，一身脏兮兮的，别再有什么病。

另一个大大咧咧道：别啰嗦了，这个奴隶好歹是个男人吧？那物件摸起来感觉不错。这穷乡僻壤比不得京中，姐妹们不过用它泻火，耐用就得了，哪有功夫挑剔长相。

这些人一面抱怨，一面还是依次玩了玩。

寒尘内心屈辱弥漫，闭上眼不去看，不去听不去想，尽量当自己就是一截木头由着那些女人摆布，却终于忍不住，大口大口吐血，身体也不断颤抖抽搐。

dan rienda suelta a la rabia en novelas que siguen la lógica de «bofetada por bofetada, insulto por insulto» (Scott, 1990: 19). La alegría que experimenta el subordinado cuando sus tiranos sufren algún revés es su única forma de venganza. La desproporción de poder es tan grande que no se puede imaginar otra forma de negociación o de resolución del conflicto.

En definitiva, *Nv Zun* reproduce la dominación superlativa, donde lo que se busca no es la simetría o la reciprocidad entre sexos, sino la realización del fantasma, esto es, convertirse en el tirano. Lo que se cuestiona, entonces, es la repartición de roles (los sometidos quieren someter), no el esquema de sometimiento en sí. La alternativa de ficción no es, a menudo, más que una repetición o incluso una radicalización de la no reciprocidad, de la jerarquía sexual (amo-esclavo) y de los patrones de lenguaje y de comportamiento que esta comporta. Como afirma James C. Scott, «se trata de un deseo de reciprocidad negativa, un arreglo de cuentas donde a los de arriba se les pondrá abajo y donde los últimos serán los primeros» (Scott, 1990: 74).

Así, pese a todos los intentos para subvertir las relaciones de poder, la autora perpetúa el esquema contra el que lucha. La novela termina con una declaración de amor de la protagonista, Li Xiaoxue, a su marido:

En mi patria, China, practicamos la monogamia. Han Chen es el único hombre de mi vida y le ha dado una hija, de modo que no puedo enamorarme de ningún otro hombre. No me importan las miradas extravagantes de los demás y los juicios que hacen sobre nuestra relación. No tengo miedo. Lo único que espero es que pasemos toda la vida juntos hasta que la muerte nos separe (Capítulo 81) [TEN<sup>326</sup>].

En una novela tan rebelde contra el modelo tradicional de vida, este final feliz de cuento de hadas con declaración de amor eterno resulta sorprendente y extravagante. Como en muchas otras novelas femeninas, la relación monogámica acaba triunfando. La monogamia como modelo de relación que hace feliz a las mujeres resulta, aquí, incontestable. Este final hace volar por los aires la subversión como principio de escritura que pretende ilustrar la novela.

---

<sup>326</sup> Texto original: 在我们中国，讲究一夫一妻制，我这辈子认定了寒尘，为他生了孩子，心里就再放不下别的男人。无论外人开来我和他是什么关系，无论日后有什么流言蜚语，我都不怕。我愿意今生今世与他相伴，白头偕老生死不离。

En resumidas cuentas, sigue siendo el deseo de conseguir la aprobación del patriarcado el que dicta la interiorización de las exigencias morales como colofón de esta fantasía.

En las novelas de Nv Zun, las mujeres usurpan el *statu quo* de los hombres, e incluso se liberan del castigo materno, convirtiéndose en el género más fuerte. Ahora bien, ¿cómo se define la feminidad? En *el Género en Disputa*, Judith Butler informa sobre las diferentes interpretaciones de la feminidad: según Joan Riviere, la feminidad es una máscara que las mujeres utilizan para escapar del castigo por «haber deseado tener masculinidad»; según Stephen Heath, «basándose en la explicación de la libido presentada como masculina, [...] la feminidad es la negación de esa libido, el fingimiento de una masculinidad fundamental» y según la autora misma, la feminidad «se transforma en una máscara que somete y determina una identificación masculina, pues dicha identificación, dentro de la supuesta matriz heterosexual del deseo, provocaría el deseo por un objeto femenino: el Falo» (Butler, 1999: 128-130). Sin embargo, estas consideraciones teóricas no bastan para entender cómo lectoras y escritoras insisten en perpetuar el ideal de género que estamos viendo.

Según el *Yi Jing* (《易经》)<sup>327</sup>, en la cultura china, el Yin y el Yang mantienen un equilibrio dinámico: dentro del Yin está el Yang, dentro del Yang está el Yin. Ambos se completan y se transforman mutuamente: cuando uno crece, el otro se reduce, y al revés. Cuando uno alcanza su máximo crecimiento, entonces se transforma en el otro. El Yang representa el cielo, el padre, la masculinidad, el mundo material, el calor, etc., mientras que el Yin representa la tierra, la madre, la feminidad, el individuo, el frío, etc. (Gao, 2013: 211-232)<sup>328</sup>. Desde esta perspectiva, la relación entre la feminidad y la masculinidad no es una mera oposición, puesto que el Yin contiene al Yang y viceversa. Dicha teoría también se utiliza en la medicina tradicional china; esta considera que un cuerpo sano es aquel en el que el Yin y el Yang se mantienen en equilibrio (Gao, 2013: 219). En definitiva, como en la cultura tradicional china, la feminidad y la masculinidad se completan y se transforman, y el conjunto constituye al

---

<sup>327</sup> Según el célebre sinólogo alemán, Wolfgang Bauer, el *Yi Jing* (《易经》) es un libro oracular chino concebido como «un esquema del mundo de validez universal indiscutible desde el punto de vista de las ciencias naturales y que estaba por encima de todas las diferencias de opinión filosófica». Aunque el contenido de este libro procedía del taoísmo, fue reinterpretado por la escuela de Confucio y considerado como uno de los Cinco Clásicos (五经) del Confucianismo.

<sup>328</sup> 高永平(2013), 《图解易经》, 江西:江西科学技术出版社。

\* Gao Yongping (2013). *Explicación sobre Yi Jing con siluetas*, Jiangxi: Prensa de tecnología científica de Jiangxi.



individuo, el Yin y el Yang proporcionan la base teórica a los juegos de géneros en la escritura femenina de Internet. En otras palabras, tanto hombre como mujer poseen una parte Yin y otra Yang, por lo que el hombre puede ser feminizado (Nv Chuan Nan) o la mujer, masculinizada (Nv Zun).

Sin embargo, la teoría del Yin y el Yang no presupone la igualdad de género. Según la lógica de la medicina tradicional china, el Yin de una mujer cuyos aspectos masculinos crecen sin limitación, se reduce demasiado, perdiéndose el equilibrio y, con este, la salud, por lo que se considera que ha enfermado. Otro tanto sucede con los hombres. Asimismo, la complementación del Yin y el Yang solo puede entenderse en el marco de la heterosexualidad, legitimando, únicamente, el acto sexual entre hombres y mujeres. En 221 a.C. en China, ya había documentos registrados sobre la homosexualidad, pero, a lo largo de la historia, el modelo Yin-Yang solo ha reconocido la heterosexualidad, considerando todo lo demás como inexplicable. En la China antigua, los homosexuales dejaron una profusión de obras literarias<sup>329</sup>, pero en la sociedad no tenían visibilidad: como la homosexualidad resulta inexplicable, acaba siendo ignorada a propósito por la comunidad.

En definitiva, las novelas de Nv Zun son otra muestra de la búsqueda de una nueva definición de feminidad que están llevando a cabo las mujeres. De todas las formas de contestar la jerarquía de género, la inversión de la misma que proponen las novelas de Nv Zun es la más directa y radical. La imagen Madre-Esposa-Dueña en las novelas de Nv Zun se entiende como una reproducción simétrica del Padre-Marido-Dueño que plantea un enfrentamiento directo con el patriarcado. Mediante dichas novelas, las mujeres expresan, de forma explícita y clara, el deseo de ocupar el lugar de los hombres, defendiendo su propia causa en el espacio público. Esta representación plenipotenciaria de las mujeres muestra, sin embargo, que suprimir de un plumazo el esquema androcéntrico no es tarea fácil y que las mujeres siguen necesitando la aprobación de los hombres. Por el momento, se puede considerar que todos los deseos que se expresan en las novelas femeninas de Internet, -ambiguos, confusos e incluso contradictorios- contribuyen a construir una nueva identidad femenina a la vez

---

<sup>329</sup> En la dinastía Ming (1368-1636) y Qing (1636-1912) la relación homosexual constituía uno de los temas más populares de las novelas. La más conocida de estas novelas fue *Anécdotas de homosexuales* (《龙阳逸史》).

compleja y diversa y nos enseñan que tal vez no sea necesario tener como referente una identidad idealizada y global. Como señala Judith Butler:

El género en sí es una especie de transformación o actividad, y ese género no debe entenderse como un sustantivo, una cosa sustancial o una marca cultural estática, sino más bien como algún tipo de acción constante y repetida (Butler, 1999: 226).

En definitiva, tanto Nv Chuan Nan como Nv Zun separan el cuerpo de la identidad de género y este, del rol social, utilizando estos elementos para elaborar un puzle rico en figuras y colores, sobre el que sigue planeando el androcentrismo, aunque solo sea como referente para hacer posible la comparación. Con todo, las alternativas que planteamos a continuación se desvían, o intentan desviarse, del modelo normativo androcéntrico y heterosexual, convergiendo en un mismo objetivo: la exposición de la cola de Nü Wa.

## **2. La cola oculta reorganiza el orden**

A diferencia de las novelas de Nv Chuan Nan o Nv Zun, las de ABO y Wangyou no utilizan de forma explícita el mecanismo de inversión de roles femenino/masculino, sino que exploran deseos y comportamientos sexuales «desviados» respecto del modelo heterosexual y androcéntrico.

## 2.1. El género femenino del mundo de ABO

La etiqueta ABO, abreviatura de *Alpha*, *Beta* y *Omega*, se refiere a un género de novelas protagonizadas por personajes que forman parte de uno de estos tres grupos. En los años noventa del siglo pasado se empezó a abordar la temática ABO en una novela de fan-ficción surgida a partir de la serie de la televisión norteamericana: *The X-Files*. A partir de entonces, la etiqueta ABO fue evolucionando hasta convertirse en una de las más populares de la escritura femenina de Internet (Zheng, 2015: 16-17)<sup>330</sup>.

En el mundo ABO, además de las categorías de género -hombre y mujer-, existe otra clasificación bastante compleja de los individuos en tres grupos: *Alpha*, *Beta* y *Omega*. La atribución de cada individuo a una de estas categorías se produce durante la pubertad. Hasta entonces, se consideraba al individuo como neutro. Los grupos *Alpha* y *Omega* se distinguen del *Beta* por su mayor fertilidad. Por lo general, los individuos del grupo *Alpha* desprenden un fuerte olor que les permite dominar sexualmente a los *Omega* y situarse en la cúspide de la estructura social. Por su parte, las mujeres *Alpha* poseen en ocasiones órganos sexuales masculinos y pueden fecundar a sus parejas (hombre o mujer). En cuanto a *Omega*, este puede seducir a los *Alpha* con su aroma agradable. El grupo *Omega* se caracteriza, además, por su gran fertilidad -los hombres *Omega* también pueden quedarse embarazados- y en muchas novelas, los *Omega* son utilizados como herramientas de reproducción cuando es necesario aumentar la población. Por último, los *Beta* no son capaces ni de producir ni de captar olores, por lo que suelen ser omitidos o marginados en las historias.

A través de las relaciones entre categorías que se establecen en estas novelas, los lectores del colectivo LGBT pueden identificarse con determinados personajes: en la categoría *Alpha* femenino (cuya etiqueta es GL-ABO<sup>331</sup> o Mujer-*Alpha*) se admite la sexualidad lesbiana, en la categoría *Omega* masculino, tiene cabida la homosexualidad, etc. Un ejemplo muy completo de *Alpha* femenino lo encontramos en la novela *Mi exmujer-Omega es un poco rara* (《我的Omega 前妻有点不对劲》), escrita por Pájaro que no sabe arrullar (鸽子不会咕咕咕). Esta

---

<sup>330</sup> 郑熙青(2015), 《Alpha Beta Omega 的性别政治-网络粉丝耽美写作中女性的自我探索和反思》

\* Zheng Xiqing (2015), «La política sexual de ABO. La reflexión y la autoexploración de las mujeres en la escritura femenina de novelas de fandom sobre homosexualidad», URL:<<http://www.cgvip.com/qk/91124x/201511/666721811.html>> [Consultado el 20/07/2021].

<sup>331</sup> Aquí, GL es la abreviatura de Girls' love, que significa lesbiana. Además de GL, también se recurre a otros apodos como Lirio (百合).

novela narra la historia de una pareja de mujeres que se casan y tienen hijos. La novela ofrece un espacio de expresión de deseos y sexualidad lesbiana retomando el modelo tradicional de familia feliz, por lo que no la examinamos detalladamente. Aquí, nos centramos en la figura de *Omega* masculino, más recurrente que la anterior y también más representativa de estas novelas cuyas tramas suelen ser homoeróticas.

Ante todo, conviene indicar que el mundo ABO proporciona muchas modalidades de transgresión de la heterosexualidad normativa. Además del intercambio de roles sexuales, ya señalada, también se tratan las relaciones entre individuos: *Alpha* con *Alpha*, *Alpha* con *Beta*, *Beta* con *Omega*, *Omega* con *Omega*, etc. Así, el género *Beta* se identifica con el *queer*, por lo que esta categoría perturba la heteronormatividad. Los conceptos -género, sexo u orientación sexual- que clasifican a los humanos en diferentes categorías se convierten, en estos textos, en elementos desmontables que pueden combinarse de muchas formas. Sin embargo, cabe señalar una contradicción: a pesar de contestar las convenciones y las normas, las novelas ABO también pueden reforzar la distinción tradicional femenino/masculino. En numerosas novelas el individuo *Alpha* es presentado como «el más masculino de los hombres», mientras que la parte *Omega* se considera como un cuerpo fértil, de modo que las historias entre ambos reproducen, de forma evidente y exagerada, la diferenciación entre lo masculino y lo femenino. Además, en el mundo ABO se exige a los *Omega* que mantengan la virginidad y la castidad antes de ser emparejados. Para garantizar el cumplimiento de estas exigencias, se sigue un estricto ritual. Durante el emparejamiento de *Alpha* y *Omega*. *Alpha* tiene que morder fuertemente el cuello de *Omega* hasta dejarle una marca que le acompañará toda su vida. Asimismo, después del emparejamiento, *Omega* no puede tener relaciones sexuales con otros *Alpha*, pues, de no respetar esta prohibición, sufriría un dolor insoportable. En algunas novelas, la rivalidad entre dos personajes *Alpha* puede conducir a uno de ellos a morder a la pareja *Omega* de su enemigo y, de este modo, apropiarse de ella. Todo este proceso reproduce la desvirgación y el dolor que esta puede causar -la mordedura y la marca-, así como la soberanía absoluta de *Alpha* respecto del cuerpo de su *Omega*. Además, la elección del cuello, zona tradicionalmente erógena, para la mordedura, transforma el acto de dejar al descubierto la marca en un mensaje de sometimiento a la vista de todos.

Los *Omega* sufren, además, las consecuencias que conlleva su rol reproductivo: muchos no pueden dedicarse a su trabajo, debiendo incluso permanecer encerrados en casa, mientras que otros son enviados a viviendas colectivas exclusivamente habitadas por individuos *Omega*. Mientras que *Alpha* es capaz de controlar sus deseos sexuales, *Omega* está dominado y determinado por el ciclo estral, por lo que es considerado inferior a *Alpha* y comparado con un animal en celo. Por ello, aunque el mundo ABO se presenta como un espacio donde se deconstruyen los géneros normativos, lo cierto es que la imagen del individuo *Omega* en estas ficciones se asemeja, en todo punto, a la de las mujeres en la sociedad real. En definitiva, las novelas ABO vuelven a asociar la feminidad con la lujuria -el «vicio tradicional» de las mujeres (Bornay, 1990: 36)-, castigando a estas por su sexualidad. Por un lado, los *Omega* soportan muchas formas de opresión; son, sobre todo, los *Omega* masculinos quienes evidencian mejor la desigualdad más evidente, apareciendo en muchas novelas como luchadores que exigen la emancipación. Por otro lado, la hipersexualización del cuerpo de los *Omega* les relaciona estrechamente con los deseos homoeróticos.

Aunque se publican muchas novelas ABO cada año, son pocos los autores que destacan en el género. El contenido altamente pornográfico de estas novelas disuade a la mayoría de autores de la idea de ganar fama con ellas a la vez que aumenta el riesgo de censura. Por ello, no hay *autores fuertes* -es decir, cuyos nombres son recordados por las lectoras- de novelas ABO. La mayoría son mediocres e incluso pésimos, de modo que la falta de lógica y coherencia narrativa es habitual en los relatos de esta categoría. Por su dedicación exclusiva al género ABO y frecuente presencia en las webs de novelas pornográficas, hemos escogido la novela más conocida de mnbvcxz: *Las anécdotas rosas del clan* (《豪门艳事》). Aclaremos, antes de comenzar, que el seudónimo mnbvcxz -a diferencia de zydzyd (cuya abreviatura significa «la más promiscua»)-, parece carecer de sentido.

Como es habitual, en esta novela, los *Omega* son considerados meras herramientas de reproducción, por lo que normalmente permanecen encerrados en una vivienda colectiva hasta que el gobierno les atribuye a un *Alpha* para su emparejamiento; son estos quienes ocupan los puestos importantes en el gobierno y, sobre todo, en el ejército. Aunque los *Omega* no tienen derecho a estudiar ni saben pilotar naves *mecha*, el protagonista de *Las anécdotas rosas del clan* -un *Omega* llamado Cheng You (程佑)- consigue realizar su sueño de convertirse en un piloto de nave *mecha*. Chen You es el hijo adoptivo del general Qin Han (秦

邯) y tiene tres hermanastros *Alpha*. Desde pequeño, Cheng You aspiraba a estudiar en un instituto militar y convertirse en soldado. Cuando cumple catorce años, durante una conversación con su padre adoptivo Qin Han, un *Alpha* fuerte y maduro que está enamorado de su hijo, Cheng You tiene su primer ciclo estral, lo que desencadena el inicio de una relación sexual. Poco después, Qin Han propone a Chen You un emparejamiento. Este acepta para evitar ser enviado a la vivienda de los *Omega* y obligado a emparejarse allí con un desconocido. Los tres hijos de Qin Han también están enamorados de Cheng You desde hace mucho tiempo, por lo que protestan, inútilmente, contra la unión. Tiene lugar el ritual de emparejamiento y Qin Han muerde el cuello de Cheng You. Pero Qin Ji (秦籍), el más inteligente de los tres hermanastros, consigue borrar la dentellada con la que su padre ha marcado el cuello de Cheng You, lo que le autoriza a iniciar una relación sexual con este último. Al final, Qin Han no tiene más remedio que acabar compartiendo su pareja con sus tres hijos. Mientras tanto, Chen You no ha abandonado su sueño de convertirse en piloto. Para poder estudiar en la escuela militar sin ser descubierto, Chen You consigue ocultar su olor de *Omega* ingiriendo un medicamento. Siguiendo su plan de huida, Cheng You se escapa de casa para iniciar sus estudios, pero no tarda mucho en ser descubierto por Qin Han. El general no desea ser un obstáculo al proyecto de Chen You, por lo que, contraviniendo la ley, hace construir una escuela militar para estudiantes *Omega*. Ante esta muestra de amor de Qin Han, Cheng You comienza a corresponderle. Poco después de iniciarse la construcción del centro, Cheng You se queda embarazado. Un día, mientras Cheng pasea despreocupado por el enorme jardín de la mansión, descubre a Shen Mingshu (沈明书), el cual había sido encerrado años atrás en una pequeña cabaña del jardín. Cheng You ignora que Shen Mingshu fue la pareja *Omega* de su padre y que dio a luz a sus tres hijos contra su voluntad antes de someterse a una operación para convertirse en *Beta*. Shen Mingshu había dedicado muchos años de su vida a trabajar en el proyecto de una nave *mecha* que pudiera ser pilotada por los *Omega* utilizando su fuerza mental. Pero el gobierno no deseaba que los *Omega* ocuparan puestos en el ejército, por lo que ocultó el invento de Shen Mingshu y lo encerró en la cabaña. Después del encuentro entre Cheng You y Shen Mingshu, el general decide liberar a este último para contratarlo como profesor de la nueva escuela militar. Al final de la novela se retoma el proyecto de construcción de naves *mecha* para pilotos *Omega*.

En la historia, la llegada del ciclo estral divide la vida de Cheng You en dos fases: antes del ciclo, Cheng You era un individuo neutral y privilegiado, pues procedía de una familia prestigiosa, que contaba con el respeto de sus compañeros de estudio; a partir de la llegada del ciclo estral Cheng You se convierte en un *Omega*, por lo que pasa a ser considerado por su entorno como un mero objeto penetrable. El ciclo estral no solo provoca un cambio irreversible en su cuerpo, sino también en su rol social, marcado por la desigualdad de género. A partir del momento en que Cheng You se convierte en un *Omega*, se activa en la novela la reproducción de los estereotipos asociados al género femenino. En el despacho de Qin Han, tiene lugar la escena en la que el protagonista tiene su primer ciclo estral; este percibe un intenso olor a «óxido, mezclado con el aroma de tabaco y licor» que invade sus sentidos, le marea y le hace estremecerse levemente. En él se mezclan algo de miedo y euforia. Un deseo indescriptible se apodera de Cheng You, quien se acurruca en la alfombra. Al percibir un «olor de frutas mezclado con flores», su padre, Qin Han, se levanta de la silla: «estás en celo», le dice. Qin abraza a Cheng conduciéndole al sofá, a la vez que observa su delicado cuerpo «como el de un frágil niño», sus «pezones rosas» y su «culo redondeado». Cheng You, abandonándose al deseo, «se abre de piernas y expone su cuerpo a su padre adoptivo» (Capítulo 2).

En esta escena se reproduce la división estereotipada entre los géneros femeninos y masculinos: Al ser un *Alpha*, Qin Han desprende aromas (tabaco, licor y óxido) asociados tradicionalmente a los hombres; por su parte, el olor floral de Cheng You se vincula a la seducción femenina. Esta repartición de olores reitera y consolida los roles de géneros tradicionales: Qin Han aparece como el dueño del placer sexual de Cheng You, mientras que este es objetualizado a través de la mirada del primero. Ante lo inevitable de someterse a un *Alpha*, perdiendo la autoridad sobre su propio cuerpo, Cheng You siente miedo, pero la euforia que le produce la expectativa del placer es más fuerte. Aunque Cheng You siente temor ante la invasión de su espacio íntimo, el deseo le lleva a exponer su cuerpo al otro. Sobre todo, el amor paternal que Qin Han le brinda a pesar de ser un *Omega* conlleva la autorización excepcional para salir de casa e incluso estudiar como es su deseo. De hecho, Cheng You no se siente aplastado por ese miedo. En otras palabras, aunque su cuerpo se acurruca en la alfombra -«el cuerpo se encoge y retira del mundo con el deseo de evitar el objeto de miedo»-, lo cierto es que Cheng You siempre tiene conciencia de que «está en casa»

(Ahmed, 2004: 115). En este tipo de fantasías descabelladas, el idealizado amor paternal de un *Alpha* solo ofrece ventajas: garantiza que Cheng You disfrute del sexo en una relación inicialmente no deseada, que pueda salir de casa y hasta cumplir un sueño irrealizable para los *Omega* como es estudiar para convertirse en piloto de naves *mecha*. Aunque Cheng You aparece inicialmente como un individuo rebelde que aspira a la igualdad, lo cierto es que nunca se ha enfrentado directamente con sus problemas, pues siempre tiene a su *Alpha* para solucionárselos.

En *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Janice Radway, retomando la idea de Molly Haskell, considera que, si la escritura femenina contiene numerosas escenas de agresión y violencia sexual, es porque las mujeres conviven con la amaneza de violencia machista cotidiana: «through her imagination she controls an occurrence that is widespread in her culture which she can neither predict nor prevent» (Radway, 1984: 141). En las novelas ABO aunque los *Omega* sufren violaciones, encierros y torturas, siempre acaban consiguiendo amor, libertad e igualdad. Del mismo modo, las lectoras que consumen este tipo de historias pueden apaciguar el miedo frente a las posibles situaciones de violencia.

Aunque en *Las anécdotas rosas del clan* se repiten los estereotipos de género, no se renuncia al juego. Cheng You siempre es forzado por los *Alpha* a mantener relaciones sexuales, mientras que, en el caso de Shen Mingshu, es él quién le propone activamente sexo. Cuando Cheng You le pregunta a Shen Mingshu qué es el amor, Shen le responde, preguntándole quién es el hombre que le hace sentirse tranquilo y tener ganas de compartir con él las cosas pequeñas de la vida. El joven no elige a ninguna de sus parejas *Alpha*, sino a Shen Mingshu. La relación entre los dos *Omega*, Cheng You y Shen Mingshu, se asemeja a un amor lésbico. Aunque la mayor parte de esta novela se centra en los deseos obsesivos y desmedidos entre los personajes *Alpha* y *Omega*, la verbalización por parte de Cheng You de sus sentimientos amorosos hacia Shen Mingshu es enfatizada y contrasta con la ausencia de este tipo de declaraciones hacia sus parejas *Alpha*. Como hemos señalado, en sus novelas, mnbvcxz reproduce el mismo tipo de relación hasta la saciedad -un *Alpha* dominante ofrece su amor paternal a un *Omega* descontento con su destino-. Sin embargo, en estas historias siempre hay un lugar para la expresión de la aspiración a un amor igualitario.



Como hemos visto, en *Las anécdotas rosas del clan* el protagonista *Omega* nunca se enfrenta directamente con el poder, sino que se sirve del amor de los *Alpha* para conseguir lo que desea. De hecho, para los *Omega* no se trata tanto de combatir la desigualdad respecto de los *Alpha* cuanto de obtener los mismos privilegios que ellos. Si bien estas novelas no rechazan la estructura de dominación patriarcal, su mera existencia ya supone una amenaza. A pesar de la reciente tendencia a reducir, e incluso eliminar, el contenido pornográfico, las novelas ABO son uno de los objetivos primordiales para la censura. En 2021, las novelas ABO más recomendadas en el foro Jinjiang son: *El hombre inmortal* (《不死者》) de Huai Shang (淮上), *Me gusta tu olor* (《我喜欢你的信息素》) de Yinluxing (引路星), *El más guapo de la facultad y el más guapo de la universidad* (《系草与校草》) de Qingdian (轻点). Estas novelas se distinguen de las anteriores por el «saneamiento» de las escenas sexuales y por la supresión de la desigualdad entre *Alpha* y *Omega*. En las últimas dos novelas ni siquiera aparece la jerarquía entre las tres categorías -*Alpha*, *Omega* y *Beta*- que dan nombre al género ABO. Del mismo modo que las novelas actuales de BL (Boys' Love) construyen un paraíso para homosexuales pero ignoran las dificultades con las que estos se enfrentan, las novela ABO también tienden a suavizar las desviaciones que fueron propias de este género inicialmente para neutralizar su sentido transgresor. En resumen, las novelas ABO sufren una castración creciente por parte de la censura, a la vez que el juego de géneros acaba siendo formateado por la heteronormatividad. Esta tendencia coincide con la reducción creciente del espacio que tienen las minorías sexuales en la sociedad china.

La etiqueta ABO no es la única que el *fandom* proporciona a la escritura femenina. La etiqueta *Piquete y Guía* (哨兵向导)<sup>332</sup> se diferencia de la anterior por el hecho de que los individuos pertenecientes a estos dos grupos mantienen desde el principio una relación igualitaria. El punto de confluencia entre ambas etiquetas es la organización de las relaciones sexuales entre categorías. A través del sexo, los individuos Piquete y los Guía pueden comprenderse sin necesidad de hablar, lo que facilita enormemente el éxito de las misiones militares que llevan a cabo juntos. En estas ficciones también aparecen personajes de humanos ordinarios que no forman parte de las categorías de Piquete y Guía, consideradas como superiores y muy

---

<sup>332</sup> Los dos términos se refieren a funciones específicas de soldados en el ejército. Según el diccionario de la RAE, un piquete es un «grupo poco numeroso de soldados que se emplea en diferentes servicios extraordinarios». Y un guía es un «sargento o cabo que, según las varias evoluciones, se coloca en la posición conveniente para la mejor alineación de la tropa».

valoradas, al ser sus miembros poco numerosos. El individuo Piquete tiene los cinco sentidos muy agudos y una resistencia física más elevada que la gente corriente; por su parte, el individuo Guía posee una fuerza mental que le permite apaciguar la inquietud del primero y guiarle en los combates. La etiqueta Piquete y Guía transpone el juego de género en un contexto militar. Existen otras etiquetas, que no examinamos aquí, creadas por las mujeres con un mismo fin: prepararlas a adoptar la postura pasiva que se espera de ellas cuando mantienen relaciones sexuales; ello les permite eludir las acusaciones de provocadoras y no sucumbir a la autocensura.

Sin embargo, existen otras etiquetas en las que el rol femenino adopta una postura particularmente activa. El mejor ejemplo de ello es la etiqueta *Futa* (扶她). Dicha etiqueta proviene de la cultura japonesa de ACG (Anime, comic y game); su nombre japonés es *Futanari*. En Japón *Futanari* se refiere a personajes que tienen senos de mujer y falo. Al difundirse este término en China, su forma y sentido han cambiado ligeramente: *Futanari* recibe en chino el nombre de «扶她» (Fu Ta), es decir, «levantar eso [el falo] a la chica» (扶她那里), término que siempre se aplica a una joven de belleza añorada que esconde bajo su falda un enorme falo. Este canon de belleza procede de la convergencia entre la cultura japonesa *moe* (萌文化) y la tradición china que exigen a las mujeres mantenerse siempre jóvenes y encantadoras. La cultura *moe* empezó a popularizarse en los años ochenta del siglo pasado y sirvió, al principio, para proyectar las fantasías de los hombres en las mujeres añoradas de ACG (anime, cómic o videojuegos); hoy en día este canon de belleza también incluye a los hombres. En realidad, las imágenes infantiles del *moe* son difícilmente dissociables de las fantasías pedófilas (Shao, 2018: 23-33). No obstante, *Futa* quebranta esta fantasía que los hombres proyectan sobre las mujeres, a la vez que amenaza la masculinidad: «si levantas la falda de esta chica, te encontrarás con un pene más grande que el tuyo» (掀开裙子, 比你都大). Además, el gesto de «levantar la falda» también alude al acoso sexual que sufren las mujeres asiáticas. Por ello, este mensaje transmite igualmente el deseo de vengarse de los acosadores, burlándose de ellos. En resumen, *Futa* muestra una imagen activa y agresiva de las mujeres y se apropia del falo para subvertir las fantasías de los hombres.

Esta prometedora etiqueta no cumple, sin embargo, las expectativas de quien espera ver realizada dicha subversión en la trama. Si bien las novelas *Futa* se burlan de las fantasías de

los hombres, lo único que hacen es invertir los roles sin, por ello, ofrecer una alternativa a la estructura de opresión existente: las mujeres desempeñan el rol masculino y los hombres, el femenino. Los hombres de estas novelas poseen cuerpos delicados, o bien tienen un carácter dulce. Sin embargo, pese a que las mujeres son dominantes, estas novelas siguen reproduciendo un esquema falocéntrico.

En resumen, en las novelas clasificadas con estas etiquetas, la creatividad de los juegos de género no consigue evitar que se reproduzcan los estereotipos de la sociedad patriarcal. Sobre todo, las etiquetas que provienen del *fandom* evocan el culto tradicional al linaje, puesto que tanto los *Alpha/Omega* como los *Piquete/Guía* constituyen nuevos grupos de élite considerados superiores a los humanos ordinarios. Si bien estas novelas intentan ofrecer el esbozo de un mundo igualitario, en realidad, están contribuyendo a crear nuevas formas de desigualdad, no solo entre categorías de ficción, sino también entre las utopías igualitarias de internet -donde los individuos sometidos pueden denunciar su situación- y los grupos marginales de lectores que consumen estas novelas sin derecho a tener voz en el espacio público, sin olvidar a quienes quedan al margen de estos grupos marginales de lectores, es decir, los numerosos individuos excluidos de la cibercultura que, en modo alguno, pueden beneficiarse del eventual valor terapéutico de estas historias.

## **2.2. Novelas de Wangyou (网游文)**

En este apartado, examinamos los videojuegos como un espacio donde las mujeres y el colectivo LGBT vuelcan sus fantasías sexuales. Los videojuegos les proporcionan libertad para construir avatares ideales y repartir a su antojo los roles en el juego sexual. Las novelas de Wangyou son aquellas cuya trama sucede en el espacio virtual de los videojuegos. Aquí nos interesa averiguar cómo la escritura femenina de Internet utiliza el Wangyou para subvertir el orden jerárquico de género.

### 2.2.1. La definición de Wangyou

La etiqueta Wangyou se refiere concretamente al MMORPG, esto es, *Massively Multiplayer Online Role-Playing Game*, un subtipo de RPG (Role-Playing Game). En el RPG, el jugador adopta un rol virtual con el que vive en una aventura, durante la cual su personaje aumenta gradualmente sus cualidades en función de las decisiones que va tomando. Una serie de indicadores cuantitativos -moralidad, poder mágico, talento, habilidad, etc. Además, el RPG permite modificar la situación personal -sexo, estatus social, categoría profesional, perfil de capacidades, etc. Además, los roles del RPG suelen alejarse de los del rol que cada personaje tiene en su vida cotidiana (Shao, 2018: 327-338). Las novelas MMORPG contienen un mundo virtual donde todos los personajes viven con una identidad falsa. Se establecen, así, dos niveles de ficción: el primero, que corresponde al mundo de ficción real y el segundo, esto es, el mundo de ficción virtual.

En el RPG el juego comporta el desarrollo de un relato: el juego en sí mismo consiste en decidir su propia participación en la historia en función del rol adoptado por cada jugador y en base a una serie de reglas. Los NPC (Non-Player Character) actúan en función de las acciones realizadas por los demás jugadores. Así, el MMORPG se podría definir como un relato escrito por un grupo de autores, es decir, de jugadores (Shao, 2018: 339).

Algunas características de las novelas de Wangyou varían en función del público al que están destinadas: lectoras o lectores. En el artículo «Dos mundos, dos identidades: análisis de las novelas de Wangyou protagonizadas por personajes femeninos» (《两个世界，两个身份-女主网游文略析》)<sup>333</sup>, Teng Fei (滕菲) analiza las novelas de Wangyou femeninas (女性网游). En ellas, todos los componentes del videojuego están al servicio del desarrollo de una relación romántica. Por su parte, las novelas dirigidas al público masculino se centran en la competición y la amistad entre los personajes (Teng, 2013: 118). Sin embargo, la clasificación

---

<sup>333</sup> 滕菲(2013), 《两个世界，两个身份-女主网游文略析》，选自《网络文学评论第四辑》，广州：花城出版社。

\*Teng Fei (2013). «Dos mundos, dos identidades: análisis de las novelas de Wangyou protagonizadas por personajes femeninos», en *Críticas de las novelas de Internet, el IV volumen*, Guangzhou: Editorial de Huacheng.

de Teng Fei no tiene en cuenta los nuevos gustos de las lectoras: en 2011, la novela *The King's Avatar* (《全职高手》)<sup>334</sup>, escrita por Mariposa azul y dirigida a un público masculino, tuvo un gran éxito entre las lectoras a pesar de que el centro de interés no era el amor romántico, sino la amistad. En términos generales, podemos decir que la distinción entre el Wangyou femenino y el masculino se vuelve cada día menos evidente.

Otra característica de las novelas de Wangyou femeninas es que la protagonista suele ocultar su identidad sexual en el videojuego desempeñando un rol masculino. Teng Fei da el ejemplo de *Soy un tipo chungo en el videojuego* (《爷是人妖爷怕谁》), de Yidu Junhua (一度君华), que se publicó en 2010. Dicha novela trata de una joven hermosa que se comporta de modo ejemplar en su vida cotidiana y utiliza un avatar masculino vulgar y ambicioso en el videojuego. Teng Ping se refiere a esta ruptura de la identidad de género entre la ficción primera y la segunda diciendo que la protagonista tiene un cuerpo femenino con un corazón masculino (妹子身, 汉子心) (Teng, 2013: 121). Este juego de identidades de género reactualiza la leyenda de Mulan: el videojuego proporciona, nuevamente, a un personaje femenino el modo de vivir una vida de hombre, de disfrazarse como tal en un mundo virtual. Sin embargo, este tipo de novela pierde interés entre las lectoras que buscan alternativas a las identidades de género tradicionales: la protagonista debe desempeñar el rol de mujer perfecta según las convenciones en su vida cotidiana y, además, en el juego, las jugadoras siguen reproduciendo comportamientos estereotipados y buscando la protección de los jugadores masculinos.

El surgimiento del juego llamado 乙女ゲーム (otomegame) posibilita la construcción de un espacio virtual diferente respecto de los videojuegos tradicionales. El otomegame proviene de Japón y es un tipo de juego orientado a un público femenino. Las jugadoras pueden controlar un/una avatar para experimentar historias románticas con diferentes NPC. Desde la publicación de *Angelique*<sup>335</sup>, el otomegame empezó a conquistar el mercado y las novelas

---

<sup>334</sup> *The King's Avatar* escrito por Mariposa azul (蝴蝶蓝) se publicó en un foro de Qidian en 2011. Esta novela cuenta la historia de un jugador talentoso, Ye Qiu (叶秋), después de ser despedido por un club profesional de videojuegos. Ye Qiu organiza un nuevo grupo de jugadores para alcanzar su sueño: ganar un concurso internacional de videojuegos. Durante este proceso hace muchos amigos. La novela, centrada en la fraternidad, fue adaptada en *manga*, dibujos animados y serie de televisión y atrajo a muchas escritoras de fan ficción.

<sup>335</sup> Este juego apareció en 1994 y propone un mundo dominado por una diosa llamada Angelique que

adaptadas también han obtenido un gran éxito en las lectoras. Desde entonces, se comenzó la tradición de adaptar los otomegames en novelas. En los videojuegos de BG (relación heterosexual) como *Uta no Prince-Sama*, se ponen obstáculos al establecimiento de relaciones románticas, de modo que la meta conquistable pasa a ser el amor del NPC masculino. Asimismo, la meta de los juegos de BL son las relaciones sexuales. Por ejemplo, en el videojuego *Un novio dominante: nuestro hospital de BL*<sup>336</sup> (ケモ彼!～俺達の BL 病棟～), las jugadoras deben conquistar el amor y el cuerpo de diferentes hombres para desbloquear las ilustraciones eróticas que se esconden en el juego. El videojuego no solo se considera como un juego de competición o aventura, sino también como una experiencia virtual que permite a los jugadores realizar sus sueños eróticos.

Al igual que el mundo virtual de *Matrix* resulta real para los personajes del film, los videojuegos proponen mundos totalmente creíbles con independencia de su verosimilitud. En las novelas *Una vida libertina en el Wangyou* (《网游之 YD 人生》) de Sifeng (祀风), *H Game* de Youluo (优璐), *El barco chino que surcaba el mar* (《飘洋过海的中国船》) de Fei Tian Ye Xiang (非天夜翔), etc., el mundo virtual es parecido al de Xianxia (仙侠): en este no solo hay elementos míticos -dioses, *yaoguai* (monstruo), poderes sobrenaturales, etc.- también hay los de Wuxia -batallas de bandas, héroes y villanos, etc.-. Al entrar en el juego se realiza un viaje a través del espacio para volver al pasado. Aquí nos centramos en la novela de Fei Tian Ye Xiang (非天夜翔), el autor más conocido e influyente de este tipo de novelas.

### 2.2.2. Fei Tian Ye Xiang y su mundo virtual

Como hemos señalado, Fei Tian Ye Xiang (非天夜翔) ha reconocido su homosexualidad en

---

cuenta con nueve protectores masculinos, cada uno de los cuales posee un poder específico. Sin embargo, la diosa y sus protectores no pueden vivir para siempre, por lo que regularmente debe organizarse una competición para elegir a los sucesores. Las jugadoras pueden controlar al personaje femenino que aspira a convertirse en la nueva Angelique, además de establecer relaciones románticas con sus protectores y participar en una aventura para conseguir el trono.

<sup>336</sup> Las jugadoras pueden manipular a un avatar masculino que ha contraído una enfermedad misteriosa: le crecen orejas y cola de gato (ambos atributos se consideran atractivos sexualmente en la cultura japonesa). Para curarse, el personaje ingresa en un hospital en el que todos los doctores son atractivos homosexuales. El tratamiento del paciente consiste en practicar el sexo con ellos. Las jugadoras pueden elegir un avatar para disfrutar del sexo con varios hombres y al final, eligen entre ellos una o varias parejas.

declaraciones y entrevistas, pero no se ha dejado filmar ni fotografiar para proteger su identidad como ciudadano en una sociedad marcada por la estigmatización de la homosexualidad. Este autor, tan aficionado a los videojuegos que vincula a ellos su seudónimo, ha escrito una novela de Wangyou que, sin lugar a dudas, ha incrementado significativamente el número de lectores aficionados a este subgénero narrativo. En *El barco chino que surcaba el mar*, se describen dos mundos paralelos y ambientados en el futuro. Uno de estos mundos es real, mientras que el otro es virtual, de modo que los jugadores pueden entrar y salir del mismo cuando lo deseen. Hay que aclarar que, al tratarse de un videojuego del futuro, las vivencias de los jugadores resultan tan auténticas como las que tienen en su vida real. Sin embargo, en este mundo futurista tan avanzado tecnológicamente, los homosexuales siguen siendo un grupo estigmatizado.

La historia de esta novela se desarrolla paralelamente en dos mundos diferentes, el real y el virtual, que se mezclan ocasionalmente. La historia comienza cuando Lu Shaorong (陆少容) finaliza su relación con su primera pareja, por quien había renunciado a su antigua orientación heterosexual convirtiéndose en *bottom*. Al enterarse de que su antiguo amante está prometido, Lu se siente tan afectado que incluso acaba siendo despedido. Después de quedarse sin trabajo, Lu no tiene más remedio que volver a casa de sus padres, cuya homofobia provoca su rechazo. Para librarse de su hijo homosexual, su padre le ofrece entonces un matrimonio concertado con el hijo de un antiguo vecino, un joven chino residente en Estados Unidos y llamado Zhan Yang (展扬) que había hecho fortuna en el nuevo continente. La flamante situación económica de Zhan Yang es un gran atractivo para el padre de Lu. Este espera que el matrimonio, aunque homosexual, le permita no solo perder de vista a su incómodo hijo, sino también obtener algún beneficio económico en el futuro. Lu acepta el matrimonio y se traslada a Estados Unidos. El inicio de la vida en pareja entre los dos desconocidos es complicado. Zhan Yang está muy ocupado con su trabajo, así que le compra un videojuego a Lu llamado *La montaña de Shu* (《蜀山》) para que no se aburra en casa. Lo que Zhan Yang no le dice a Lu es que él también es un usuario de este videojuego. A través de *La montaña de Shu*, se introduce en la novela una realidad virtual alternativa que genera su propia trama. Esta realidad virtual se sitúa en un mundo mítico inspirado en la China antigua,

donde se desarrollan diferentes historias y aventuras con un formato de «mundo abierto»<sup>337</sup>. A través del juego, Lu conoce a otro jugador llamado Fu Yao (扶搖), que es en realidad su nuevo prometido Zhan, cuyo objetivo, al hacerse pasar por Fu Yao, es conocer a fondo la personalidad de Lu. Finalmente, y después de muchas peripecias, Lu descubre la verdadera identidad del jugador Fu Yao y ambos se declaran su amor, celebrando su matrimonio tanto en el mundo real como en el del videojuego.

En una entrevista, Fei Tian Ye Xiang afirma que casi todos sus lectores son mujeres, sobre todo jóvenes. El autor sabe cómo atraer al público femenino con una trama que satisface las fantasías de las lectoras: una pareja perfecta, el juramento de fidelidad y amor eterno (Fei Tian Ye Xiang, 2018). Aunque la condición homosexual de los personajes seduce a las lectoras y el autor escribe conscientemente para las mujeres, sus novelas tienden a ser más conservadoras que las escritas por mujeres -por mucho que estas reproduzcan parcialmente los discursos patriarcales. Las novelas de Fei Tian Ye Xiang (*Robar el sueño* 《夺梦》, *Crónica de la caza de monstruos* 《天宝伏妖录》, *El mejor ayudante* 《金牌助理》 etc.) ponen de manifiesto la enorme presión que ejerce el modelo de felicidad heterosexual y tradicional. El tratamiento de la gestación subrogada en *El barco chino que surcaba el mar* ilustra lo que decimos. Cuando Zhan Yang le presenta su madre a Lu, tiene lugar la habitual conversación familiar sobre los planes de la pareja en lo que a descendencia se refiere. Al tratarse de una pareja homosexual, la madre de Zhan comenta de manera muy natural la posibilidad de recurrir a la gestación subrogada (Capítulo 16). Al tratarse de una ficción situada en un futuro próximo, el autor introduce una nueva tecnología que permite, a través de la gestación subrogada, combinar el ADN de los dos miembros masculinos de la pareja para que el hijo sea el resultado de la aportación genética de ambos. Las novedades tecnológicas se ponen al servicio de una forma de reproducción lo más similar posible a la reproducción tradicional, de modo que el *happy end* se construye de nuevo, a pesar de que la ficción se sitúa en el futuro, sobre la utilización del cuerpo de la mujer. Muy diferente es la perspectiva de otra autora de BL, Priest. Esta autora comparte con Fei Tian Ye Xiang el gusto por los *happy end*, los finales

---

<sup>337</sup> Término del ámbito de los videojuegos que designa un ciberespacio abierto para todos los jugadores al inicio. Conviene señalar que, con anterioridad, la mayoría de los videojuegos exigía a los jugadores desempeñar una serie de misiones para desbloquear, de forma escalonada, el mapa del juego.



perfectos donde las parejas homosexuales acaban formando una familia con hijos. Pero, a diferencia de la primera, Priest, en su novela *Residuos* (《残次品》), explora las posibilidades tecnológicas del mundo del futuro imaginando un nuevo método que permite a los homosexuales reproducirse a través de máquinas sin tener que recurrir a alquilar el cuerpo de una mujer. La comparación entre ambos tratamientos de la reproducción sugiere una mayor atención por parte de Priest a la utilización mercantil del cuerpo de la madre de alquiler en la gestación subrogada.

Conviene señalar que el objetivo de hombres y mujeres, sea cual sea su sexualidad, que optan por la gestación subrogada es el mismo: crear una familia. Sin embargo, el conflicto entre heterosexuales y homosexuales hace que estos grupos actúen de manera dividida y enfrentada. En 2020, la legalización de la gestación subrogada llevada a cabo por el gobierno de Taiwán pretende ofrecer una solución al problema de infertilidad que tienen algunos matrimonios. Aunque los beneficiarios principales de esta ley eran las parejas heterosexuales, también hubo parejas homosexuales cuyo matrimonio había sido legalizado poco antes, que intervinieron en el proceso con la esperanza de poder recurrir a la gestación subrogada para formar una familia. En Weibo (Internet chino), han surgido innumerables críticas de los usuarios contra la extensión de esta práctica a las parejas de hombres homosexuales (las lesbianas pueden recurrir a la inseminación artificial). A pesar de que en China tanto el matrimonio homosexual como la gestación subrogada son prácticas ilegales, este importante movimiento contra la gestación subrogada en redes sociales, pretende crear un estado de opinión desfavorable a dicha práctica aduciendo que comporta una utilización abusiva del cuerpo de las mujeres. Esta corriente de opinión y el amplio seguimiento de los debates públicos en Internet pone de manifiesto la importante homofobia de la sociedad china. También subraya la censura moral que ejercen los lectores (mujeres en su mayoría) contra las novelas de BL sobre gestación subrogada y el amplio seguimiento de estos debates públicos por parte de autores y lectores de novelas de Internet.

Huai Shang (淮上), una autora de BL, se vio obligada a reescribir un pasaje de su novela *Divorcio* (《离婚》), publicada en 2018, en el que se había mostrado veladamente favorable a la gestación subrogada. Huai Shang rectificó lo que se había convertido en una opinión

problemática explicando en las redes que, cuando escribió la novela, no se había planteado que «la gestación subrogada pudiera convertirse en una amenaza para las mujeres reales» [TEN<sup>338</sup>]. La modificación de su texto de ficción, así como su pronunciamiento público contra la ley animaron a muchos lectores a reaccionar en las redes contra los escritores de Internet que tratan favorablemente en sus tramas la gestación subrogada. Automáticamente, Fei Tian Ye Xiang pasó a ocupar un lugar destacado en la lista de autores moralmente problemáticos por incluir en sus ficciones a parejas de hombres homosexuales que recurren a la gestación subrogada. Así, los lectores actúan como reguladores de un estado de opinión sirviéndose de la persuasión ideológica en nombre de su responsabilidad como transformadores de la sociedad.

Fei Tian Ye Xiang no solo reproduce el modelo tradicional de familia, sino que también embellece los discursos disfrazados de la sociedad patriarcal. Ello se puede observar en la escena donde el padre de Lu recibe una llamada de su viejo amigo explicándole que su hijo también es homosexual y decide que Lu debe casarse con el hijo de su amigo. Para el padre de Lu, el matrimonio, que requiere sobre todo que su hijo se instale en Estados Unidos, es la forma más honorable de evitar la vergüenza. Lu intenta explicar a su padre que el hecho de ser gay como el hijo de su amigo no es un motivo para que ambos se casen. Sin embargo, acaba viéndose obligado a aceptar la decisión paterna. En China se ha perpetuado una tradición feudal en la que los padres negocian el matrimonio de sus hijos, especialmente en el caso de las mujeres, consideradas bienes familiares hasta que en 1950 la nueva ley sobre el matrimonio les otorgó el derecho a decidir por ellas mismas. Aun así, hoy en día esta tradición ha pervivido: los pobres que siguen interviniendo en el matrimonio de sus hijos son numerosos y la sociedad no muestra respeto por la emancipación de las mujeres. Muchas mujeres son llamadas «mujeres sobrantes» (剩女) únicamente porque no se casan antes de cumplir treinta años. El autor no contesta este estado de cosas y se sirve del mismo elaborando un *segundo plano* del ethos (Maingueneau, 2013: 150): por una parte, el autor construye una trama protagonizada por homosexuales, lo que parece ir a contracorriente de la tradición patriarcal heterosexual; por otra, se incluye un matrimonio que sigue la práctica

---

<sup>338</sup> Texto original: 当时写的时候没有意识到之后社会会面临这样的实际情况，也没想到这如今成了威胁现实中女性安危的切身之患...

URL: < <http://www.jjwxc.net/oneauthor.php?authorid=294665> >[consultado en 04/05/2020].

feudal y patriarcal, es decir, que es negociado por los padres de los cónyuges. Como las mujeres, estos jóvenes homosexuales tampoco son libres de decidir sobre sus vidas. El matrimonio se lleva a cabo como si fuese imposible alterar esta costumbre ancestral y rechazar el sometimiento a la voluntad de los padres y la aceptación de la fatalidad. El hecho de que Lu encuentre en Zhan al hombre perfecto con el que tendrá un feliz matrimonio embellece la realidad que deben afrontar las mujeres, pero no la transforma. La obediencia frente al absoluto poder patriarcal, la mercantilización del matrimonio, sobre todo de las hijas y la generalización de los matrimonios infelices en China quedan ocultos bajo un final feliz propio de un cuento de hadas. Lu conoce la finalidad mercantil del matrimonio decidido por su padre, quien espera obtener beneficios económicos de la unión de su hijo con Zhan. Sin embargo, al final de la novela, Lu plantea tener una hija subrogada con Zhan para destinarla en el futuro a uno de sus mejores amigos, reproduciendo de este modo el comportamiento de su padre para con él: «cuando él [su amigo] sea un poco mayor, [la hija] será un buen partido, después de que haya tenido tiempo de divertirse con otras mujeres en su juventud» [TEN<sup>339</sup>]. En definitiva, los personajes homosexuales no solo quedan atrapados en la ley patriarcal, sino que, además, se sirven de la gestación subrogada para perpetuarla.

El matrimonio ocupa también un lugar central en el mundo virtual, esto es, en la trama que genera el videojuego en el que participan como jugadores Lu y Zhan ignorando hasta el final quién es quién. Como ya se ha comentado, Zhan ofrece un videojuego a Lu para que este no se aburra en casa mientras él está trabajando; a escondidas de Lu, Zhan entra en el juego para conocer mejor a su pareja. Ambos jugadores, Zhan y Lu, trabajan conjuntamente para salvar a unos personajes *NPC* cuya existencia está amenazada. Durante su colaboración virtual, ambos tienen ocasión de conocerse mejor y de enamorarse. Cuando los dos concursantes deciden celebrar su boda en el mundo virtual, comentan con detalle cómo desean que sea la futura ceremonia: rituales tradicionales, invitados, etc. También se describen las normas del matrimonio virtual:

Quando un matrimonio manifieste la voluntad de divorciarse, se necesita un período de reflexión de noventa días durante el cual la pareja está a tiempo de revocar su decisión. Una vez finalizada la relación, el concursante no podrá volver a casarse nunca

---

<sup>339</sup> Texto original: 等到他年纪再大点, 玩心也收了.....我觉得他会是个好男人的.....

más (Capítulo 20) [TEN<sup>340</sup>].

El período de reflexión no es una invención del autor. Se trata de una cuestión muy actual en China. En 2010, año en el que se publicó esta novela, hubo una propuesta de ley que recomendaba a las parejas que deseaban divorciarse respetar dicho período antes de tomar una decisión definitiva. Esta propuesta provocó un debate en Internet y muchos ciudadanos, sobre todo mujeres, se mostraron contrarios a ella al considerar que violaba la libertad matrimonial que habían obtenido las mujeres en 1950. En 2018, esta ley, que fue al fin aprobada discretamente, hizo efectiva la imposición de un mes de reflexión antes de que el juez dictamine el divorcio. El gobierno argumentó que muchas parejas se separan precipitadamente dejándose llevar por sus impulsos. La ley permitiría racionalizar el recurso a los servicios jurídicos evitando que se malgaste el dinero público. Por su parte, las feministas recordaron que el divorcio puede ser la única solución para las mujeres víctimas de violencia machista. Al introducir este período de reflexión en las reglas del videojuego de su novela, Fei Tian Ye Xiang está manifestando su acuerdo con una ley impuesta por el gobierno a pesar de las protestas de muchas mujeres que la consideran injusta. Por otra parte, el acatamiento de esta medida permite al autor suavizar el contenido homosexual de su novela, mostrándose como un buen ciudadano respetuoso de las leyes.

Si, como vemos, al introducir en el juego la regla de los noventa días de reflexión, Fei Tian Ye Xiang se inspira en la realidad, la otra regla, que impide a los jugadores celebrar un segundo matrimonio, es pura invención: los ciudadanos chinos pueden volver a casarse después de un divorcio. Así, esta segunda regla imaginada por el autor pone de manifiesto, aún más claramente que la anterior, su defensa radical del matrimonio y de la fidelidad. Fei Tian Ye Xiang habla en una entrevista de su homosexualidad (bottom), así como de su personalidad romántica, siempre en busca de un amor puro y definitivo en el que no intervengan consideraciones económicas o de estatus social. Fei Tian Ye Xiang ofrece una visión de su orientación homosexual mitigada por su respeto de las convenciones. Su caso nos invita a interrogarnos sobre la diversidad de comportamientos y discursos homosexuales y sobre la mayor o menor aceptación social de los mismos en función de su sometimiento a las

---

<sup>340</sup> Texto original: 婚姻关系一旦确认，再次解除需要九十天缓冲期，解除后，此生不可再与任何其他玩家建立婚姻关系。

convenciones del matrimonio clásico y de la sociedad conservadora. Parece razonable pensar que si Fei Tian Ye Xiang hubiese declarado que es un adicto a las orgías y que recurre asiduamente a los servicios de una larga lista de prostitutas no sería tan amplia la aceptación de la que goza.

Además, Fei Tian Ye Xiang también retoma los roles tradicionales de la sociedad patriarcal. En la entrevista del décimo aniversario de la publicación de su primera obra, Fei Tian Ye Xiang afirmó que el tándem *Top/Bottom* le servía para mantener un equilibrio en la relación entre dos personajes homosexuales a la vez que para provocar conflictos dramáticos (Fei Tian Ye Xiang, 2018). Prueba de ello es la conducta machista de Zhan y la descripción del matrimonio ideal que transmite a Lu: este debe abandonar su trabajo para dedicar su tiempo al hogar, mientras que Zhan se encarga de sustentar a la familia. También se observa una aceptación de las conductas masculinistas por parte de Lu, un *bottom* sumiso que deja a Zhan, el *top* dominante, tomar casi todas las decisiones en su lugar, lo que lo convierte en una opción ideal para casarse. Este tipo de relación de poder entre parejas reproduce el modelo propio de la literatura tradicional, en la que los hombres deben ser «una roca impenetrable» y las mujeres, «una hierba tan sedosa que nunca se pueda cortar» (君当做磐石，妾当做蒲苇；蒲苇韧如丝，磐石无转移)<sup>341</sup>. La configuración «*Top* dominante/ *Bottom* sumiso» (弱攻强受) aparece en la mayoría de las novelas de Fei Tian Ye Xiang<sup>342</sup>. En 2012, este autor publicó *Bei Cheng Tian Jie* (《北城天街》), una novela centrada en la vida del colectivo homosexual, en la que el rol sexual de los personajes no es fijo. Pero la novela no tuvo éxito en el mercado. La reproducción de los roles masculino y femenino tradicionales corresponde mejor a las preferencias de sus lectores heterosexuales. Aunque en las entrevistas en Internet de Fei Tian Ye Xiang aparecieron algunos lectores masculinos -probablemente homosexuales-, eran minoritarios por lo que no pudieron influir en la escritura del autor.

La perspectiva masculinista de Fei Tian Ye Xiang muestra como inseparables las relaciones

---

<sup>341</sup> Una frase famosa proviene del poema *Peacock Flies Southeast* (《孔雀东南飞》). Dicho poema (dinastías meridionales y septentrionales, 420-589) narra un amor eterno de una pareja heterosexual en la China antigua.

<sup>342</sup> Por ejemplo, novelas como *Yao Er* (《幺儿》), *Exorcista* (《驱魔师》), *No me acerques* (《别过来》), etc.

amorosas y la dominación de un miembro de la pareja por otro: la posibilidad de establecer una relación de igualdad entre ambos resulta sencillamente inconcebible. Como ya hemos explicado, Zhan y Lu mantienen una doble relación: la real -matrimonio concertado- y la virtual -a través de un videojuego-. Antes de iniciar el juego, los participantes deben diseñar la imagen de su avatar. Solo el guía NPC que acompaña a cada jugador puede ver el cuerpo real y desnudo de este. Cuando Zhan se entera de que el cuerpo de Lu es visible para su guía NPC (重楼 Chonglou, un heterosexual cuya exacerbada masculinidad responde a la imagen de *top* desarrollada por el autor en la novela), le grita airadamente: «¿por qué le dejas ver tu cuerpo desnudo?» Lu explica que el juego es así y que él no puede cambiarlo. Pero también se atreve, a pesar de su rol sumiso, a recordarle a Zhan que él también ha tenido que dejarse ver desnudo por su propio guía NPC (玄霄 Xuanxiao, esta vez un *top* homosexual). Zhan refuta su reproche rabiosamente: «¡No es lo mismo! ¡Nosotros somos *top*! ¡Somos 1<sup>343</sup>! ¡Somos más viriles que cualquier hombre!» (Capítulo 74). La respuesta de Zhan pone en evidencia dos formas de dominación. La primera, la heterosexual, reproduce la moral patriarcal que se aplica exclusivamente a las mujeres; Zhan considera el cuerpo de Lu como un bien propio, tiene derecho a controlarlo y a decidir sobre este. La segunda, la homosexual, discrimina al componente «femenino» de la pareja (rol *bottom*) y lo somete al «masculino» (rol *top*), reproduciendo la jerarquía inferior/superior.

Resulta imposible e innecesario establecer una división clara entre escrituras homosexuales y heterosexuales. De lo que se trata es de estudiar cómo los autores se sirven de las convenciones y estereotipos asociados a la sexualidad heterosexual y a la homosexual desde una perspectiva fundamentalmente individual: lo más importante es la búsqueda y satisfacción del placer personal, ya sea a través de intereses materiales o, a la inversa, de ideales románticos. Pero esa búsqueda tiene preferencias y límites: los lectores chinos aprecian este espacio de expresión de los deseos personales, aunque saben por experiencia que es mejor encontrar un equilibrio o, cuando menos, una «desviación» discreta entre los primeros y el orden social y político. Scott señala que la teoría débil de la hegemonía funciona persuadiendo a los subalternos de que sus aspiraciones son imposibles (Scott, 1990:116).

---

<sup>343</sup> En las relaciones sexuales, los números 1 y 0 se refieren al rol sexual preferido: el 1 es el elemento *top*, ya que la forma de este número es fálica, mientras que el 0 es el elemento *bottom*, por la forma de agujero penetrable del número cero.

Estas escrituras se oponen hasta cierto punto a dicha teoría pues se atreven a imaginar y a describir espacios y experiencias sexuales que son inaceptables en la sociedad real, negando, de este modo, que los subalternos acaben convencidos de la bondad de todo lo que se les quiere hacer creer y que carezcan de capacidad de agenciamiento. Paralelamente, como estamos viendo, este espacio heterogéneo de escrituras no deja de estar influenciado por la presión de las formas «suaves» de la hegemonía y la resignación simbólica que estas generan.

Los tópicos sobre el amor romántico no pertenecen exclusivamente a las novelas que presentan relaciones heterosexuales. Hemos examinado la reproducción de *topoi* asociados tradicionalmente con el canon de la pareja heterosexual (dominación del elemento *top* sobre el *bottom*, matrimonios concertados, etc.) en las relaciones de pareja homosexuales que presenta en su novelas el autor homosexual Fei Tian Ye Xiang. Este autor, cuyo público está formado mayoritariamente por lectoras heterosexuales, introduce contenidos homosexuales en un guión de dominación preexistente, llevando al paroxismo la lógica patriarcal desde una postura cuya estructura profunda, como vemos, sigue siendo fundamentalmente antipluralista y anti-igualitaria.

Todos estos detalles muestran que Fei Tian Ye Xiang dispone de una ventaja natural respecto de las mujeres para construir sus relatos homosexuales, pero que debe esforzarse más que las autoras heterosexuales para legitimar su deseo. En una investigación sobre los patrones lingüísticos de hombres y mujeres pertenecientes a la clase obrera, James C. Scott concluye que las mujeres se inclinan, con mayor frecuencia que los hombres, a usar una norma lingüística más próxima al inglés estándar que los hombres. La razón de ello es que los últimos pueden recurrir a expresiones propias de la subcultura disidente que se utilizan en la comunicación entre obreros y que gozan de un cierto prestigio secreto que les permite cuestionar la superioridad lingüística del inglés que ellos no dominan. Mientras que las mujeres, sin acceso a este espacio de comunicación masculino, deben aplicar la norma dominante para evitar ser doblemente excluidas (Scott, 1990: 188). Aunque estas observaciones resulten hoy menos ciertas, el espacio de escritura de autores homosexuales como Fei Tian Ye Xiang también está limitado, incluso más que el de los autores heterosexuales: los primeros tienen que esforzarse más para hacerse un hueco en el modelo social heterosexual. El precio que deben pagar por ello es ser ejemplares e intachables en

todos los demás aspectos: dicho de otro modo, un autor homosexual, para legitimarse, debe ser sencillamente perfecto. Al no estar legalizado todavía el matrimonio homosexual en China, la fantasía que construye Fei Tian Ye Xiang de un noviazgo que acaba en matrimonio es muy comprensible. Pero, para muchas lectoras, este tipo de relaciones no es solo una fantasía idealizada, sino una vivencia muy real que les ha revelado con toda su crudeza la opresión patriarcal. Las lectoras que acuden a la novela de Fei Tian Ye Xiang ven frustradas sus expectativas al no encontrar un discurso alternativo al patriarcal. En lugar de ello, lo único que encuentran es el relato de siempre disimulado bajo una superficial capa de subversión moral. Por supuesto, no todas las lectoras son tan exigentes. Aunque solo se muestre a una pareja homosexual, esta trama introduce aires nuevos y sigue siendo seductora. En definitiva, Fei Tian Ye Xiang, a pesar de su condición de *bottom*, no está ejerciendo ninguna coerción explícita y acaba atrapado, del mismo modo que los heterosexuales, en el estrecho marco de la heterosexualidad. Su contribución a una exploración realmente novedosa y pluralista sobre la sexualidad resulta, por ello, bastante limitada.

Aun así, el autor teje una red invisible de resistencia contra la jerarquía de géneros y el discurso unidimensional sobre el amor. En la novela, los NPC rebeldes que organizan una rebelión cuando se dan cuenta de que están programados para funcionar según las normas del videojuego son también figuras de resistencia contra la jerarquía heterosexual. Con ayuda de los comentarios de Lu, los NPC, producto de la inteligencia artificial, comienzan a adquirir gradualmente una forma de autoconciencia. Cuando Lu les explica que existe un mundo fuera del videojuego, los NPC dejan de ser cifras manipulables para convertirse en seres dotados de voluntad propia. Mediante sus comentarios, Lu actúa como un guía que posibilita el acceso al conocimiento de los NPC, haciendo posible su transformación. En el mito de la creación - donde Nü Wa, después de dar vida a los humanos, les enseña todo lo necesario para vivir otorgándoles una inteligencia propia que los convierte en seres superiores a los animales-, la transformación de los hombres resulta de la acción voluntaria de la diosa. Del mismo modo, la trama que estamos analizando se considera como una actualización del mito de la creación adaptado a un contexto tecnológico en el que la inteligencia artificial es una nueva forma de alienación: como los seres humanos después de la intervención de la diosa, los NPC acceden al conocimiento que les permite convertirse en seres libres. Cuando la compañía de videojuegos descubre que algunos NPC empiezan a comportarse de forma «anormal», decide



reformatearlos para corregir el error informático. Para los NPC que han adquirido autoconciencia, dicha actuación equivale a la muerte, pues significa devolverlos a su estado infrahumano y carente de voluntad y juicios propios. Intentan, entonces, escapar del videojuego. El protagonista, Lu, es el primero en ayudar a los NPC problemáticos engañando a la compañía de videojuegos y frustrando su reformateo. Aunque la huida del videojuego no es posible, los NPC consiguen salir de su condición anterior convirtiéndose en virus informáticos y saboteando, de este modo, las actuaciones de la compañía. Como vemos, en esta novela, el trasunto de la maternidad está fuertemente entrelazado con la resistencia a la opresión: por un lado, el despertar a la conciencia de los NPC y, por otro, la contribución de Lu a la liberación de estos.

El carácter fundador del mito de Nü Wa no se debe solo al hecho de que narre la creación de la humanidad, sino también a que abre paso a una figura femenina de gran poder. No es extraño que exista una importante intertextualidad entre este mito y las escrituras que nos ocupan: en las historias de mujeres sobre mujeres, la Gran Diosa es una figura tutelar que les recuerda su poder de creación y de transformación. La novela de Fei Tian Ye Xiang muestra la gran fascinación que el autor homosexual siente por la poderosa figura de la Gran Diosa a la vez que introduce novedades. El culto a una maternidad inaccesible, el deseo de ocupar el lugar de Nü Wa, inalcanzable para quienes se encuentran encerrados en un cuerpo de hombre, se traduce, en el caso de esta narración homosexual, en la necesidad de recurrir a la transformación de seres que ya existen: los NPC ya han sido «engendrados», pero la intervención de Lu, un *bottom* sumiso cuyo rol femenino está determinado por su propio cuerpo de hombre, hace posible un «renacimiento» total de los primeros, pasando estos a convertirse de algún modo en sus propios hijos: él no ha dado a luz a los NPC, pero sí les ha traído la luz, guiándolos a una forma de existencia superior. Esta segunda modalidad de maternidad, a diferencia de la que permite la gestación subrogada, ampliamente discutida en la novela, como ya hemos visto, se realiza de modo inconsciente: Lu no se da cuenta del efecto transformador que tienen sus palabras en los NPC, convirtiéndose en creador de sus propios hijos sin saberlo, es decir, sin abandonar su rol sexual pasivo. A través de esta maternidad «inconsciente», el narrador fantasea en torno al deseo frustrado a la vez que desdobra el discurso sobre la procreación homosexual. Por una parte, la gestación subrogada es un derecho social de las parejas homosexuales reivindicado en la novela; por otra, el

establecimiento de un vínculo de filiación entre Lu y sus transformados NPC traduce en el plano simbólico el carácter íntimamente irrealizable de este deseo.

La conexión y empatía que se establecen rápidamente entre el protagonista y los NPC hacen visible un vínculo preexistente: ambos comparten una misma otredad respecto del sistema patriarcal. Judith Butler propone una clasificación de los géneros en función de su inteligibilidad: «Los géneros “inteligibles” son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo» (Butler, 1999: 73). Es decir, los géneros en los que predomina la incoherencia y la discontinuidad son fantasmas respecto de los primeros, pues son examinados a partir de estos. Siguiendo a Butler, en las novelas de BL se produce una transposición de la distribución de géneros inteligentes e ininteligibles entre hombres y mujeres propia del orden heterosexual en las categorías de «parte activa» y «parte pasiva» en la relación homosexual, pasando la «parte pasiva» a ocupar en las BL el lugar de género ininteligible que el patriarcado atribuye a la mujer. En efecto, en la novela que nos ocupa, los NPC, además de los bottom-mujeres, también constituyen una categoría «no inteligible»: aunque entre ellos también existen los roles activo/pasivo y hombre/mujer, la imposibilidad de mantener una relación romántica, base de las novelas de BL, les niega la inteligibilidad. Al no poder establecer una relación romántica con los jugadores humanos, los NPC se convierten en los nuevos fantasmas incoherentes y sin nombre a los que se refiere Butler. De este modo, pasan a ocupar en la novela de BL el lugar de los homosexuales en la vida real.

La paradoja que nos presenta esta novela es que el autor escoge a un personaje pasivo y sumiso como Lu para hacer posible la rebelión de los NPC. Se trata de una rebelión oblicua y silenciosa como la de los avatares de Mulan en los relatos que se inspiran de su figura. Mientras que los NPC contestan de forma consciente y activa las reglas del juego, Lu parece conformarse con su suerte sin buscar una alternativa. Es como si su rebelión la llevaran a cabo otros, los NPC, a pesar suyo, sin que intervenga su voluntad. Podemos entender la rebelión, vicaria en el caso de Lu, que hace posible una desviación de la narrativa oficial como una muestra de la fuerza que puede ejercer la *cultura participativa* alcanzando logros que muchos individuos actuando aisladamente no podrían conseguir. Como señala Henry Jenkins, la promoción de la cultura participativa que ha hecho posible Internet abre paso a la resistencia

cultural de las comunidades alternativas (Jenkins, 2016: 11-14). Danah Boyd afirma, en *Participatory Culture in a Networked Era*, que los creadores de videojuegos intentan acorralar a los usuarios en un sistema extremadamente normativo, lo que suscita el deseo de los jugadores de resistir a este sistema<sup>344</sup> (Jenkins, Ito & Boyd, 2016: 16). Aunque es obvio que este tipo de rebeliones lúdico-virtuales son ante todo un ejemplo de consumismo y que el objetivo de los *streamers* es el beneficio económico, no podemos dejar de señalar con Jenkins el surgimiento de estas iniciativas individuales contra el sistema normativo de los videojuegos y su enorme visibilidad e influencia en la red. Resulta muy delicado establecer en qué medida pueden estas iniciativas cargarse de energía política, en el sentido que Hardt y Negri dan a la rebelión de la *multitud*. Lo que sí podemos afirmar es que las narrativas de videojuegos ocupan un lugar primordial en las escrituras que aquí estudiamos. Por ello, nos parece necesario tener en cuenta, además del formato del videojuego, el contexto en el que este aparece, pues el significado y valor del videojuego en las ficciones no puede disociarse de su lugar de producción y recepción. Asociar el videojuego a los debates actuales sobre la sexualidad no binaria y su represión en China y hacerlo en un espacio de escritura y de comunicación marginal y censurado por el gobierno convierte el videojuego en un recurso estratégico doblemente virtual (novelas electrónicas sobre juegos electrónicos) para construir la disidencia.

---

<sup>344</sup> Para comprender mejor el impacto de esta rebelión cultural en las narrativas, conviene detenerse en algunos cambios recientes del mercado de los videojuegos. Veamos el caso de un videojuego popular entre los jóvenes, el GTA V (Grand Theft Auto V). Se trata de un videojuego de acción-aventura donde cada usuario puede controlar a tres avatares para completar misiones, además de investigar este mapa abierto sin seguir la línea de la historia. De ahí que los jugadores puedan desarrollar su propia historia en dos formas: una es cumplir las misiones programadas, la otra es ignorarlas y construir un relato propio y personalizado. En principio, la primera opción propone un atractivo itinerario a seguir y personajes dramáticos. No obstante, la segunda forma resulta más exitosa en el mercado al ofrecer a cada jugador la posibilidad de desarrollar su propia historia. En las plataformas de *streaming* de video en directo (twitch.tv) los grupos de *live-streamers* desarrollan historias originales. La historia oficial de este videojuego se centra en el robo de un banco, en el que las relaciones personales y las situaciones límite juegan un papel muy importante, creando un ambiente duro e intenso para los jugadores. Sin embargo, en la narrativa individual de los *streamers*, triunfan los fragmentos frívolos e insignificantes, generalmente cómicos. Por ejemplo, un jugador, Pokelawls, hizo un video titulado «Surprise» donde muestra una sencilla historia con su amiga: el *streamer* esconde a un avatar masculino en el maletero del coche de su amiga, y la llama a través de un móvil virtual diciéndole que ha dejado armas en el maletero. Cuando su amiga se dispone a confirmarlo, Pokelawls sale súbitamente del maletero, dándole un enorme susto. El video acaba con la risa del jugador y el grito de su amiga. Este tipo de video consigue tanto éxito en twitch.tv que puede alcanzar más de cien mil visualizaciones. Hoy en día, los jugadores no son únicamente clientes que esperan recibir pasivamente las instrucciones oficiales, sino creadores que intentan romper el relato que transmite el videojuego. Pokelawls, «Surprise!» URL:< <https://clips.twitch.tv/BlightedSmallOwlCoolStoryBro>> [consultado en 29/05/2019].

Las novelas Wangyoy se sirven de los videojuegos y del mundo virtual para proponer nuevas lecturas de una trama narrativa que sigue siendo muy popular entre las lectoras chinas, al estar familiarizadas con la figura de Mulan: la realización de un viaje de una identidad a otra. Sin embargo, y a pesar del éxito de estas novelas que actualizan el núcleo narrativo de la historia de Mulan, no podemos dejar de preguntarnos cuál es su función en la actualidad. En un momento en el que las mujeres gozan, a pesar de todo, de una libertad considerable si comparamos su situación con la de las mujeres de la época de Mulan, ¿por qué gustan tanto estas tramas de personajes «impostores» que ocultan su identidad real para adoptar una identidad falsa? Dicho de otro modo, si entendemos la escritura en las redes como una forma de acceso a un mundo imaginario, ¿por qué tantos autores de novelas Wangyou sienten la necesidad de desdoblarse la ficción estableciendo un plano imaginario o virtual dentro de la ficción que pueda albergar falsas identidades para luego acabar escapando de esa ficción dentro de la ficción y regresar al «mundo real» de la ficción?

Comparado con la situación de Mulan, podemos decir que, en general, la situación de las mujeres y también de las minorías ha mejorado en el plano legal y en el del reconocimiento social de sus derechos. Pero, en la práctica, la discriminación no ha desaparecido, solo adopta formas más sutiles que pueden llegar a ser difíciles de percibir para quienes no las sufren. Es decir, que la complejidad y particularidad de las minorías sigue siendo reducida y simplificada por quienes les asignan una condición marginal. Esta transformación de la discriminación explícita en formas menos obvias de exclusión y descalificación tiene un efecto adverso en la organización política de las minorías en un frente común para reivindicar conjuntamente objetivos claros, concretos y compartidos. Cualquier atisbo de resistencia de las minorías contra el micromachismo o la microhomofobia puede ser rápidamente desmantelado por parte de quienes ejercen estas formas de violencia cada vez menos físicas y más simbólicas, aduciendo que ya se han tomado medidas para reconocer sus derechos. Esta evolución en las modalidades de discriminación a las que se enfrentan las minorías y las mujeres se traduce, en el caso de las novelas de Wangyou, en la búsqueda de nuevas vías de transformación identitaria: ya no se trata de esconder o abandonar la identidad original, sino de buscar el modo de satisfacer su necesidad de ser individuos singulares más allá de las limitadas posibilidades que les ofrece el mundo real. Por ello, autores y lectores de estas novelas necesitan dar respuesta a las carencias de su vida real potenciando las posibilidades

imaginativas que ofrece la ficción para encontrar soluciones a los agravios sufridos.

En la novela *El barco chino que surcaba el mar*, Lu vive en un mundo que reproduce la homofobia característica de la sociedad china actual. En la novela, aparece una conversación de la madrastra de Lu con sus vecinas como las que los homosexuales tienen que soportar a diario tanto en su vida real como en las redes sociales. Después de haber perdido su trabajo, Lu regresa a casa. Es entonces cuando oye a su madrastra hablar con las vecinas: «Oye, según dicen, el hijo único del vecino Zhan también es maricón. Ay, ¿por qué hay tantos maricas en el mundo? Si todos los hombres se enrollan con otros hombres, ¿qué vamos a hacer las mujeres?» (Capítulo 1) [TEN<sup>345</sup>]. Es difícil que estas personas que perciben el mundo únicamente a través de su propia identidad y visión mayoritaria modifiquen su forma de pensar, sobre todo porque no lo necesitan. Por ello, las mujeres y otras minorías no tienen más opción que interiorizar el modelo heterosexual y el sistema de valores patriarcal, mientras que, paralelamente, deben realizar enormes esfuerzos para visibilizarse a sí mismas. Este desgaste constante es el precio que tienen que pagar las minorías por el mero hecho de serlo y la principal manifestación de una persistente e insidiosa desigualdad. A través de esta conversación, Fei Tian Ye Xiang critica los inconvenientes a los que tienen que hacer frente a diario los homosexuales en China, a la vez que invita a sus lectores heterosexuales a reflexionar y a adoptar una actitud más empática hacia quienes no son como ellos.

Además, a través de escenas de corte realista -como esta conversación-, tan comunes en la sociedad homofóbica, los autores establecen una distancia entre la opresión real y su representación que les permite llevar a cabo una venganza en la ficción inviable o muy difícil en la vida real. En la novela, cuando el padre de Lu quiere obligarle a casarse con un desconocido, Lu está decidido a negarse. Sin embargo, acaba aceptando este matrimonio al darse cuenta de las medidas de higiene adoptadas por su madrastra para protegerse contra él: «en la mesa, la taza que ha usado está separada de las demás, y su madrastra tiene un frasco de alcohol desinfectante que utiliza para limpiarla, por miedo a contraer el sida»

---

<sup>345</sup> Texto original: 听说以前对街住的老展的独生子也是个基佬.... 这世界上基佬怎么这么多....哎你说, 男人要是都搞基去了, 我们女人还...

(Capítulo 1) [TEN<sup>346</sup>]. La presión se acumula entre los miembros de la familia y la situación acaba explotando al final: Lu pone fin al sueño de su padre de enriquecerse a costa de su matrimonio rechazando aportar dinero a su familia y retirándole la palabra para siempre. La construcción de una ficción que reproduce los conflictos de la vida real le sirve al autor para poner en marcha una venganza contra la realidad. Aunque esta quede limitada al espacio de la ficción, no debemos menospreciar su posible potencial político. Como señala Scott, las fantasías de venganza constituyen una «preparación para su futura explosión» (Scott, 1990: 262).

Sin embargo, la rebeldía de Lu no es tan radical como podría parecer. El centro de todas las novelas de este autor discreto es el amor, es decir, el tema menos comprometido y peligroso en lo tocante a la censura. Si Lu rechaza a su padre es porque no quiere perjudicar a Zhan, el hombre al que ama. Lo que en realidad hace el protagonista es abandonar a su «antiguo padre» (su padre biológico) y sustituirlo por otra figura paterna, el «nuevo padre» que será para él su *top* dominante.

Aunque la ficción ofrece una plataforma para las fantasías de venganza, ante las dificultades que plantea cambiar todo esto en el mundo real, los autores optan por desdoblar el plano de la ficción, distinguiendo dentro de esta el «mundo real» y el «mundo virtual». En esta novela, la forma en la que Zhan conoce verdaderamente a Lu no es el «mundo real» de la ficción: en ese mundo, están casados pero saben muy poco el uno del otro. Gracias al videojuego, el homosexual sin trabajo y el hombre rico pueden despojarse de la presión que la jerarquía social ejerce sobre su relación, dejar de sentirse amenazados y establecer una profunda relación amorosa. El videojuego crea un entorno de confianza donde no existen las limitaciones del mundo exterior. La preferencia de Zhan por el videojuego muestra el rechazo de los homosexuales hacia las imágenes impuestas por la sociedad del mundo real. El autor aspira a describir un amor sublime, no sometido al intercambio sexual remunerado, a las jerarquías sociales o a cualquier otra limitación. Ese tipo de encuentro solo puede desarrollarse en un mundo virtual al que se accede ocultando la identidad real, es decir, la

---

<sup>346</sup> Texto original: 餐桌上，他用过的茶杯被跳了出来，孤零零地摆在餐桌另一头...旁边还放着一罐消毒水-他后母生恐令茶盘里的五六个杯子染上艾滋。

identidad que, en el caso de las minorías, se vive como incompleta y problemática. Sin embargo, el énfasis de Fei Tian Ye Xiang en esta sublimación de la relación amorosa también le permite eludir cuestiones más tangibles y urgentes como la legalización del amor entre dos hombres.

De hecho, muchas autoras de BL también recurren a esta estrategia de desdoblamiento de la ficción. Al no querer utilizar las figuras femeninas del imaginario patriarcal ni conformarse con actualizarlas en sus ficciones, autoras y lectoras adoptan un rol masculino, no solo para dar rienda suelta a la expresión del deseo sino también para construirse como individuos completos, no limitados por el género biológico que les ha sido asignado.

Sin embargo, la apropiación por parte de autores heterosexuales de personajes homosexuales no siempre es vista con buenos ojos por parte del colectivo homosexual. Existe una profunda brecha entre esta exitosa temática literaria presentada desde fuera y de un modo poco realista y la difícil situación en la que se encuentran los homosexuales en China. Fei Tian Ye Xiang comentó en la entrevista de 2018, la que se ha mencionado anteriormente, que no desea participar en la construcción literaria de un paraíso homosexual, sino centrarse en el «tabú homosexual», es decir, en la prohibición del amor entre hombres y en la rentabilidad trágica para sus novelas de dicha prohibición. Además, enfatizó que era una pena que en la actualidad la mayoría de las novelas de homosexuales dejaran de lado las posibilidades trágicas de un amor prohibido, contentándose con narrar historias románticas entre dos jóvenes (Fei Tian Ye Xiang: 2018). De este modo, el autor ratifica su postura trágica, a la vez que se distancia de la moda literaria del «paraíso homosexual» en las novelas de BL. Este distanciamiento es sin embargo relativo, pues, como hemos visto, el autor se sirve del dispositivo del videojuego para construir un mundo virtual ante la imposibilidad de superar el «tabú homosexual» no ya en la realidad, sino también en una ficción con un solo nivel de realidad. En estas declaraciones de Fei Tian Ye Xiang, se hace visible el dilema del autor: por un lado, no puede rechazar totalmente la moda del «paraíso» homosexual y los beneficios que conlleva seguirla (fama, beneficios económicos); por otro lado, no puede entrar en este paraíso omitiendo las condiciones de violencia y opresión cada día más graves que sufren los homosexuales.

En definitiva, a través de la introducción de los mundos virtuales que va asociada a la etiqueta Wangyou, los autores actualizan el juego de transformación identitaria heredado de la historia de Mulan. Mientras que las mujeres intentan usurpar la posición de los hombres, Fei Tian Ye Xiang muestra otra posibilidad de este juego: un hombre usurpa el lugar de Nü Wa, convirtiéndose en Gran Madre.

Desde una perspectiva psicológica, la identidad social «se refiere al sentido de una persona de quién es, a su definición de quién es, y surge de su posición, en términos de pertenencia vs. no pertenencia, respecto a diferentes grupos» (Bosch et al., 1999: 110). Así, la definición social de quién es un determinado individuo conlleva la de quién no es. Del mismo modo, la definición del endogrupo, es decir, del grupo con el que un individuo comparte un sentimiento de pertenencia y de identidad común, conlleva la definición del exogrupo (es decir, del grupo percibido como diferente del endogrupo). Nuestra autoestima está estrechamente vinculada a nuestra identidad social: si nuestro endogrupo es percibido de manera positiva, ello repercutirá positivamente en nuestra autoestima, y viceversa. Para aumentar su autoestima, el individuo y su endogrupo tienden a practicar un «sesgo endogrupal», es decir, una percepción sesgada favorable al endogrupo. Cuando esta percepción sesgada de la identidad social no basta para satisfacer la autoestima del individuo, este último dispone de otras estrategias:

- 1) puede restringir las comparaciones, escogiendo únicamente grupos de estatus similar o inferior;
- 2) puede cambiar los parámetros de la comparación, seleccionando aquellos que dan más valor a las características propias de su(s) grupo(s) de pertenencia;
- 3) puede abandonar el grupo al que pertenece y pasar a otro grupo mejor valorado;
- 4) puede entrar en confrontación directa con el grupo dominante (Bosch, 1999: 111-112).

Si aplicamos esta descripción a los juegos de género que examinamos en este capítulo, vemos que la desigualdad entre grupos de hombres y grupos de mujeres sigue siendo central. En estas novelas de mujeres, donde se perpetúa la superioridad del exogrupo masculino, podemos observar las diversas reacciones del endogrupo, no solo en los textos, sino también



en las etiquetas asociadas a estos.

La primera estrategia es una característica intrínseca de los foros literarios. El hecho de que estén separados por categorías de género (foros para lectores y para lectoras) debe entenderse a partir de la dominación masculina a lo largo de los siglos en el mundo literario y, sobre todo, del monopolio que han tenido siempre los hombres a la hora de juzgar qué temas son o no respetables o elevados. El mundo literario masculino es, de este modo, percibido como una amenaza por parte de las escritoras que la privacidad de Internet y el aislamiento entre comunidades digitales les ayuda a neutralizar. Solo creando su propio espacio colectivo de expresión pueden las mujeres dejar de ser el «segundo sexo». Es decir, que para convertirse en el «primer sexo» en sus propios foros y comunidades digitales también tienen que ser el único. De este modo, las mujeres y otras minorías de género consiguen expresar libremente sus sexualidades y construir valientemente nuevas identidades. Sin embargo, como vemos, esta separación delata la imposibilidad real de competir con los hombres en términos de igualdad.

Las novelas de Wangyou adoptan la segunda estrategia: el mundo virtual les ofrece la posibilidad de alterar los parámetros de la comparación, ya que el autoconcepto de cada jugador no se establece en función de su género, sino en función de otras características: personalidad, poderes, talentos, etc. En el caso de las novelas de Nv Chuan Nan (cuyo argumento comienza con la introducción del alma de una mujer en un cuerpo de hombre), son las propias mujeres quienes adoptan la estrategia número tres, abandonando su identidad física femenina y adoptando, al menos exteriormente, una identidad masculina. La cuarta y última estrategia puede observarse en las novelas de Nv Zun: las mujeres y otras minorías de género se enfrentan directamente contra la discriminación que ejerce sobre ellas la sociedad misógina.

En estas reacciones encontramos una estructura fija y estable de dominación que se repite y que, de un modo u otro, hay que contrarrestar: ya sea escapando y evitando la confrontación o bien aceptando el enfrentamiento, todas las novelas manifiestan una misma dominación por parte del exogrupo masculino. Si bien la incapacidad de convivir/competir desde la igualdad que manifiestan estas novelas es en sí misma una forma de denunciar la desigualdad,

parece pertinente afirmar que, al posicionarse siempre en un lugar inferior desde el que deben reaccionar, las mujeres también están perpetuando inconscientemente la estructura de dominación patriarcal.



## CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos examinado las diversas formas de reapropiación y resignificación de la figura mítica de Nü Wa en las escrituras femeninas de Internet. Esta criatura híbrida, con busto de mujer y cola de serpiente, sigue funcionando como un eje central para (re)construir las imágenes femeninas en China. En la China antigua la sociedad inició un proceso de castración simbólica de la Gran Diosa, destacando sus atributos y cualidades considerados positivos -la Gran Madre, la primera heroína que salva el mundo, etc.- y poniéndolos al servicio de la dominación masculina. Este proceso comportó la ocultación de todo aquello que pudiese cuestionar o debilitar un modelo social y familiar que ha sobrevivido a pesar de profundos cambios políticos. La cola de serpiente asocia a las mujeres con la promiscuidad, animalidad y agresividad. En la literatura tradicional, dominada por los escritores hombres, se destaca la identidad sacralizada de Nü Wa, mientras que en la escritura femenina, la cola de serpiente da cabida a las mujeres excluidas por las instituciones. Formulado en otras palabras, todos los aspectos de Nü Wa, incluidos los silenciados por el orden patriarcal, han sido resignificados, actualizados e integrados en las novelas femeninas de Internet.

Mediante la recreación del mito de Nü Wa, la escritura femenina, incluida la de los textos efímeros que aparecen y desaparecen de forma fugaz en Internet, se ha convertido en una necesidad intrínseca de las mujeres que desean observarse a sí mismas y contar su propia experiencia. En dichas novelas los hombres, o mejor dicho, las perspectivas masculinas, quedan en segundo plano. Es más, el cuerpo masculino pasa a ser el objeto sexual en el que las mujeres proyectan sus fantasías, de modo que de esta mirada femenina surge un modelo ideal de hombre. Como hemos señalado, las fantasías de los hombres tienen una repercusión directa y profunda en la construcción de la identidad de género de las mujeres, pero en el caso que nos ocupa, las fantasías de las mujeres acaban siendo menospreciadas e incluso censuradas. Por ello, la mirada de las mujeres no tiene el mismo poder que posee la de los hombres. Aun así, dicho patrón ideal provoca inquietud a los hombres y pone en manifiesto la sexualidad femenina. Asimismo, en las novelas de BL, los hombres no siempre desempeñan

el rol de penetrador, sino que también se convierte en cuerpos agujereados que pueden incluso poseer órganos sexuales femeninos. La metamorfosis del cuerpo, tanto femenino como masculino, desafía la masculinidad patriarcal y difumina la frontera entre masculinidad y feminidad.

En la escritura femenina, las mujeres también intentan subvertir el orden moral del patriarcado mediante la rehabilitación del esplendor de la Gran Diosa y la reapropiación de una cola de serpiente imaginativa y aligerada del lastre patriarcal. Sin embargo, burlas satíricas, juegos de género e inversión generalizada en el reparto de roles (dominante/dominado, activo/pasivo) no bastan para dismantelar completamente un esquema social de sometimiento profundamente arraigado. Aunque hoy en día una élite de mujeres puede acceder a los lugares de poder y surgen nuevos espacios de expresión como las escrituras de Internet que aquí hemos analizado, lo cierto es que las élites femeninas no son representativas del amplio colectivo de mujeres y, sobre todo, su lucha por los derechos de género puede acabar confundiéndose con la reproducción de esquemas de dominación masculinos. Estas limitaciones también se ponen de manifiesto en la escritura femenina de Internet: a pesar de su predisposición rebelde contra las normas sociales (incestos, intersexuales, prostitución, etc.), las novelas femeninas retoman los *discursos disfrazados* del patriarcado, reproduciendo su modelo de «vida sentimental feliz». Aquí el discurso disfrazado se entiende como una estrategia que aplica el grupo dominante para ocultar sus discursos públicos, suavizar y embellecer la realidad (Scott, 1990: 36).

Este carácter relativo de la rebeldía femenina se remonta al inicio del movimiento feminista en China. Como hemos señalado, el feminismo chino fue influido por los pensamientos occidentales e iniciado por los hombres a fin de alentar a las mujeres a unirse a su lucha para defender la patria (Capítulo 1). Por ello, el feminismo chino, en realidad, nunca adoptó una postura tajante frente a la revolución, ni manifestó sus reivindicaciones con la misma contundencia que las feministas occidentales. Durante la pandemia, el gobierno chino ha venido aplicando el «estado de excepción» (Agamben, 2020) para fortalecer su control totalitario, de manera que las mujeres, pese a tantos años de lucha, vuelven a ser sacrificadas en beneficio de las necesidades de los demás, e incluso privadas de su propia voz. Ante esta

situación, la escritura femenina de Internet constituye una de las mejores vías para conocer los discursos de las comunidades de mujeres.

En China la libertad de expresión está extremadamente limitada, por lo que las novelas femeninas de Internet se habrían convertido en un poderoso motor de desarrollo de un feminismo alternativo a los discursos oficiales liderados por un gobierno gerontocrático. Por un lado, las novelas femeninas de Internet, en general, muestran una voluntad fuerte de defender los derechos de las mujeres y luchar contra las desigualdades. Por otro, esta resistencia no es tan poderosa como podría creerse. No todos los autores de Internet escriben desde una conciencia de lucha contra el patriarcado. Asimismo, con la creciente eficacia de la maquinaria censora, no solo numerosas comunidades femeninas desaparecen de repente, sino también plataformas de lectura (AO3 como ejemplo). Mientras que autores y lectores encuentran nuevas artimañas para burlar la censura, esta no deja de mejorar su funcionamiento, acelerando la velocidad de búsqueda, actualizando las listas de palabras prohibidas, etc. Es más, las comunidades están sometidas a conflictos internos y a rivalidades que dificultan la comunicación. Con todo, la escritura femenina de Internet mantiene su batalla para defender sus intereses, cuestionando las normas, de manera cada vez más discreta pero incesante.

En China, la penetración del capitalismo y el individualismo no ha puesto fin al modelo colectivista, pero sí lo ha transformado haciendo que pasemos del individuo-grupo al grupo-individuo (Capítulo 2). La brecha social y económica creciente entre la multitud impotente y la clase privilegiada deja a la primera huérfana de una identidad colectiva que le permita empoderarse. De este modo, los discursos propagandísticos que pretenden que el poder pertenece al pueblo están perdiendo credibilidad entre la población. Los ciudadanos que deberían ser considerados como un colectivo con pleno derecho se convierten, cuando protestan, en disidentes cuyo grado de peligrosidad es establecido por la censura. Dada la inexistencia de elecciones, los individuos no pueden ejercer el derecho al voto ni cuentan con una vía legal y adecuada para expresar sus opiniones y críticas que no sea la denuncia. No es extraño que la representación del pueblo como un colectivo poderoso en la propaganda comunista sea motivo de burlas por parte de una población que se siente impotente ante las instituciones. La expresión «pueblo pedo» (屁民, el peso del pueblo equivale al de un pedo)

pone claramente de manifiesto el sentimiento de insignificancia que comparten muchos ciudadanos frente a un gobierno todopoderoso y omnipresente. Sin embargo, con la prosperidad creciente del mercado capitalista, los consumidores chinos surgen como un colectivo cada día más influyente y poderoso. Los ciudadanos, en especial los jóvenes urbanos carentes de derechos, se adhieren cada vez más a la única identidad que les ofrece una garantía inmediata, la de consumidores.

El mejor ejemplo de esta práctica democrática son los foros de lectura. El lugar que ocupa un autor en el *ranking* depende de la cantidad de obsequios virtuales que recibe de sus lectores. De este modo, el *ranking* proporciona a los usuarios un sistema relativamente democrático donde estos ejercen su derecho a elegir y a votar. Mientras que el modelo del obsequio empodera a los lectores, también transforma drásticamente la figura del autor. No se trata, aquí, de la «muerte del autor» (Barthes, 1967), sino de una redistribución de funciones en la que los lectores no solo se disputan entre ellos la interpretación legítima, sino que también lo hacen con los autores, llegando a imponerles tramas, temas y exigencias morales a través de sus comentarios y reescrituras. Los autores de Internet en China no solo se ven determinados por las restricciones políticas y la estandarización del mercado (Sapiro, 2003), sino también por las diferentes formas de censura que ejercen los lectores.

Además, la lógica del mercado literario en Internet está en consonancia con este modelo: los lectores son, ante todo, consumidores que pagan para acceder a las novelas de Internet después de haber hecho su selección entre una enorme oferta de productos y vuelven a pagar cuando compran regalos virtuales para apoyar a sus autores favoritos. Los foros literarios de Internet son un claro ejemplo de capitalismo emocional: los lectores-clientes consumen las emociones que les están vetadas en la vida real a través de novelas de contenido sexual (Fernández Porta, 2010).

Los lectores y autores también son los principales creadores de las etiquetas de las novelas. La circulación de las etiquetas corresponde a una de las características de la sociedad unidimensional estudiada por Herbert Marcuse. Marcuse explica que los nombres específicos (*specific noun*) siempre conllevan una serie de adjetivos y atributos «explicativos» que sirven para convertirlos en una oración repetitiva que acaba tornándose en una fórmula aburrida y

vacía. A través de esta repetición incesante, los significados se fijan en la mente de los destinatarios, así que nadie piensa en otra explicación posible (o incluso real) del nombre específico (Marcuse, 1964: 94). Tanto las etiquetas de las novelas como las que se usan para designar a determinados colectivos sirven para unificar criterios morales y eliminar alternativas. Así, las etiquetas novelísticas no solo son un instrumento que permite burlar la censura y atraer a los lectores, sino también un recurso para el enjuiciamiento moral de personajes que no corresponden a las normas sociales. Las etiquetas encauzan la imaginación de los lectores y conforman un horizonte de espera. Los autores, a través de las etiquetas, establecen paradigmas fijos de la escritura y reproducen estereotipos de forma repetitiva y constante. Además de dichas etiquetas con significados obvios, encontramos las etiquetas codificadas. Como hemos visto, estas últimas se utilizan para escapar de la censura y su sentido es más difícil de determinar. Autores y lectores crean códigos para referirse a contenidos prohibidos (pornográficos en su mayoría, en el caso de China). Dichos códigos dan lugar a nuevas comunidades cuyas jergas solo entienden sus miembros. Estas comunidades están formadas por individuos excluidos de la sociedad y constituyen objetivos de la vigilancia de los censores. La dificultad de acceso a este lenguaje codificado, por un lado, consolida la cohesión interior de cada comunidad; por otro, impide la comunicación entre diversas comunidades.

Existen expresiones para referirse a las raras ocasiones en las que se establece comunicación entre miembros de comunidades distintas: «salir del ciclo» (出圈)<sup>347</sup>, «romper dimensiones» (破次元壁)<sup>348</sup>, etc. Estos términos muestran que el lenguaje codificado se ha convertido en una nueva frontera entre las comunidades. Si bien Hardt y Negri advierten que la falta de comunicabilidad no afecta a las luchas, dado que la resistencia actual es más poderosa, lo cierto es que el lenguaje codificado se ha convertido en un obstáculo para la lucha de las minorías. Cuando la autora de pornografía de BL, Tianyi, fue detenida, la mayoría de las comunidades de BG se mostraron públicamente leales al gobierno atacando a las de BL.

---

<sup>347</sup> La expresión «salir del ciclo» (出圈) indica que la fama del miembro de una comunidad ha superado las fronteras de esta.

<sup>348</sup> En cuanto a la expresión «romper dimensiones» (破次元壁), se utiliza para indicar que dos comunidades sin vinculación alguna han entrado en contacto. Normalmente se refiere a un ídolo de dibujos animados que tienen fama incluso entre quienes no son sus espectadores.



Podemos entender estos ataques como una forma de protección de las comunidades que temen que la censura se introduzca también en las vidas privadas de sus miembros. Reforzar las fronteras entre comunidades es, entonces, una forma de evitar los enfrentamientos con la censura. Está claro que el funcionamiento en circuito cerrado de estas comunidades, auténticas burbujas que evitan cuidadosamente la interacción, fragiliza las fuerzas de la multitud. Aunque, por otra parte, la multiplicación de medidas de seguridad para preservar la identidad real de los miembros de los foros permite a estos proseguir su labor bajo otros seudónimos cuando la censura cierra un determinado foro. Con todo, la maquinaria de la censura puede perseguir sin tregua ciertos contenidos, por lo que numerosos textos de los autores y comentarios de lectores no pueden tener continuidad e incluso desaparecen sin dejar ninguna huella en el ciberespacio.

Hardt y Negri insisten en que, a pesar de los esfuerzos constantes de la maquinaria imperial para someter a la multitud, la creatividad y productividad de esta última es la clave que puede invertir esta lucha por el poder de los significados. Los creadores de las etiquetas de novelas son la nueva fuerza laboral viva: las producciones virtuales de significado pueden ser tan efectivas como las producciones materiales. Los autores y lectores son creadores de cultura popular, sus foros en Internet pueden ser destruidos por el imperio una y otra vez, pero nadie puede arrebatárles su creatividad y capacidad de producir nuevos significados. Ello hace posible la inversión de la jerarquía. En definitiva, a pesar de que los discursos de la multitud tienden a rebelarse contra las normas, lo cierto es que ineludiblemente acaban reproduciendo nuevas jerarquías. Además, la proliferación de los *nombres específicos* no solo dificulta la comunicación entre diferentes comunidades, sino que también propicia la autocensura: la creación de un término supone la derogación del uso de la palabra suplantada. Aun así, las multitudes siguen expresando, nutriendo y desarrollando sus propios proyectos constitutivos, creando una fuerza resistente que nunca cesará.

La modificación de las imágenes de Nü Wa a lo largo de la historia muestra el proceso de castración simbólica que la sociedad patriarcal impone a la Gran Diosa: la ocultación de la cola de serpiente supone la supresión de la sexualidad femenina. Del mismo modo, el avatar humano de la Diosa, Mulan, también padece una serie de cambios a fin de encajar en el rol que se le atribuye (Capítulo 4). Pese a que el mito de Nü Wa se centra en la Gran Madre,

mientras que la historia de Mulan presenta la perspectiva de una hija, lo cierto es que la última se considera como la versión profana de la primera y el conjunto de ambas sirve como la fuente principal de la escritura femenina, tanto tradicional como en Internet. Con la intención de reconstruir las imágenes femeninas y quebrantar los estereotipos que confinan a las mujeres en el altar de sacrificios, las novelas femeninas de Internet reescriben el mito de la Gran Diosa y retoman la figura de la gran heroína. Aun así, la Gran Diosa acaba escondiendo su cola y la gran heroína acaba teniendo pies de loto, del mismo modo que los personajes de la escritura femenina de Internet también interiorizan las exigencias de la sociedad, buscando, consciente o inconscientemente, la aprobación del patriarcado.

Cuando nos adentramos en el análisis del corpus, observamos que en la reescritura del mito de Nü Wa, los sucesores de la Gran Diosa siguen su camino, volviendo a narrar la historia elaborada por los hombres desde una perspectiva femenina (Capítulo 5). Las novelas de Wuxia femenino también adoptan una mirada de género con el fin de rebelarse contra las narrativas tradicionales de los escritores hombres. La reproducción del mito de Nü Wa se entiende como una vía para legitimar a las mujeres que ocupan el centro de la escena. Sin embargo, como hemos señalado, las limitaciones y contradicciones del feminismo chino impiden a las mujeres romper radicalmente la cadena de opresión, a la vez que conducen a la reproducción de la estructura de dominación. De este modo, es inevitable que en dichas novelas se dupliquen las fronteras entre jerarquías, oponiendo de nuevo a las mujeres-útero contra las mujeres-vagina (Ueno, 2015). Pese a que posteriormente surgen numerosas novelas en las que se trata de combinar ambos órganos, lo cierto es que esta polarización es más influyente y la encontramos en la mayoría de las novelas con éxito en el mercado. Por ejemplo, en las novelas *Mansion Battle* (*Guía para las hijas de concubinas*, 2010) y *Harem Battle* (*Mu Nan Zhi*, 2016) de Zhizhi, que ocuparon en su momento el primer puesto en el *ranking*, las mujeres-vagina acaban siendo castigadas, privadas del derecho a usar su útero (llegar a ser una «buena madre»).

El mito de Nü Wa vertebra, como hemos mostrado, esta escritura de reapropiación. El culto a la Gran Madre confina indefinidamente a los hijos en la identidad de «niño asexual» a la vez que otorga a los padres el derecho a castrar simbólicamente a sus hijos. Por ello, en las novelas femeninas de Internet encontramos un aluvión de hijos/hijas rebeldes que se fugan

de casa de sus padres para iniciar una labor de autoconocimiento y emancipación. Paralelamente, la relación paterno-filial sigue modelando el imaginario romántico del amor: los/las hijos/hijas fugitivos tienden a encontrar a una pareja paternal/maternal. En nuestro análisis de las novelas de incesto (Capítulo 6) esta relación enfermiza paterno-filial es cada vez más evidente. En las novelas de Zydzyd (*El sueño desvanecido en la antigua mansión* o *La señora Fuyao*), se permite a las mujeres ser a la vez hijas protegidas y seductoras. Aunque en estas novelas las mujeres combinan más elementos complejos e incluso contradictorios, - dado que la hija puede ser sacralizada a la vez que promiscua-, lo cierto es que también se reproduce una ingente cantidad de ideas y representaciones patriarcales, sobre todo, el relato dominante del amor romántico. Tal como revela Rosalind Coward, solo la ficción romántica ofrece un mundo seguro a las mujeres donde estas puedan depender de los hombres y disfrutar plenamente de su posición subordinada sin tener que preocuparse (Story, 2012: 141). Las novelas de incesto son un caldo de cultivo de todo tipo de deseos de las mujeres, desde los más prohibidos hasta los más favorecidos por la sociedad.

La batalla entre las necesidades de las mujeres y las exigencias del patriarcado se manifiesta de manera más evidente en las novelas centradas en los personajes atípicos del relato dominante sobre amor romántico -como prostitutas, mujeres mayores, feas y locas (Capítulo 7). Por una parte, la reapropiación de estas imágenes amplía las posibilidades de representación, tanto de las mujeres como del colectivo LGBT; pero, al mismo tiempo, acaba excluyendo, de manera hábil, a las mujeres con identidades polémicas. Para ello, las prostitutas, tras la «transformación» del gobierno, se convertirán en mujeres ideales para los hombres, las feas pasarán a ser hermosas a través de la sublimación del amor puro y las locas ostentarán su demencia como una licencia excepcional para abusar del poder (como la Bella loca). Es más, hoy en día, en las novelas femeninas de Internet se tiende a reducir, e incluso suprimir, estos personajes. La paulatina desaparición de estas figuras polémicas puede entenderse como un síntoma de la tendencia de la sociedad china actual a mostrar una menor tolerancia ante cualquier transgresión de las normas patriarcales y a exigir que todo el mundo encaje en el modelo ideal que se le impone. En definitiva, la escritura femenina de Internet traduce la evolución hacia un modelo de *sociedad unidimensional* (Marcuse, 1964) neocapitalista donde las alternativas se reducen, a la vez que el modelo normativo de los personajes deseables tiende a ser no solo el dominante sino también el único. Con todo, pese

a que el espacio discursivo de deseo que se desvía del marco heterosexual (Butler, 1999) es cada vez más exiguo, lo cierto es que la batalla de las minorías continúa y la sociedad patriarcal no puede eliminar totalmente estas imágenes inapropiadas, tal como ocurre con la cola de serpiente de Nü Wa: se esconde pero no desaparece.

En cuanto a las manifestaciones de la cola de Nü Wa, las novelas de Nv Chuan Nan y Nv Zun muestran explícitamente el deseo de poder de las mujeres. En el último capítulo, los personajes femeninos adoptan una postura activa, considerada incluso como agresiva, para usurpar el lugar dominante que suelen ocupar los hombres. Asimismo, en las novelas de ABO o Wangyou, se viene abajo la vieja jerarquía de géneros a la vez que se establece un nuevo orden sexual. Todos estos juegos de género que emergen de la escritura femenina de Internet son también una parodia de género: el género es «una imitación sin origen» y la identificación de género «se elabora por la fantasía de una fantasía» (Butler, 1999: 269). Pese a la repetición heteronormativa, las novelas femeninas utilizan estrategias oblicuas para subvertir las relaciones de poder y vengarse de las vejaciones que se imponen a las mujeres. Tal como indica Judith Butler, la heterosexualidad no solo proporciona «posiciones sexuales normativas» (Butler, 1999: 200), sino que también propicia la transgresión. El cuerpo sexuado constituye una vía para conseguir posteriormente el placer de transgresión de las normas. Además, esta repetición de las normas no solo produce placer al colectivo LGBT, sino también a los heterosexuales a través de la subversión de las relaciones de poder.

Conviene señalar que el amor sigue siendo el tema principal de las novelas femeninas de Internet, pero hemos observado una tendencia creciente a la utilización de términos procedentes de la economía. Cada día hay más autores de Internet que consideran imprescindible para que sus personajes entablen una relación sentimental que estos pertenezcan a la clase acomodada. Por otra parte, la escritura femenina de Internet perpetúa en palimpsesto el relato tradicional del amor que supera todas las dificultades, incluso la muerte. Se trata de un amor capaz de vencer cualquier obstáculo, tal como hemos señalado en *Peacock Files Southeast* (《孔雀东南飞》), conocida novela de la China antigua donde una pareja se suicida porque no soporta la separación. Las novelas femeninas de Internet recrean este amor romántico como valor supremo que desplaza a un segundo plano las tramas políticas que se reservan para la «literatura seria». A pesar de que en las novelas de

*Mansion Battle* se presenta una visión nihilista del amor, lo cierto es que la relación sentimental sigue desempeñando un rol imprescindible por su repercusión en la vida social de los personajes. Es inevitable que el lenguaje mercantil invada la narrativa sentimental, sobre todo, a la hora de valorar el matrimonio, pero el relato tradicional de un amor que va más allá de la muerte sigue atravesando, aunque sea de forma subterránea, la mayoría de las novelas. Por un lado, las novelas femeninas de Internet tienden a fusionar el amor romántico en el funcional: aunque en las novelas se trata de sublimar el amor sentimental, se sigue exigiendo tácitamente al/la protagonista una apariencia agraciada, riqueza y poder. Incluso en una escena de violación, los participantes deben ser agradables y ricos.

Por último, es innegable que, dada la diversidad de las novelas de Internet y la constante y rápida transformación de las convenciones genéricas y léxicas, nos damos por satisfecha si nuestro trabajo ha conseguido ofrecer una instantánea de este espacio literario que requerirá nuevos análisis y actualizaciones.



# BIBLIOGRAFÍA

## Artículo

Amossy, Ruth (2016). «Por una retórica del dissensus. Las funciones de la polémica». In: Montero, Ana Soledad (comp.). *El análisis del discurso polémico: disputas, querellas y controversias*. Buenos Aires: Prometeo, 25-38.

URL:<<https://comycult.files.wordpress.com/2018/04/amossy-ruth-por-una-retc3b3rica-del-dissensus.pdf>> [consultado el 24/06/2021].

Aparici, Roberto (2018). «Prosumidores y emirecs. Análisis de dos teorías enfrentadas». *Comunicar*, nº 55, v. XXVI, 71-79.

URL: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6353340>> [consultado el 24/06/2021].

Barthes, Roland (1967), «La muerte del autor», traducción de C. Fernández Medrano. URL: <<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>> [Consultado el 24/12/2021].

Berensmeyer, Ingo, Buelens, Gert y Demoor Marysa (2012). «La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales», traducción de Michelle Gama. *Los Papeles del Autor/a. Marcos Teóricos sobre la Autoría Literaria*, Madrid: Arco Libros-La Muralla, S.L.

蔡敏茜(2016), 《中国古代文学的丑女形象研究》

\* Cai Minqian (2016), «El análisis de las imágenes de las mujeres feas en la literatura de la China antigua».

URL:<<http://gb.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detailall.aspx?filename=1016900434.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFDREF>> [consultado el 01/03/2021].

曹萌，雷鹏等，《中国婴儿死亡率性别比的地域差异》

\* Cao Meng & Lei Peng etc. (2013). «Moralidad de niñas en diferentes zonas de China».

URL:<<http://www.cqvip.com/qk/94022x/20132/45420990.html>> [consultado en 23/05/2018].

Capasso, Verónica C. (2018). «Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière». *Estudios de filosofía*, nº 58, julio-diciembre, 215-235.

URL: <<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n58/0121-3628-ef-58-00215.pdf>> [Consultado el 30/05/21].

中国国家互联网办公室 (2021), 《第 47 次中国互联网络发展状况》

\* CNNIC (2021). *The 47th China Statistical Report on Internet Development*,

URL: <[http://www.cac.gov.cn/2021-02/03/c\\_1613923423079314.htm](http://www.cac.gov.cn/2021-02/03/c_1613923423079314.htm)> [consultado el 19/12/2021].

陈柯羽(2016), 《揭露网络小说作家生存现状：每天写 6000 字还吃低保》

\* Chen Keyu (2016). «La situación real de los Xieshou: seis mil palabras por día pero subsisten con un salario mínimo».

URL: <<http://www.chinanews.com/cul/2016/04-28/7852015.shtml>> [consultado el 23/10/2018].

程琼晶 (2012), 《大地的舞者-中国现代小说中的母亲形象》

\* Cheng Qiongjing (2012). «La danzarina de la tierra: las imágenes maternas en la literatura china contemporánea».



URL:<[戴锦华\(2020\), 《谁会最先被抛弃? 女人? 还是 30 岁以上所有的穷人? 》](http://new.gb.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD201301&filename=1012520052.nh&v=MDYwNDZxZlp1UnVGQ3ZtVmJ6QlZGMjZITGE2SHRISnJaRWJQSUI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjc=> [consultado el 21/02/2020].</a></p></div><div data-bbox=)

\* Dai Jinghua (2020), «¿Quiénes serán los primeros abandonados por la sociedad, las mujeres o los pobres mayores de treinta años?»

URL:<[https://k.sina.com.cn/article\\_6060307497\\_m16938f42903300q2ik.html](https://k.sina.com.cn/article_6060307497_m16938f42903300q2ik.html)> [consultado el 09/02/2020].

狄雨霏 (2013), 《调查显示广州厂女多遭性骚扰》

\* Di Yufei (2013). «Survey Finds Many Female Workers Experience Sexual Harassment».

URL:<<https://cn.nytimes.com/china/20131211/c11workers/>>[consultado el 06/08/2020].

丁俊杰(2011), 《中国女蛇精故事和狐狸精故事相似性比较》.

\* Ding Junjie (2011). «Comparación de los cuentos sobre *Yaoguai* de serpiente y de zorra en China»

URL:<[董丽敏\(2010\), 《身体, 历史与想象的政治: 作为文学事件的“50 年代妓女改造”》](https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=CQGY201108032&v=MjEzNTRuaFVycy5KanpNZDdHNEg5RE1wNDIHWm9SOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcvRyV00xRnJDVVI3cWZZT1pvRmk=>[consultado el 06/07/2020].</a></p></div><div data-bbox=)

\* Dong Limin (2010). «El cuerpo, la historia y la política imaginada: la reforma a las prostitutas de los años cincuenta se considera como un acontecimiento literario»,

URL: <<http://www.aisixiang.com/data/33081.html>> [consultado el 06/02/2021].

Fei Tian Ye Xiang (2012). La entrevista con Fei Tian Ye Xiang,

URL: <<https://jump2.bdimg.com/p/1694765066?pid=21369592182&cid=0#21369592182>> [consultado 23/11/2021].

Fei Tian Ye Xiang (2018). La entrevista con Fei Tian Ye Xiang en su décimo aniversario,

URL: <<https://www.bilibili.com/video/BV1Mt41127WA/>> [consultado el 10/01/2022].

Greer, G. (1970). *The Female Eunuch*, UK: Harper Perennial.

郭艳英(2014), 《新中国成立初期娼妓研究》

\* Gu Yanying (2014). «Estudios sobre la prostitución en el inicio de la nueva China»,

URL:<<https://www.ixueshu.com/h5/document/9e34d7aacc0ae6f1fc91b8a6520a66fe318947a18e7f9386.htm>> [consultado el 04/02/2021].

华新伟 (2009), 《“她”字的来源与女性的主体性-评“她”字文化史》

\* Hua Xinwei (2009). «El origen del carácter *Ta* (她) y la construcción de la mujer como individuo independiente. Análisis de la historia de *Ta*».

URL:<<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c136-201207034.pdf>>[consultado el 05/09/2017].

Jenkins, Henry ed. (2010). «Henry Jenkins and Camille Bacon-Smith at Gaylaxicon 1992 (Parte One) », URL: <<http://henryjenkins.org/blog/2010/02/gaylaxicon.html>> [consultado 14/03/2021].

Jenkins, Henry (2012). «A Conversation between Henry Jenkins and Suzanne Scott».

URL:<<http://henryjenkins.org/blog/2019/4/21/participatory-politics-in-an-age-of-crisis-suzanne-scott-amp-camilo-diaz-pino-part-ii>> [consultado el 05/11/2021].

李丹阳 (2011), 《女娲伏羲形象流变考》

\* Li Danyang (2011). «Investigación sobre el cambio de imágenes de Nü Wa y Fu Xi», URL:<<http://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=GGBW201102007&dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&v=>> [consultado el 07/02/2020].

李玉萍(2010), 《试析中国网络文学网站内容设置的现状与影响》

\* Li Yuping (2010), «Análisis sobre el reparto de contenidos de los foros de lectura y su influencia»

URL:<<http://www.cqvip.com/qk/80320x/2010s2/1002328824.html>> [consultado en 12/12/2017].

李海平 (2008), 《中国傩面具极其内涵》 ,

\* Li Haiping (2008). «Interpretación de las máscaras chinas de Nuo»,

URL: <<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10730-2008162285.htm>> [consultado el 23/02/2021].

刘建国 (2000), 《社会主义阵营的赶超浪潮与中国大跃进的发生》。

\* Liu Jianguo (2000). «La operación de “superar a Occidente” en los países socialistas y el proceso del Gran Salto Adelante en China».

URL: <<http://www.cqvip.com/qk/82016x/200004/4485506.html>>[consultado el 27/12/2021].

邝巍 (2018), 《传统中国疯癫问题学术史研究》

\* Mao Wei (2018), «Estudio histórico de la investigación sobre los problemas mentales en la China tradicional», URL: <[https://www.sohu.com/a/245810020\\_671251](https://www.sohu.com/a/245810020_671251)> [consultado el 12/04/2021].

毛泽东(1968), 《小资产阶级的通病》

\* Mao Zedong (1968). «Los vicios comunes de la pequeña burguesía».

URL: <<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/1968/5-138.htm>> [consultado el 12/10/2021].

Meizoz, Jérôme (2009). «Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3.

URL: <<http://journals.openedition.org/aad/667>> [consultado el 05/05/2022].

倪宁宁(2009), 《顾彬: 他们根本不知道人是什么》

\* Ni Ningning (2009), *Kubin: No saben qué es la humanidad*,

URL: <<http://news.sina.com.cn/o/2009-02-22/015415199193s.shtml>> [consultado el 24/10/2020].

牛景丽, 于丹(2007), 《<仙剑奇侠传>的文化遗产》

\* Niu Jingli, Yu Dan (2007). «La herencia cultural de *The Legend of Sword and Fairy*».

URL:<<https://read.cnki.net/web/Journal/Article/LJSK200701035.html>> [consulta el 14/01/2022].

欧阳友权 & 袁星洁 (2015), 《中国网络文学编年史》, 北京: 中国文联出版社。

\* Ouyang Youquan & Yan Xingjie (2015). *Anales de la literatura de Internet en China*, Beijing: Prensa de la Federación de Arte y Literatura en China.

Russ, Joanna (1985). «Pornography by Women for Women, with Love». En Hellekson, Karen & Kristina Busse, ed. (2014). *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City: University of Iowa Press.

Sapiro, Gisèle (2003). «The Literary Field Between the State and the Market»,

URL: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X03000482>> [consultado el 19/01/2022].

孙志鹏 (2019), 《艾滋病为什么仍旧被视为“男同性恋疾病”: 一个污名化的解释》

\* Sun Zhipeng (2019). «¿Por qué el sida aún se considera como una enfermedad de *gays*?: La estigmatización social de este colectivo».

URL: <<http://zhishifenzi.com/depth/depth/6822.html>> [consultado el 18/02/2021].

谭深(2004), 《外来女工的安全与健康》

\*Tan Shen (2004). «Investigación sobre las condiciones de la seguridad y de la salud de las obreras rurales»

URL:<<http://ww2.usc.cuhk.edu.hk/PaperCollection/Details.aspx?id=3893>> [consultado el 06/08/2020].

王萍(1997), 《中国古代妻妾制度述略》

\* Wang Ping (1997). «Introducción al sistema de esposa y concubina de China antigua»,

URL:<<https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD9697&filename=SCSX199704008&v=MDIyNzICTmk3WWRyS3hGOWJNcTQ5RmJUJhIWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUZyQ1VSN3FmWWVacUZ5N21Xcjc=>>> [consultado el 05/06/2020].

王晴飞 (2012), 《笔名与责任》

\*Wang Qingfei (2012). «Seudónimo y responsabilidad»,

URL:<<https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2012&filename=YHFY201205009&uniplatform=NZKPT&v=nISNrWwlqDLhml5vTVzXizU9TFupiVLsgM7Ywf1SOwKlFJIEvb2LMcvAth8gwI8>>>[consultado el 19/11/2017].

王全根 (2010), 《中国文坛为什么笔名越来越少》

\*Wang Quangen (2010). «¿Por qué cada día menos escritores usan seudónimos en China?»

URL:<<http://sdjys.org/index.php/News/view/id/9324.html>> [consultado el 19/11/2017].

王雯 (2009), 《阴暗角落里的孤恋花-论明清小说里的女性同性恋书写》

\* Wang Wen (2009). «Las flores escondidas en rincones-análisis sobre la narrativa lésbica en las novelas de la dinastía Ming y Qing»

URL: <<http://www.cqvip.com/qk/80372x/200918/1000877104.html>> [consultado el 02/10/2022].

魏安娜(2012), 《中西方文学乱伦母题比较研究》

\* Wei Anna (2012). «Comparación del motif del incesto entre Oriente y Occidente»

URL: <<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10140-1013104827.htm>>[consultado en 01/07/2020].

魏冰心 (2021), 《中国人的姓、氏、名、字、号》

\* Wei Bingxin (2021). «El significado de Apellido, nombre, Zi y Hao en China»

URL: <<https://wh.cnki.net/collection/detail/49149>> [consultado en 21/04/2021].

吴怀尧(2019), 《最新作家富豪排行榜》

\* Wu Huairao (2019). «La nueva lista de los escritores más ricos»

URL: <[https://item.btime.com/m\\_94bc705ab4a89a05a](https://item.btime.com/m_94bc705ab4a89a05a)> [consultado en 25/10/2019].

吴越(2014), 《中国网络文学 16 年回眸与展望》

\* Wu Yue (2014). *La mirada retrospectiva hacia la literatura de Internet de los pasados dieciséis años.*

URL:<[http://www.cssn.cn/zm/zm\\_dc/201407/t20140705\\_1241849.shtml](http://www.cssn.cn/zm/zm_dc/201407/t20140705_1241849.shtml)>[consultado el 12/12/2017].

肖楠(2008), 《浅谈中国网络文学特点》。

\*Xiao Nan (2008). «Breve introducción a las características de la literatura de Internet en China»

URL:<<http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-SYWX200808114.htm>>[consultado en 12/12/2017]

许倩颖 (2014), 《从白蛇传看中国蛇文化》。

\*Xu Qianying (2014). «La cultura de la serpiente en China presentada en *La historia de la blanca serpiente*».

URL:<<http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-DZLU201322015.htm>> [consultado el 22/01/2020].

殷维(2015), 《网上码字能挣多少钱? 解密网络小说写手收入之谜》

\*Yan Wei (2015). «¿Cuánto ganas si escribes en Internet? Los misteriosos ingresos de los Xie Shou».

URL:<<http://news.sina.com.cn/m/wl/2015-10-19/doc-ifxivsc0190104.shtml>>[consultado el 22/10/2018].

杨博涵(2008), 《美女破国与丑女兴邦的二重奏-<列女传>的女性观及其文学表现》

\*Yang Bohan (2008). «El dúo de las mujeres hermosas que destruyen a los países y las feas que los hacen prosperar. La perspectiva femenina y literaria en *Biographies of Exemplary Women*».

URL:<[https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2008&file\\_name=XSJL200804040&v=QmtugRRocrn3phP7%25mmd2B1fLjFUwjkL%25mmd2B4RfvBLvoKlZd8b2HIHBVvweH534E0TfPTFd%25mmd2F](https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2008&file_name=XSJL200804040&v=QmtugRRocrn3phP7%25mmd2B1fLjFUwjkL%25mmd2B4RfvBLvoKlZd8b2HIHBVvweH534E0TfPTFd%25mmd2F)> [consultado el 08/08/2021].

Yuan Li (2019). «Censoring China's Internet, for Stability and Profit», *The New York Times*, 02/01/2019, URL: <<https://cn.nytimes.com/technology/20190102/china-internet-censor/dual/>> [consultado el 18/02/2021].

杨经建 (2004), 《论中国文学中的复仇叙事》

\*Yang Jingjian (2004). «La narrativa de venganza en la literatura China».

URL: <<http://www.cqvip.com/qk/81772x/2004003/9776352.html>> [consultado el 10/10/2020].

姚婷婷 (2018), 《网络宫斗小说研究》

\*Yao Tingting (2018).«Análisis sobre las novelas de Harem Battle en Internet» URL: <<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10445-1018209439.htm>>[consultado el 29/07/2020].

Yuan Li (2019). «Censoring China's Internet, for Stability and Profit», *The New York Times*, 02/01/2019,

URL: <<https://cn.nytimes.com/technology/20190102/china-internet-censor/dual/>> [consultado el 18/02/2021].

张博 (2011), 《父权的偷换-论耽美小说的女性阉割情结》

\*Zhang Bo (2011). «El patriarcado femenino. Análisis sobre el complejo de castración en las novelas de Boy's love»,

URL:<<https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=0136db8b424672976da34a43b7bfb6d0>> [consultado el 04/10/2021].

张小横(2010), 《女性身体的丑怪书写》

\*Zhang Xiaoheng (2010). «La escritura del cuerpo femenino grotesco», URL:<<https://wap.cnki.net/touch/web/Dissertation/Article/10603-1011014753.html>>[consultado 03/03/2021].



张乐, 常晓梦 (2014), 《“杀马特”现象社会学解读》

\* Zhang Le & Chang Xiaomeng (2014). «La interpretación del fenómeno de “Sha Ma Te” desde la perspectiva sociológica»

URL: <<http://www.cqvip.com/qk/82199x/201407/50086886.html>> [consultado 27/12/2021].

赵冬梅 (1997), 《古典小说中神女、妖女透视》

\*Zhao Dongmei (1997). «Análisis de las imágenes de diosas y de *Yaoguai* en las novelas clásicas».

URL:<<http://www.cqvip.com/qk/97428x/199701/1004688039.html>> [consultado el 29/12/2020].

赵月枝(2010), 《有钱的、下岗的、犯法的: 解读 20 世纪 90 年代中国小报故事》

\* Zhao Yuezhi (2010). «Los ricos, los que pierden su puesto fijo, los delincuentes -un análisis sobre los relatos en periódicos locales chinos en los años noventa del siglo XX»,

URL: <<http://www.opentimes.cn/Abstract/1276.html>> [Consultado el 05/07/2021].

张惠苑 (2018), 《1980 年代以来中国城市文学中被遮蔽的文学形象: 从“娼妓”与“娼妓制度”的辩证谈起》

\*Zhang Huiyuan (2018). «Las imágenes encubiertas en la literatura urbana después de los años ochenta: la relación entre el sistema de prostitución y las prostitutas»,

URL: <<http://www.cnjby.com/n1/2021/0122/c435233-32009322.html>>[consultado el 06/02/2020].

张玉秀(2007), 《手足婚神话的结构精神分析研究》

\*Zhang Yuxiu (2007). «Análisis psicológico sobre la estructura de los mitos relacionados con el matrimonio incestuoso entre hermanos».

URL: <<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10610-2008015140.htm>>[consultado el 05/07/2020].

郑熙青(2015), 《Alpha Beta Omega 的性别政治-网络粉丝耽美写作中女性的自我探索和反思》

\*Zheng Xiqing (2015), «La política sexual de ABO. La reflexión y la autoexploración de las mujeres en la escritura femenina de novelas de fandom sobre homosexualidad», URL:<<http://www.cqvip.com/qk/91124x/201511/666721811.html>> [Consultado el 20/07/2021].

朱文雯 (2016), 《1990 年代小说中的女娲原型》

\*Zhu Wenwen (2016). «Prototipos de Nü Wa en las novelas de los años noventa».

URL:<<http://new.gb.oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD201701&filename=1016772298.nh&v=MjM1MzJwNUViUEISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJdVVI3cWZadVJ0Rmlyblc3ckJWRjI2R0xTL0hOUeY=>>> [consultado el 21/01/2020].

朱萍(2005), 《中国古典文学中的疯癫形象》

\* Zhu Ping (2005), «Las imágenes de la locura en la literatura tradicional de China»,

URL: <<http://www.cqvip.com/qk/81371x/200504/20264254.html>> [consultado el 16/04/2021].

## Monografías

Ahmed, Sara (2004). *La política cultural de las emociones*, traducción de Cecilia Olivares, México: Universidad Autónoma de México.

Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, traducción de Hilda H. García, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Bauer, Wolfgang (2006). *Historia de la filosofía china*, traducción de Daniel Romero, Barcelona: Herder Editorial, S.L.

Bataille, Georges (1957). *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens & Marie Paule Sarazin, Barcelona: Tusquets Editores, S. A.

Bosch, Esperanza & Ferrer, Victoria A. et.al. (1999). *Historia de la misoginia*, Barcelona: Editorial Anthropos.

Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Tomas Kauf, Barcelona: Editorial Anagrama S. A.

Bourdieu, Pierre (2000). *Cosas dichas*, traducción de Margarita Mizraji, Barcelona: Gedisa.

Brokaw, Cynthia & Reed, Christopher A. eds. (2010). *From woodblocks to the Internet: Chinese publishing and print culture in transition, circa 1800 to 2008*, Boston: Leiden University Press.

Butler, Judith (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz, Barcelona: Editorial Paidós.

橙实, 山川 (1988), 《文革笑料集》, 成都: 西南财经大学出版社。

\* Chengshi & Shanchuan (1988). *Antología de chistes de la Revolución cultural*, Chengdu: Editorial de la Universidad de Finanzas y Economía del Suroeste.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1986). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.

Chen Xiaomei (1995). *Occidentalism. A theory of counter-discourse in post-Mao China*, Nueva York: Oxford University Press.

戴锦华 (1999), 《隐形书写-90年代中国文化研究》, 南京: 江苏人民出版社。

\* Dai Jinhua (1999). *Escritura invisible. Estudios culturales de los años noventa en China*, Nanjing: Editorial de la población de Jiangsu.

戴锦华; 孟月 (1989), 《浮出历史地表-现代妇女文学研究》, 郑州: 河南人民出版社。

\* Dai Jinhua & Meng Yue (1989). *Las mujeres que emergen entre las líneas de la historia. Análisis de la literatura femenina contemporánea*, Zhengzhou: Editorial de la población de Henan.

Dubois, Jacques (1978). *L'institution de la littérature*, Paris-Bruxelles: Nathan-Labor.

Eliade, Mircea (1963). *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Barcelona: Editorial labor.

Evans, Harriet (1997). *Women & Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge: Polity Press.

Fernández Porta, Eloy (2010). *Eros. La superproducción de los afectos*, Barcelona: Editorial Anagrama.

Foucault, Michel (1964). *Historia de la locura en la época clásica*, traducción de Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica.

高永平(2013), 《图解易经》,江西:江西科学技术出版社。

\* Gao Yongping (2013). *Explicación sobre Yi Jing con siluetas*, Jiangxi: Prensa de tecnología científica de Jiangxi.

Gefen, Alexandre (2021). *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris: José Corti.

Hardt, Michael & Negri, Antonio (2000). *Empire*, traducción de Alcira Bixio, Barcelona: Editorial Paidós.

Han, Byung-Chul (2012). *La agonía del eros*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona: Editorial Herder.

Hebdige, Dick (1979). *Subcultura. El significado del estilo*, traducción de Carles Roche, Barcelona: Editorial Paidós.

Jacobs, Katrien (2012). *People's Pornography. Sex and Surveillance on the Chinese Internet*, Bristol, Chicago: Intellect Press.

Jenkins, Henry; Mizuko Ito & Danah Boyd (2016). *Participatory Culture in a Networked Era*, Cambridge: Polity Press.

Jenkins, Henry (1992). *Textual Poachers: Television Fans And Participatory Culture*, Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group.

李银河(2009), 《同性恋亚文化》,呼和浩特:内蒙古大学出版社。

\* Li Yinhe (2009). *Subcultura de la homosexualidad*, Hohhot: Editorial de la Universidad de Mongolia Interior.

李银河[主编] (1997), 《妇女: 最漫长的革命-当代西方女权主义理论精选》, 北京:生活读书新知出版社。

\* Li Yinhe ed. (1997). *Las mujeres: la revolución más dura- las teorías destacadas feministas occidentales contemporáneas*, Beijing: Editorial de vida, lectura y conocimiento.

李玉萍(2011), 《网络穿越小说概论》, 天津: 南开大学出版社。

\* Li Yuping (2011). *Breve introducción a las Novelas de Viaje a través de espacio y tiempo*, Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai.

Lipovetsky, Gilles (2007). *La felicidad paradójica*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona: Editorial Anagrama.

刘传霞 (2007), 《被构建的女性-中国现代文学社会性别研究》, 济南: 齐鲁书社。

\* Liu Chuanxia (2007). *Construcción de las mujeres. Los estudios de género en la literatura moderna china*, Jinan: Editorial Qilu.

陆衡 (2012), 《女性文学》, 成都: 西南交通大学出版社。

\* Lu Heng (2012). *La literatura femenina*, Chengdu: Editorial de la Universidad de Jiaotong del Suroeste.

罗立群 (2008), 《中国武侠小说史》, 石家庄: 花山文艺出版社。

\* Luo Liqun (2008). *Historia de las novelas chinas del Wuxia*, Shijiazhuang: Editorial de la montaña de flores.

Marcuse, Herbert (1964). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial society*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

Mouralis, Bernard (2011). *Les contre-littératures*, Paris: Hermann.

Mohanty, Chandra (2003). *Feminism without borders*, South Asia: Duke University Press.

Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press.

欧阳友权 & 袁星洁 (2015), 《中国网络文学编年史》, 北京: 中国文联出版社。

\* Ouyang Youquan & Yan Xingjie (2015). *Anales de la literatura de Internet en China*, Beijing: Prensa de la Federación de Arte y Literatura en China.

Pérez, A. & Torras, M. Etc. (2015). *Los Papeles del Autor/a. Marcos Teóricos sobre la Autoría Literaria*, Madrid: Arco Libros-La Muralla, S.L.

Pérez, Aina y Torras, Meri (Eds.) (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria Editorial, s. a.

屈雅君 (2014). 《中国文学: 关于女性的叙事》, 北京: 人民出版社。

\* Qu Yajun (2014). *Literatura China. Las narrativas sobre mujeres*, Beijing: Editorial del pueblo.

Radway, Janice (1984). *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: the University of North Carolina Press.

Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Scott, James.C. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia*, traducción de Jorge Aguilar Mora, London: Yale University.

Segarra, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*, Barcelona: Editorial Melusina.

邵燕君(2017), 《2016 年中国年度网络文学（女频卷）》, 漓江: 漓江出版社。

\*Shao Yanjun (2017). *Informe de la literatura de Internet en 2016*, Lijiang: Editorial de Lijiang.

邵燕君主编 (2018), 《破壁书:网络文化关键词》, 北京:生活读书新知三联书店。

\* Shao Yanjun. ed. (2018), *Libro de romper dimensiones: las palabras clave de la cultura de Internet*, Beijing: Editorial de la librería de vida, lectura y conocimiento.

司马迁 (145 a.C-?), 《史记》

\* Sima (145 a.C.-?). *Memorias históricas*.

URL:<[https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_46653FD803893E4F9A0BB83A4BD52A7D.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F9A0BB83A4BD52A7D.aspx)>  
[consultado 05/01/2022].

Story, John (2012). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, New York: Routledge.

孙隆基(1983), 《中国文化的深层结构》, 北京: 华夏书社。

\* Sun Longji (1983). *La escritura profunda de la cultura china*, Beijing: Editorial de Huaxia.



上野千鹤子 (2015), 《厌女: 日本的女性厌恶》, 译者王兰, 上海: 上海三联书店。

\* Ueno Chizuko (2015). *Misoginia: misoginia en Japón*, traducción de Wang Lan, Shanghai: Editorial de Sanlian de Shanghai.

王纯菲; 李静等著 (2014). 《中国性别理论与女性文学批评》, 北京: 社会科学文献出版社。

\* Wang, Chunfei y Li, Jing et al. (2014). *Estudios de género y crítica literaria feminista en China*, Beijing: Editorial de Textos Académicos de Ciencias Sociales.

王红旗(2009), 《中国女性文化·第 17 辑》, 北京: 社会科学文献出版社。

\* Wang Hongqi (2009). *La cultura femenina de China*, Beijing: Editorial de ciencia social.

魏天真(2010), 《自反性超越: 女性小说的非女性主义解读》, 武汉: 华中师范大学出版社。

\* Wei Tianzhen (2010). *Autosuperación: Análisis no feministas de las novelas femeninas*, Wuhan: Editorial de la Universidad Normal del Este de China.

吴新云(2009), 《双重声音, 双重语意: 译介学视角下的中国女性主义文学批评》, 北京: 经济科学出版社。

\* Wu Xinyun (2009). *Doble voz y doble semántica: la crítica literaria feminista en China desde la perspectiva del estudio de la traducción*, Beijing: Editorial de ciencia económica.

杨沫(1958), 《青春之歌》, 北京: 作家出版社。

\* Yang Mo (1958). *Song of Youth*, Beijing: Editorial de autores.

杨秀芝, 田美丽 (2013), 《身体, 性别, 欲望》, 武汉: 武汉大学出版社。

\* Yang Xiuzhi & Tian Meili (2013). *Cuerpo, género y deseo*, Wuhan: Editorial de la Universidad de Wuhan.

杨义文存 (1997), 《中国叙事学》, 北京: 人民出版社。

\* Yangyi Wencun (1997). *Narrativa china*, Beijing: Editorial del pueblo.

袁珂(1998), 《中国神话传说》, 北京: 人民文学出版社。

\* Yuan Ke (1998). *Los mitos chinos*, Beijing: Editorial de la literatura de la población.

张爱玲(1992), 《张爱玲文集》, 安徽: 安徽人民出版社。

\* Zhang Ailing (1992), *La antología de Zhang Ailing*, Anhui: Editorial del pueblo de Anhui.

张爱玲 (1943), 《心经》

\* Zhang Ailing (1943). *Xin Jing*,

URL: <<https://www.99csw.com/article/2856.htm>> [consultado el 03/12/2020].

Žižek, Slavoj(1994). *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, traducción de Patricia Willson, Buenos Aires: Paidós.

## CORPUS

波波 (2006), 《绾青丝》

Bobo (2006). *Wan Qing Si*,

URL: <<http://www.ijwxc.net/oneauthor.php?authorid=2256>> [consultado el 10/01/2022].

沧月 (2006), 《七夜雪》

\*Cang Yue (2006). *La séptima noche de nieve*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <<http://big5.guanben.io/n/qiyexue/list.html>> [consultado el 10/01/2022].

陈小菜 (s.f), 《大劈棺》

\*Chen Xiaocai (s.f). *La muerte de Zhuangzhou*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <<http://www.guanben.io/n/dapiguan/>> [consultado el 10/01/2022].

陈小菜 (s.f), 《一刀春色》

\*Chen Xiaocai (s.f). *La espada*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <<https://www.52shuku.vip/jiakong/11386.html>> [consultado el 10/01/2022].

非天夜翔 (2019), 《飘洋过海的中国船》

\*Fei Tian Ye Xiang (2019). *El barco chino que surcaba el Mar*,

URL: <<http://www.jjwxc.net/onebook.php?novelid=765314>> [consultado en 12/01/2022].

Fresh 果果 (2008), 《花千骨》

Fruta Fresca (2008). *Hua Qiangu*,

URL: <<http://www.jjwxc.net/onebook.php?novelid=316358>> [consultado el 10/01/2022].

金子(2004), 《梦回大清》

\*Jin Zi (2004). *Dreaming Back to the Qing Dynasty*,

URL: <<http://www.jjwxc.net/onebook.php?novelid=12779>> [consultado el 10/01/2022].

凌洛夜(s.f), 《父慈子孝》

\*Ling Luoye (s.f). *Piedad filial* ( 《父慈子孝》 ),

[La fuente original no es accesible],

URL: <[http://www.yushuwu.info/10\\_10441/](http://www.yushuwu.info/10_10441/)> [consultado el 10/01/2022].

罗森 (2002), 《朱颜血》

\*Luo sen (2002). *La sangre de la bella*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <[http://www.dzwx520.com/book\\_13147/](http://www.dzwx520.com/book_13147/)> [consultado el 10/01/2022].

迪迪出逃记 (2020), 《下坠》

\*MeiLeDiDiDi (2020). *La Caída*,

URL: <<https://archiveofourown.org/works/22478632>>[consultado el 24/02/2021].

mnbvcxz (s.f), 《豪门艳事》

mnbvcxz (s.f). *Las anécdotas rosas del clan*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <[http://www.yushuwu.info/1\\_1364/](http://www.yushuwu.info/1_1364/)> [consultado el 10/01/2022].

鸽子不会咕咕咕 (2020), 《我的 Omega 前妻有点不对劲》),

\*Pájaro que no sabe arrullar (2020). *Mi exmujer-Omega es un poco rara*,

URL: <<http://www.ijwxc.net/onebook.php?novelid=5209316>> [consultado el 10/01/2022].

Priest (2015), 《有匪》

\*Priest (2015). *Legend of Fei*,

URL: <<http://www.ijwxc.net/onebook.php?novelid=2595385>> [consultado el 10/01/2022].

人间众观 (s.f), 《女国》

\*Ren Jian Zhong Guan (s.f). *El País de las Mujeres*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <<https://www.256wenku.com/read/4416/1.html>> [consultado el 10/01/2022].

水色流苏 (s.f), 《平凡女人的春天》

Shui Se Liu Su (s.f). *La primavera de una mujer mediocre*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <[http://www.yushuwu.info/2\\_2817/](http://www.yushuwu.info/2_2817/)> [consultado el 10/01/2022].

苏深 (s.f), 《老信无敌一受成王》

Su Shen (s.f). *El invencible anciano prostituto que se convirtió en rey*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <[https://m.baoshuu.com/TXT/down\\_49377.html](https://m.baoshuu.com/TXT/down_49377.html)> [consultado el 10/01/2022].

桐华 (2005), 《步步惊心》

\*Tong Hua (2005). *Scarlet Heart*,

[la novela se publicó en el foro Jinjing pero ya no es accesible],

URL: <<http://quanben-xiaoshuo.com/n/bubujingxin/>> [consultado el 10/01/2022].

葡萄 (2005), 《青莲纪事》

\*Uva (2005). *Recuerdos de Qinglian*,

URL: <<https://www.jjwxc.net/oneauthor.php?authorid=45965>> [consultado el 10/01/2022].

小秦子 (s.f), 《造孽》

\*Xiaoqinzi (s.f). *El pecado*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <[http://www.yushuwu.info/11\\_11848/](http://www.yushuwu.info/11_11848/)> [consultado el 10/01/2022].

一度君华 (2010), 《爷是人妖爷怕谁》

\*Yidu Junhua (2010). *Soy un tipo chungo en el videojuego*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <<https://www.sto.cx/book-4168-1.html>> [consultado el 10/01/2022].

吱吱 (2010), 《庶女攻略》

\*Zhizhi (2010). *Guía para las hijas de concubinas*,

URL: <<https://book.qidian.com/info/1626560/>> [consultado el 10/01/2022].

吱吱 (2016), 《慕南枝》

\*Zhizhi (2016). *Mu Nan Zhi*,

URL: <<https://book.qidian.com/info/1003303774/>> [consultado el 10/01/2022].

Zydzyd (s.f), 《扶摇夫人》

\*Zydzyd (s.f). *La señora Fuyao*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <[http://www.yuzhaiwu520.org/10\\_10007/](http://www.yuzhaiwu520.org/10_10007/)> [consultado el 10/01/2022].

Zydzyd (s.f), 《深宅旧梦》

\*Zydzyd (s.f). *El sueño desvanecido en la antigua mansión*,

[La fuente original no es accesible],

URL: <<https://www.xyushu5.com/read/14662/>> [consultado el 10/01/2022].

## ANEXO

**ABO**, abreviatura de *Alpha, Beta y Omega*, se refiere a un género de novelas protagonizadas por personajes que forman parte de uno de estos tres grupos. En el mundo ABO, además de las categorías de género -hombre y mujer-, existe otra clasificación bastante compleja de los individuos en tres grupos: *Alpha, Beta y Omega*. La atribución de cada individuo a una de estas categorías se produce durante la pubertad. Hasta entonces, se consideraba al individuo como neutro. Los grupos *Alpha* y *Omega* se distinguen del *Beta* por su mayor fertilidad. Por lo general, los individuos del grupo *Alpha* desprenden un fuerte olor que les permite dominar sexualmente a los *Omega* y situarse en la cúspide de la estructura social. Por su parte, las mujeres *Alpha* poseen en ocasiones órganos sexuales masculinos y pueden fecundar a sus parejas (hombre o mujer). En cuanto a *Omega*, este puede seducir a los *Alpha* con su aroma agradable. El grupo *Omega* se caracteriza, además, por su fuerte fertilidad -los hombres *Omega* también pueden quedarse embarazados- y en muchas novelas, los *Omega* son utilizados como herramientas de reproducción cuando la es necesario aumentar la población. Por último, los *Beta* no son capaces ni de producir ni de captar olores, por lo que suelen ser omitidos o marginados en las historias.

**Amor Puro** (纯爱), jerga para referirse a las novelas de BL (Boys' Love), mientras que **Romance** (言情), a las novelas de BG.

**BG** (Boy & Girl) se aplica a las novelas centradas en relaciones heterosexuales. Esta etiqueta se utiliza sobre todo en comparaciones entre novelas de BG y novelas de BL y en el *fandom*, donde sirve para anunciar a las lectoras de que no van a leer una historia homoerótica (la mayoría de las historias de *fandom* son homoeróticas).

**Bottom-Esposa** (人妻受), la etiqueta *Bottom* Esposa, designa a los hombres *Bottom* que desempeñan el rol de esposa y madre en las relaciones homosexuales: por un lado cuidan a los niños como madres amorosas y virtuosas, mientras que, por otro, tienen una vida sexual promiscua tal como indica la palabra clave Ren Qi (人妻). En muchas novelas de incesto aparecen reunidas dos categorías totalmente opuestas: la identidad más sagrada de todas las femeninas, esto es, la Gran Madre, y la más despreciada, la esclava sexual: como la Gran Madre, estas mujeres aman, acogen, toleran, reciben e incluso alimentan a los hombres con su leche materna; pero también quieren seducir y ser seducidas y siempre buscan el placer sexual con diferentes hombres.



**Bottom feo** (丑受) se refiere a las novelas de BL protagonizadas por un *bottom* feo, mientras que la etiqueta **Bottom hermoso** (美受) enfatiza que el *bottom* es hermoso.

**BL**, abreviatura de Boys' Love, es conocida también por sus otros nombres: **Slash** y **Dan Mei** (耽美). Hay ciertos matices por los que se distinguen las tres categorías, pero en este trabajo adoptamos su sentido común. Estas etiquetas refieren a las novelas protagonizadas por los hombres homosexuales, centrándose en su historia de amor o escenas homoeróticas. La mayoría de las novelas de BL es escrita por y para las mujeres.

**Caballo Semental** (种马文) es una etiqueta peyorativa aplicada a las historias en las que el protagonista tiene numerosas aventuras sexuales con diferentes mujeres.

Novela de **Carne** (肉文), -muy parecida a **PWP** (Porno With Plot), se aplica a las novelas de BL que contienen abundantes escenas sexuales; **Caldo de carne** (肉汤) avisa a los lectores de que en la novela encontrará algunas escenas sexuales; en cuanto a **Resto de carne** (肉渣), se utiliza para indicar que la presencia de dichas escenas es muy discreta.

Las novelas de **Cerda** (母猪文), también conocidas como novelas de **Lindos bebés** (萌宝文). Como es sabido, el cerdo en China representa la fecundidad, no la suciedad: y las protagonistas de estas novelas, como las cerdas, poseen una prodigiosa capacidad reproductora, llegando a tener asombrosos partos múltiples en los que nacen decenas de bebés. Lo que nos interesa para nuestro propósito es que estas prolíficas mujeres consiguen el corazón de hombres ricos y poderosos gracias a su maternidad superlativa. Los niños proporcionan amor y abundancia a sus madres. Estas novelas se examinarán con más detalles posteriormente.

**Como persigas a tu mujer, te veo en el crematorio** (追妻火葬场), se trata de una etiqueta inventada por los lectores para designar las tramas de venganza trágica en la que advierten al protagonista masculino del castigo que sufrirá si causa dolor a su pareja. La etiqueta procede del mensaje recurrente que las lectoras dirigen al protagonista para burlarse de su amor pérfido: «el placer que te proporciona torturar a tu mujer es transitivo, pero posteriormente pagarás con intereses, e incluso con tu vida, para recuperar su corazón» (虐妻一时爽, 追妻火葬场).

**Crisantemo Limpio** (菊洁), aquí el crisantemo es un eufemismo de «ano» y la limpieza se refiere a la falta de experiencia sexual. En esta ocasión, el *bottom* puede tener relaciones sexuales con hombres o mujeres pero nunca ha sido penetrado por otros. Su antónimo es **Crisantemo Sucio** (菊不洁), etiqueta que avisa a las lectoras de que el personaje *bottom* ya no es virgen. Otras etiquetas asociadas con la virginidad son **Pepino Sucio** (黄瓜不洁) -el *top* ya he tenido relaciones sexuales como otro *bottom*- y **Ambos Limpios** (双洁) -los dos miembros de la pareja son vírgenes antes de encontrarse, etc.

**Danai Jiao** (大奶教), que se utiliza para burlarse del orden moral defendido por las mujeres-útero. El apodo convencional que utilizan las esposas para menospreciar a la amante/concubina es «Ernai» (二奶), es decir «segundas tetas». Siguiendo la misma lógica, las disidentes han inventado el apodo satírico Danai Jiao para referirse a las esposas y a las solteras que menosprecian a las «Ernai»: «Danai» significa «primeras tetas» y «Jiao» designa a una comunidad religiosa, de modo que Danai Jiao sería una secta de mujeres ultramoralistas que suscita las burlas de las demás mujeres.

**Damas de hierro** (女强文), cuyas protagonistas son mujeres ambiciosas y talentosas, una versión femenina de Don Juan que conquista a los hombres gracias a su belleza, inteligencia, atractivo sexual, etc. Ávidas de poder -político, económico o militar-, están dispuestas a luchar para llegar a lo más alto.

**Élite Bottom** (精英受), es literalmente un individuo perteneciente a la élite social que desempeña el rol pasivo en una relación homosexual. Este rol suele ir asociado a ciertos rasgos de personalidad como coquetería y promiscuidad. Su pareja suele ser un **Campesino Top** (农民攻), es decir, el individuo con rol activo en la relación homosexual. Este último se caracteriza por su comportamiento vulgar y vigor físico

**Fin del mundo** (末世文), se puede asignar a casi todas las novelas que mencionamos en esta sección. Las novelas de **Zombis** (丧尸文) se centran en la supervivencia en un mundo post-apocalíptico dominado por los zombis. **Mecha** (机甲文) es un término procedente de Japón que designa a un vehículo de gran tamaño controlado por los humanos para luchar contra facciones enemigas; «Mecha» es también el nombre de un subgénero de ciencia ficción. Las novelas de «Criaturas fantásticas» también se identifican con otra etiqueta: **Amor entre humanos y otros seres** (人兽文). Estas novelas describen experiencias sentimentales entre individuos y seres fantásticos, tanto occidentales (vampiros, sirenas, etc.) como orientales (*yaoguai* de zorro, dragón, etc.). Las novelas del **Tiempo indefinido** (无限流) presentan un mundo interminable donde los protagonistas se ven obligados a cumplir las misiones que les son encomendadas si no quieren morir. Los personajes deben salvar al mundo o intentar sobrevivir en él a través de interminables aventuras y peligrosas pruebas. Aunque nuestro análisis se centra en las novelas femeninas de Internet, conviene señalar que estas etiquetas también se utilizan en las novelas destinadas a lectores masculinos.

**Flor de loto blanca** (白莲花) es una mujer (o un *bottom*) hipócrita que siempre finge ser más inocente, tolerante y compasiva que las demás. Este tipo de personaje femenino era considerado anteriormente como positivo y conocido con el nombre de **Gran madre** (圣母), designando a las mujeres capaces de perdonar todos los agravios.

**Fujosi** (腐女) significa literalmente «mujer podrida». Al principio se utilizaba como un término peyorativo para referirse a las aficionadas de los productos ACG (anime, comics y games)

homoeróticos. Pero hoy en día este término lo utilizan las aficionadas para referirse a sí mismas.

**Futa** (扶她). Dicha etiqueta proviene de la cultura japonesa de ACG (Anime, comics y games); su nombre japonés es *Futanari*. En Japón *Futanari* se refiere a personajes que tienen senos de mujer y falo.. Al difundirse este término en China, su forma y sentido han cambiado ligeramente: *Futanari* recibe en chino el nombre de «扶她» (Fu Ta), es decir, «levantar eso [el falo] de la chica» (扶她那里), término que siempre se aplica a una joven de belleza aniñada que esconde bajo su falda un enorme falo.

El término **Gaiden** (番外), procedente de Japón, se refiere a una historia paralela dentro de la novela. Normalmente es una secuela o una precuela pero también puede ser una historia sucedida en un contexto histórico diferente del principal (pasado o futuro). La historia original de la novela nunca será afectada por un gaiden, y este se entiende como una explicación o justificación de las conductas de los personajes.

**Gran Protagonista** (大女主叙事) -término habitual en China para referirse a los personajes femeninos fuertes, ambiciosos y combativos de las telenovelas-. Las «Grandes Protagonistas» de las novelas de *Harem Battle* dejan a un lado las ideas románticas para participar en intrigas de poder, sin esconder sus ambiciones y dispuestas a combatir por ellas.

**Harem Battle** se refiere a las intrigas de disputas palaciegas motivadas por amor, poder y prestigio. Las novelas de *Harem Battle* privilegian la perspectiva de las mujeres y narran estas luchas de un modo diferente a los escritores masculinos.

**Jefe tiránico** (霸道总裁) procede del relato tradicional protagonizado por un hombre erudito y una mujer hermosa. En la versión actual, el erudito pasa a ser un hombre rico y poderoso y su mujer, una joven ingenua.

**Mansión Battle** (宅斗小说), un subgénero que sigue la estructura de las *Harem Battle*, aunque cambiando el escenario central del palacio imperial por el de las mansiones de los clanes privilegiados (familias ricas, altos funcionarios, etc.) y las intrigas por conseguir el trono por las conspiraciones y conflictos familiares.

**Nian Xia** (年下小说), etiqueta procedente de la cultura japonesa que designa la relación sentimental y/o sexual donde el miembro más joven de la pareja desempeña el rol dominante.

**No CP**, se aplica a las novelas cuyo personaje principal no ambiciona encontrar pareja y suele acabar solo.

**Nueva vida** (重生文) se refiere a las novelas en las que el/la protagonista tiene la oportunidad de renacer después de la muerte, entrando en el cuerpo de una persona de la misma época

o de otra época, permite a la protagonista cruzarse con personajes que no formaban parte de su vida anterior o que no ocupaban un lugar importante en ella.

**Nv Chuan Nan** (女穿男) designa a un personaje femenino cuya alma usurpa un cuerpo masculino, de modo que adopta el aspecto de ese hombre y vive su vida. Esta etiqueta se utiliza para clasificar un subgénero de las novelas de Viaje a través del tiempo y el espacio (穿越). Las novelas etiquetadas como Nv Chuan Nan no proporcionan explicaciones sobre el porqué de este fenómeno ni sobre la elección del cuerpo masculino en el que se introduce el alma de una mujer. También se conoce como **Falso Boys' Love** (伪 BL).

**Nv Zun** (女尊), cuya protagonista siempre es femenina, narran una historia sucedida en un espacio imaginario (normalmente en un tiempo remoto) donde las mujeres son superiores a los hombres. Dichos textos son escritos por mujeres y se destinan únicamente al colectivo de lectoras. Tanto el desarrollo de la historia como la configuración de los personajes giran en torno a la superioridad de las mujeres.

Novela **Picante** (辣文) es la etiqueta que se utiliza para referirse a las novelas pornográficas protagonizadas por heterosexuales. En cambio, la etiqueta **Agua Limpia** (清水) indica la ausencia de escenas sexuales y, por consiguiente, de censura.

**Piquete y Guía** (哨兵向导), los individuos Piquete y los Guía pueden comprenderse a través de sexo y facilitar los éxitos de las misiones militares que llevan a cabo juntos. En las novelas de esta etiqueta también aparecen personajes de humanos ordinarios que no forman parte de las categorías de Piquete y Guía, consideradas como superiores y muy valoradas, al ser sus miembros poco numerosos. El individuo Piquete tiene los cinco sentidos muy agudos y una resistencia física más elevada que la gente corriente; por su parte, el individuo Guía posee una fuerza mental que le permite apaciguar la inquietud del primero y guiarle en los combates.

novelas de **Rayos** (雷文), se entiende como «*failed romance*». Este término se utiliza para las novelas escritas para mujeres que no tienen éxito en el mercado o han sido criticadas por una cierta cantidad de lectoras.

**Romance Xianxia** (仙侠) se utiliza para las novelas que narran una historia romántica en un mundo en el que además de los elementos sobrenaturales -dioses, *yaoguai* (monstruo), poderes mágicos, etc.- también hay elementos del género de *Wuxia* -batallas entre bandas, héroes y villanos, etc.-.

**RPS**, abreviatura de *Real Person Slash*, se refiere a las novelas que escriben las fans para satisfacer sus fantasías asociadas con los actores masculinos. Normalmente, RPS presenta la homosexualidad masculina. Dicha etiqueta también se conoce como *Dōjin* (同人), *AU* (Alternate Universe) y *Paro* (Parody).

**Sucesores de Nü Wa** (女媧后人), se aplica a aquellas novelas que se centran en el mundo después de la «muerte» de la Diosa. Como el mito de Nü Wa termina con las diez personas con poderes sobrenaturales que son transformadas por la tripa de la Gran Diosa, las novelas de sucesores de Nü Wa giran en torno a estos herederos de Nü Wa.

**Ucronía** (架空) describe un mundo que ha existido en una época pasada, aunque no coincide con el histórico, pues se especula sobre realidades ficticias alternativas. La ucronía es uno de los géneros más populares en la escritura femenina de Internet y normalmente corresponde a la etiqueta «viaje a través del tiempo y el espacio» (穿越小说). Las novelas femeninas ucrónicas suelen presentar un trasfondo histórico semejante al de la China antigua, aunque con importantes diferencias, siendo una de ellas el carácter inventado de la dinastía imperante. Estas novelas de evasión responden al deseo de escapar del mundo actual (Shao, 2018: 271).

**Viaje a través del tiempo y el espacio** (穿越小说): estas novelas narran los desplazamientos de un personaje hacia el pasado o el futuro, o bien su entrada en un cronotopo paralelo. El conocimiento y los recuerdos del mundo actual que posee el protagonista le ayuda a conseguir poder, riqueza o amor (Shao, 2018: 263).

**Wangyou** (网游) son aquellas cuya trama sucede en el espacio virtual de los videojuegos. En las novelas de Wangyou femeninas (女性网游) todos los componentes del videojuego están al servicio del desarrollo de una relación romántica, mientras que las novelas dirigidas al público masculino se centran en la competición y la amistad entre los personajes.

**Wuxia** (武侠): toda persona que intente proteger a los vulnerables y enfrentarse a las fuerzas del Mal, puede ser un Xia Ke (侠客), aunque no practique el kungfú. El Xia Ke, además de un héroe, también puede ser un ladrón justiciero (como Robin Hood), un delincuente que instiga un golpe de estado, etc. Las novelas de Wuxia tratan de los Xia Ke que viven en aventuras y aplican la justicia.

**Wuxia femenino** es las novelas de artes marciales femeninas. Las novelas de *Wuxia* femenino se centran en las hazañas e historias protagonizadas por las mujeres.