

El Reino de las mujeres en *Viaje al Oeste*: aspectos culturales chinos de un pueblo femenino

Xie, Fang¹ ✉

Profesora de facultad de Humanidades y Derecho, Universidad Oceánica de Jiangsu, China

Jun, Tan ✉

Profesora de facultad de Literatura y Periodismo, Universidad de Qingdao, China

Zhou, Jing ✉

Doctora de facultad de Ciencia de la Información de UCM

<https://dx.doi.org/10.5209/eca0.104908>

Resumen: Como obra cumbre de la literatura clásica china, *Viaje al Oeste* (西游记) constituye un paradigmático representante de la narrativa de deidades y demonios. En el episodio del Reino Femenino, Wu Cheng'en construye un mundo utópico femenino. Tanto en el texto como en la representación visual, el Reino de las mujeres en *Viaje al Oeste* continúa mostrando cómo, bajo la apariencia de la primacía femenina, aún resulta difícil escapar de la estructura social del patriarcado arraigado en la sociedad china. Por lo tanto, en este artículo se toma la novela y sus adaptaciones cinematográficas como objetos de análisis, y se examinan los personajes femeninos y la estructura o forma narrativa del Reino de las mujeres en *Viaje al Oeste* en el marco de la semiótica. El análisis revela que tanto en el stratum lingüístico como en el icónico, la textualidad aparentemente matriarcal reproduce los arquetipos patriarcales del imaginario social confuciano.

Palabras clave: Viaje al Oeste, Reino de las mujeres, feminidad, semiótica, China 1

Abstract: As a masterpiece of classical Chinese literature, *Journey to the West* (西游记) is a paradigmatic representative of the narrative of deities and demons. In the episode of the Female Kingdom, Wu Cheng'en constructs a feminine utopian world. In both text and visual representation, the Female Kingdom in *Journey to the West* continues to show how, beneath the appearance of female primacy, it is still difficult to escape the social structure of patriarchy rooted in Chinese society. Therefore, this article takes the novel and its film adaptations as objects of analysis and examines the female characters and the structure or narrative form of the Female Kingdom in *Journey to the West* within the framework of semiotics. The analysis reveals that in both the linguistic and iconic stratum, the apparently matriarchal textuality reproduces the patriarchal archetypes of the Confucian social imaginary.

Keywords: *Journey to the West*, Kingdom of women, femininity, semiotic, China

1. Introducción

Viaje al Oeste figura como una de las cuatro novelas clásicas chinas de prominente posición en el ámbito literario. Atribuida a Wu Cheng'en (吴承恩) durante el período Jiajing-Wanli (1522-1620) de la dinastía Ming, esta obra constituye la primera novela romántica con matices fantásticos presentada en forma de capítulos en el contexto de la antigua China. La trama narra el peregrinaje de Sanzang Tang y sus tres discípulos: Wukong Sun, Bajie Zhu y Bonzo Sha, a medida que se desplazan desde China hasta India con el propósito de recuperar los sutras sagrados. "Es una epopeya budista, en la cual los dioses, las transformaciones, los bodhisattvas, la magia...gozan de gran importancia".²

Como parte integral del *Viaje al Oeste*, el episodio relativo al Reino de las mujeres se configura como una disruptiva alteridad ontológica frente a las pruebas convencionales del periplo que los personajes enfrentan a lo largo de su travesía. Esta singularidad yace en una dificultad específica que está intrínsecamente vinculada a la temática del deseo sexual, la opulencia y el poder. La narración de esta sección de la historia de Sanzang Tang y sus discípulos se centra principalmente en su paso por el Liang Occidental, un reino habitado exclusivamente por mujeres y que se encuentra en la ruta hacia el oeste. En este punto, Sanzang Tang rechaza de manera categórica la posibilidad de convertirse en esposo de la reina y en gobernante del Reino de las mujeres. A medida que se desarrolla este acontecimiento, Sanzang Tang es objeto de un secuestro perpetrado por la diablesa. Sin embargo, gracias a un rescate exitoso, Sanzang Tang es liberado y

¹ Esta investigación fue apoyada por subvenciones del Proyecto de Investigación de Filosofía y Ciencias Sociales en las Universidades de Jiangsu (2024SJYB1345).

² Parellada, 2011: 2.

sus tres discípulos logran finalmente derrotar a la diablesa. Tras la culminación de estos eventos, se despiden del Liang Occidental para retomar su travesía hacia el oeste.

En esta narrativa, el componente ideológico femenino se encuentra impregnado de contradicciones, las cuales reflejan la cultura china dentro en el contexto de la época. A través de un análisis de las representaciones femeninas en el dominio del mundo de las mujeres, se indagan sus diversas connotaciones presentes en *Viaje al Oeste*.

No obstante, durante un prolongado período, las investigaciones académicas sobre esta obra se han centrado predominantemente en el estudio de la cultura budista china, relegando a un segundo plano el análisis cultural de su significado desde una perspectiva de género femenina. En años recientes, impulsados por el auge de los estudios feministas occidentales, la investigación sobre las figuras femeninas —anteriormente marginal en el ámbito de la literatura clásica— ha cobrado mayor relevancia. Zhang Hongxia (2004) ha señalado que las imágenes femeninas en *Viaje al Oeste* constituyen una respuesta a la conciencia del poder masculino por parte del autor; Wang Zhen (2009), desde una perspectiva sociológica, ha argumentado que las mujeres en *Viaje al Oeste* encarnan el pensamiento confuciano; Zhang Ming (2011) considera que las figuras femeninas en *Viaje al Oeste* reflejan la cultura de la sociedad de la dinastía Ming; Por su parte, Zhao Min (2022), a través de la comparación entre las adaptaciones cinematográficas y televisivas del capítulo *Reino de las Mujeres* en Hong Kong y la China continental, aborda cuestiones políticas relacionadas con las mujeres. Aunque algunos académicos ya han abordado el estudio de las mujeres en *Viaje al Oeste*, su enfoque ha sido principalmente una caracterización general de las imágenes femeninas, con escasa profundización en el análisis detallado de tipos femeninos específicos y casos individuales. Por consiguiente, este artículo pretende, fundamentándose en investigaciones precedentes e incorporando marcos teóricos feministas junto con la perspectiva de la deconstrucción semiótica, analizar sistemáticamente la tipología femenina y sus particularidades en el capítulo *El Reino de las Mujeres* de *Viaje al Oeste*, con el objetivo de subsanar dicha laguna crítica.

2. Objetivos y enfoque metodológico

Objetivo general:

El objetivo general de esta investigación radica en llevar a cabo un análisis acerca del significado de las representaciones femeninas presentes en la sección del Reino de las mujeres dentro de la obra *Viaje al Oeste*.

Dentro de este contexto, se plantean diversos objetivos específicos:

1. Analizar la imagen de la reina del Reino de las mujeres en *Viaje al Oeste*, abarcando tanto la obra original como sus adaptaciones cinematográficas.
2. Investigar las razones detrás de la formación de esta imagen.
3. Llevar a cabo un análisis cultural que permita dilucidar las causas subyacentes de la variabilidad que se presenta en torno a esta representación.

Metodología

Este estudio se enfoca en realizar una revisión histórica del concepto del Reino de las mujeres y llevar a cabo un análisis textual exhaustivo de los fragmentos que hacen referencia a esta noción en la obra *Viaje al Oeste*, resaltando la significativa relevancia de los elementos literarios presentes.

Método de Estudio de Caso

El método de estudio de caso es una técnica de investigación cualitativa ampliamente extendida. Este enfoque metodológico implica el análisis exhaustivo de una unidad delimitada —ya sea un programa, evento, proceso o sujeto individual/colectivo— para explorar fenómenos complejos en su contexto real.³ En la presente investigación, se aborda la sección del Reino de las mujeres en la novela clásica china *Viaje al Oeste*, tomando como casos específicos el episodio 16 de la telenovela *Viaje al Oeste* (1986) y la película *The Monkey King 3* (2018). El objetivo es analizar las características y transformaciones en la representación de la reina del Reino de las mujeres, desde el texto original hasta sus adaptaciones cinematográficas, abarcando un período que transcurre desde la dinastía Ming hasta la contemporaneidad. Este enfoque posibilita la exploración de la interacción entre la representación de la reina y la identificación social de colectivos femeninos, además de indagar en cómo las imágenes femeninas han experimentado transformaciones a lo largo de la historia.

Análisis semiótico

Este artículo incorpora el enfoque semiótico, disciplina fundamental para el análisis de los procesos de significación, cuya relevancia epistemológica se ha consolidado en múltiples ámbitos del saber, particularmente en la metodología de las humanidades. Eco (1976) ha destacado la importancia de los

³ Creswell-Poth, 2018.

sistemas de signos en la construcción de la realidad cultural, mientras que Barthes (1971) ha subrayado cómo los signos pueden ser desvelados para revelar las estructuras ideológicas subyacentes. Estas perspectivas son fundamentales para entender cómo los signos no solo transmiten significados, sino que también pueden ser manipulados y reinterpretados en diferentes contextos.

En cuanto al estudio de la imagen de la reina del Reino de las mujeres, dicha imagen no surge de manera intrínseca, sino que se construye en un proceso mutuo de interacción, por lo tanto, la construcción de esta imagen se inscribe únicamente en un sistema específico de signos y significados. Sin embargo, el significado del signo no es constante, en consonancia con las mutaciones en el trasfondo histórico y sociocultural, experimenta una cierta fluidez. Esta característica ha engendrado una diversidad de manifestaciones en el contexto de las mujeres pertenecientes al Reino de las mujeres.

El análisis del significado, en este sentido, debe atender a las influencias culturales. Desde una perspectiva, la cultura es en sí misma un problema semiótico, ya que se halla indisociablemente ligada al signo. Como apunta C. Geertz, la cultura es la interpretación del significado del signo.⁴ Butler (2011), por su parte, ha explorado cómo los signos y las performances pueden desestabilizar las categorías tradicionales de género, lo que sugiere que los significados pueden ser redefinidos a través de la acción y la interacción social. Esta perspectiva es particularmente relevante al estudiar cómo las mujeres en el Reino de las mujeres pueden reinterpretar y redefinir sus roles y representaciones. De esta manera, la interpretación del significado cultural en el Reino de las mujeres es, en esencia, un estudio de la estructura de los signos.

3. La imaginación del espacio femenino: el Reino de las mujeres

El origen del término “El Reino de las mujeres” tiene sus raíces en tiempos antiguos, y numerosas obras literarias tanto nacionales como extranjeras han abordado este concepto. Se constata una mención en el Clásico de las Montañas y los Mares (《山海经》)⁵ antes de la dinastía Qin. “El país de las mujeres se situaba al norte del Reino Wuxian. Aquí residían dos mujeres, rodeadas por agua”.⁶ Asimismo, en *Huainanzi-zhuixing* (《淮南子·坠形》)⁷ se hace referencia a este país femenino. Se observa, por lo tanto, que desde la dinastía Qin, el término “país de las mujeres” ya tenía existencia, y posteriormente se encuentra registro en el *Libro de Song*⁸ (《宋书》), el *Libro de Wei*⁹ (《魏书》), el *Libro de Sui*¹⁰ (《隋书》), la *Historia de las Dinastías del Norte*¹¹ (《北史》), el *Libro de Tang*¹² (《旧唐书》), los *Registros de los Tres Reinos*¹³ (《三国志》), el *Libro de Han Posterior*¹⁴ (《后汉书》), entre otros. Prácticamente todas las dinastías dejaron algún tipo de registro acerca del Reino de las mujeres. En estas antiguísimas obras, la descripción del Reino de las mujeres involucra aspectos tales como su ubicación geográfica, sistema político, costumbres populares, métodos de fertilidad, entre otros.

De acuerdo con las investigaciones relevantes de académicos a lo largo de los años, el concepto de “Reino de las mujeres” se puede generalmente categorizar en dos sistemas principales. Uno de ellos consiste en un espacio independiente habitado exclusivamente por mujeres, mientras que el otro involucra la participación tanto de hombres como de mujeres, aunque con el poder efectivo radicando en manos de las féminas.¹⁵ Estas dos variantes distintas del “Reino de las mujeres” esencialmente reflejan dos modelos sociales divergentes. En el primero, a pesar de que las mujeres constituyen el núcleo de la sociedad, esencialmente están replicando la identidad y deseos masculinos; en el segundo se resalta la inteligencia femenina, lo que representa una sociedad caracterizada por la igualdad de género. Estas representaciones narrativas del Reino de las mujeres han construido un espacio utópico femenino.

En cuanto a esta historia en *Viaje al Oeste*, el primero registro que narra la historia de viaje del monje desde Chang'an (una ciudad central en China) hasta las regiones occidentales del país es *Grandes Registros de la Dinastía Tang sobre las Regiones Occidentales*¹⁶ (《大唐西域记》). Con el desarrollo de la historia, su trama se ha enriquecido continuamente. Los hechos históricos y las leyendas del país de las mujeres coexisten y están intrínsecamente vinculados al Reino de las mujeres en *Viaje al Oeste*. Esto no solo proporciona el fundamento para la existencia del Reino de las mujeres, sino que también añade un matiz de misterio.

En *Viaje al Oeste*, la presencia de Liang Occidental se configura como una utopía gineocrática autosuficiente, donde la autoridad femenina estructura el orden sociopolítico. Entre los múltiples territorios que el monje Sanzang Tang atraviesa en su peregrinaje hacia los sutras budistas, este enclave destaca por su florecimiento bajo un gobierno matrístico. La escasez de presencia masculina convierte la irrupción

⁴ Geertz, 1973:5

⁵ El Clásico de las Montañas y los Mares o Shan Hai Jing, anteriormente romanizado como el Shan-hai Ching, es un texto clásico chino y una recopilación de geografía mítica y mitos.

⁶ Ke, 1985: 77

⁷ *Huainanzi-zhuixing* es una obra filosófica importante de la antigua China y uno de los clásicos del pensamiento ecléctico.

⁸ El Libro de Song, es un texto histórico de la dinastía Liu Song (420 D.C.- 479 D.C.)

⁹ El Libro de Wei, es un texto histórico de la dinastía Wei (A finales del siglo IV y hasta mediados del siglo VI).

¹⁰ El Libro de Sui, es un texto histórico de la dinastía Sui (581 D.C.- 618 D. C.).

¹¹ La Historia de las Dinastías del Norte, es un texto histórico de la dinastía Wei del Norte (386 D.C.-589 D.C.).

¹² Es el primer trabajo clásico acerca de la Dinastía Tang.

¹³ Un texto histórico sobre el período de los Tres Reinos en la antigua China, que abarca desde 189 D.C. hasta 280 D.C.

¹⁴ El Libro de Han Posterior es una de las obras oficiales de la historia de China, compilado por el historiador chino Fan Ye en el siglo V, usando como fuente de referencias un número de historias y documentos escritos antes de su época.

¹⁵ Tang, 2016: 79.

¹⁶ Es un informe de viaje escrito por Xuanzang (602-664 D.C.) durante el período de la dinastía Tang. Después de regresar de un viaje desde Chang'an hasta la India en busca de sutras, Xuanzang redactó este informe (crónica de viaje) por orden imperial del Emperador Taizong.

de Sanzang Tang en un elemento disruptivo que fractura la homeostasis del espacio femenino, instando a la reina a exteriorizar anhelos de agencia afectiva y auto-reconocimiento propios de la condición terrenal femenina. Este episodio cataliza así una metamorfosis significativa en la representación simbólica de la figura femenina.

4. Análisis del personaje de la reina y su contexto en la sección textual en la que realiza su aparición en *Viaje al Oeste*

En *Viaje al Oeste*, la Reina del Reino de las Mujeres encarna una dialéctica fundamental en la construcción de lo femenino. Su representación opera en un doble registro: por un lado, desmonta críticamente el imaginario y satiriza los arquetipos tradicionales de feminidad; por otro lado, revela la internalización de estructuras patriarcales inherentes al contexto histórico de Wu Cheng'en. Esta figura se halla profundamente anclada en el sustrato cultural chino, constituyéndose como producto de prácticas sociales y procesos de transmisión simbólica. Como postula Fiske (1989), las representaciones trascienden los marcos textuales para articular constelaciones culturales, lo que exige un análisis interdiscursivo. En esta sección, se deconstruye dicha tensión representacional para desentrañar sus estratos simbólicos y significaciones culturales latentes.

4.1. Una representación progresista de la figura femenina

En la narrativa del Reino de las Mujeres, la figura funciona como dispositivo literario de emancipación frente a la ética tradicional. Wu Cheng'en moviliza esta construcción ficticia para subvertir las estructuras de opresión genérica. La reina trasciende su estatuto de mero signo representacional al desbordar los marcos patriarcales y encarnar una episteme femenina ontológicamente constituida. Simultáneamente, este personaje corporiza la dialéctica entre el eros como acto político y la reivindicación de agencia sociopolítica.

4.1.1. Reafirmación de los talentos personales de las mujeres

En la novela, la reina del Reino de las mujeres es representada con una imagen femenina gentil, virtuosa y extraordinaria. Bajo su liderazgo, todo el país prospera y se mantiene en paz. Desde la inicial descripción del Reino de las mujeres, es patente la opulencia de sus recursos y la estructurada forma de vida de su ciudadanía.

Los Peregrinos pudieron apreciar que todas las casas de la ciudad estaban primorosamente alineadas y que sus tiendas mostraban un orden muy difícil de encontrar en otras partes. No faltaban vendedores de arroz o de aceite, ni tabernas, ni casas de té, ni torres con sus correspondientes campanas y tambores, ni almacenes repletos de mercancías, ni mansiones cubiertas de estandartes y con las persianas coquetamente bajadas.¹⁷

En esta nación, gracias a su próspera situación económica, la población puede disfrutar de una vida feliz sin tener que preocuparse por cuestiones básicas de supervivencia. En lo que respecta al palacio, la novela dibuja un escenario de opulencia que sirve como un medio para exhibir su fortaleza económica.

Aunque todos los habitantes del país del Liang Occidental eran mujeres, el lujo de sus carrozas y carruajes no tenía nada que envidiar a los de la propia China. Seis dragones de vivísimos colores sostenían el carruaje, mientras que la carroza descansaba sobre dos fénix portadores de buena suerte (...) Diez mil abanicos daban sombra al carruaje imperial, contrastando con el delicado tinte nacarino que rodeaba la carroza, de la que destacaba, como un fulgor entre la niebla, el brillo de las horquillas del fénix.¹⁸

Luego, el autor comienza a detallar a los personajes presentes en el palacio. Mediante la descripción minuciosa de las cortesanas y sus rasgos físicos, nos transmite una sensación de opulencia.

Perfumes exóticos los envolvían, haciéndolos parecer nubes de inmortales. Todas las funcionarias que los atendían lucían medallones de jade y oro con forma de pez, que rivaliza en elegancia con las diademas y coronas que adornaban sus cabellos.¹⁹

El autor plasmó todos estos elementos que rodean a la reina, desde los personajes hasta la arquitectura y el estado del país, entre otros aspectos. Todos ellos dan forma a un entorno que irradia un sentido de opulencia y esplendor. El creador de este escenario, Wu Cheng'en, en virtud de su identidad masculina, ha delineado una nación que se aparta de las convenciones en cuanto a los derechos de las mujeres. Pero esto no es todo, ya que en este país las mujeres han desechado por completo los valores arraigados en la tradición. Ellas vivían vidas sin depender de los hombres; a través de sus propios esfuerzos, lograron forjarse un futuro mejor. Han exhibido una personalidad independiente, han perseguido la realización de su propio valor y han mostrado un compromiso firme con la participación social. En resumen, la imagen de la reina en el Reino de las mujeres es un elogio al talento femenino.

¹⁷ Wu, 2004: 701 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

¹⁸ Wu, 2004: 707 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

¹⁹ Wu, 2004: 707 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

4.1.2. Elogio a la conciencia de las mujeres

Además del talento femenino, la reina del Reino de las mujeres nos presenta una búsqueda constante por parte de las mujeres de un matrimonio feliz y la independencia de su personalidad. Todas estas expresiones son manifestaciones de la conciencia autónoma de las mujeres, lo cual conlleva connotaciones singulares y significados prácticos.

En esta sesión, frente al monje Tang y en su calidad de líder de la nación, la reina no disimuló su anhelo de encontrar el amor, llegando incluso a proponer matrimonio al propio monje Tang, lo cual resultaba sorprendente en aquel contexto. En la sociedad antigua china, el matrimonio solía estar siempre orquestado por los progenitores, constituyendo uno de los elementos decisivos en la vida de una mujer. En realidad, rara vez se permitía a las mujeres seleccionar a sus esposos²⁰. La narración, sin embargo, presenta a la soberana aceptando incondicionalmente las exigencias de Sanzang y sus discípulos como estrategia de seducción. La reina optó por renunciar a su trono y cedérselo al monje Tang. “Tras dar por terminado el banquete, tomó al maestro de la mano y le condujo al Salón de los carillones de Oro. Quiso que ocupara el trono en aquel mismo momento”²¹. Podría aseverarse que ella confería al amor una posición de mayor relevancia incluso que al poder. La reina, a través de su disposición a renunciar al poder y su valiente búsqueda de amor, demostró un profundo reconocimiento de su propia autonomía y un firme control sobre su propia felicidad amorosa, desafiando las convenciones sociales de su época que dictaban el matrimonio arreglado y la sumisión femenina.

Ella lo interpretó como un buen augurio y, así, cuando se enteró de que había llegado, procedente de la gran nación china, un hombre de sangre real, no tuvo ningún inconveniente en poner a sus pies todas las riquezas del reino, con tal de que acepte desposarse con ella.²²

La reina simboliza el anhelo y la búsqueda secular del amor por parte de las mujeres. En *Viaje al Oeste*, esta voluntad femenina refleja la conciencia de las mujeres acerca de la igualdad y autonomía, y esta búsqueda del amor además conlleva un sentido de la libertad. Su representación trasciende las restricciones de las *Tres Obediencias y Cuatro Virtudes*²³, que constituyen un conjunto moral y un código de conducta social para las mujeres en la sociedad en esa época.

Las mujeres conforman un conjunto que reside en diversos estratos sociales y adopta variados estilos de vida. A lo largo de las diferentes etapas de sus vidas, desempeñan una multiplicidad de roles sociales, tales como el de madre, hija y esposa. Sin embargo, en esta narración, a través del personaje de la reina, se nos desvela el valor intrínseco de lo femenino. Esta figura exhibe un talento innato que refleja un despertar en la conciencia de la mujer, lo cual representa una manifestación plenamente progresista. Así, la reina no solo desafía las expectativas tradicionales de las mujeres, sino que también anuncia un nuevo paradigma de autonomía y empoderamiento femenino, anticipando un cambio cultural más amplio hacia la igualdad de género.

4.2. Una representación femenina tradicional

La literatura ostenta un reflejo imparcial de la vida social, siendo la obra de cualquier autor unido intrínsecamente al contexto social y a la influencia de los preceptos nacionales arraigados. Al dar forma a la figura de la reina en el Reino de las mujeres, el autor no logra emanciparse totalmente del pensamiento tradicional. En consecuencia, al representar a la reina, se torna ineludible la presencia de características inherentes a la cultura patriarcal.

4.2.1. Coincidencia con la noción de “desastre femenino”

La noción de “desastre femenino” tiene su origen en el *Nuevo Libro de Tang*²⁴, donde se postula que desde el emperador Gaozu de la dinastía Tang hasta el emperador Zhongzong de la misma dinastía, durante décadas, se vivieron calamidades debido a la influencia de las mujeres. En épocas ancestrales, se concebía como un “desastre femenino” cuando los emperadores brindaban un excesivo favor hacia las mujeres, lo que acarrearía la corrupción de los asuntos estatales. Así, en el pasado, las mujeres de belleza destacada llegaron a ser consideradas símbolos de desgracia, como si la hermosura femenina también compartiera responsabilidad en tales errores.

El concepto de “pensamiento de desastre femenino” es esencialmente una forma de pensamiento sexista hostil que “coincidiría básicamente con el sexismo tradicional, esto es, sería una actitud (o prejuicio, estereotipo y conducta discriminatoria según el concepto de actitud que manejemos)”²⁵. A lo largo del transcurso del tiempo, esta noción de disparidad de género ha propiciado la objetificación de las mujeres. La figura de la reina en el Reino de las mujeres, como representación femenina que fusiona la

²⁰ Cartwright, 2017.

²¹ Wu, 2004: 711 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

²² Wu, 2004: 704 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

²³ Las tres obediencias y las cuatro virtudes son un conjunto de principios morales y códigos de conducta social destinados a las jóvenes niñas y mujeres casadas. Las mujeres deben obediencia a los hombres de sus familias (padre, esposo, luego hijo) y se les exige un comportamiento modesto y moral (hechos y palabras). Las tres obediencias se provienen de Yi Li (《仪礼》), y las cuatro virtudes fueron registradas por primera vez en el Ritos de los Zhou (《周礼》).

²⁴ Nuevo Libro de Tang (《新唐书》), es una obra histórica en estilo biográfico que registra la historia de la dinastía Tang y forma parte de las “Veinticuatro Histria” de China.

²⁵ Pérez and Fiol, 2000: 14

belleza y la destreza, ha sido objeto de mercantilización en una sociedad china patriarcal, circunstancia que inexorablemente la convierte en un objeto de prejuicios y hostilidad social. Los parámetros temporales y las concepciones acerca del “desastre femenino” ejercen su influjo restrictivo. Como resultado, al describir a la reina del Reino de las mujeres, el autor se valía de una amplia gama de términos para plasmar la belleza femenina, efectuando paralelismos entre los atributos de la reina y los cánones de belleza de diversas etapas históricas del antiguo China.

Sus cejas recordaban el plumaje del martín pescador, la suavidad de su piel hacía pensar en los vellones de lana, su rostro era la imagen viva de los pétalos de la flor del melocotón y la delicadeza de su peinado traía a la mente la silueta dorada de un fénix. Aunque sus ojos daban la impresión de ser un tanto fríos, su mirada estaba rodeada de un aura de encantadora seducción. Sus manos, por el contrario, alargadas y finas, parecían brotes tiernos de bambú. Un arco iris de luz nacía de la faja de color rojo que le ceñía la cintura, pugnando por arrebatarse las miradas del esplendor que manaba del jade y las perlas de sus aderezos. Su belleza superaba la de Chao-Jüing y dejaba atrás la de la propia Hsi-Shr. Al moverse, su cintura, grácil como un sauce, hacía sonar las ajorcas de oro que adornaban sus delicados pies, ligeros como una flor de loto. Ni la diosa de la luna ni las doncellas celestes podían compararse con ella. Su elegancia superaba a la de todas las mujeres. Únicamente podría hacerle sombra Wang-Mu-Niang-Niang, al salir del Estanque de Jade.²⁶

No obstante, en el contexto del patriarcado, la belleza femenina se percibe como un pecado. “La belleza sensual es la más peligrosa para los hombres y la más castigada, pues ser arrebatadora es un dominio de lo irracional”²⁷. En momentos de fracaso, los hombres tienden a eludir responsabilidades mediante la atribución de culpa a las mujeres, ya que se considera que la estética femenina plantea dilemas al tener la capacidad de seducir a los hombres. Esta perspectiva anacrónica de la feminidad también permea en el Reino de las mujeres. “Vos os convertiréis en un hombre elegido y ocuparéis el trono que mira hacia el sur, mientras que ella será para siempre vuestra reina”²⁸. Cuando Sanzang Tang se confronta con la reina, el amor romántico que emerge entre el varón y la mujer es concebido como un obstáculo que perturba la ejecución del proyecto de Sanzang Tang, reduciéndolo todo a la dimensión de la belleza femenina. En tal coyuntura, aunque la reina exhibe actitudes de rebeldía, la impronta de la sociedad patriarcal inevitablemente la impacta dada la constrictiva época en la que se desenvuelve. De esta manera, el autor articula una forma de discriminación hacia las mujeres en esta narrativa, dando lugar a que la reina se erija en un símbolo seductor dentro de la obra.

Este pensamiento no puede desvincularse de la autoridad del budismo. El budismo ocupa un lugar central en la historia del pensamiento chino, a lo largo de la historia china, la influencia del budismo en la cultura del país trasciende la mera esfera religiosa, alcanzando un impacto de gran envergadura en diversos campos que van más allá de lo religioso, tales como la literatura, el pensamiento y el arte²⁹. En esta novela, la filosofía budista adquiere un rol fundamental, permeando toda la estructura narrativa. Sanzang Tang se erige como un representante del budismo y, por lo tanto, postula que el deseo interno constituye el obstáculo más significativo para el individuo. En consecuencia, a lo largo de toda la obra, se emplea la figura femenina como encarnación del deseo.

Mediante la descripción de la apariencia de la reina, se pone de manifiesto que la belleza constituye una ardua prueba para Sanzang Tang. En otras palabras, la belleza femenina actúa como una tentación que ejerce una influencia significativa sobre los hombres. Aunque la reina exhiba una magnificencia deslumbrante y despliegue todos los recursos de su reino en un esfuerzo por conquistar su afecto, en última instancia no logrará satisfacer su anhelo. Esto, en realidad, evidencia que la mayoría de las mujeres que ostentan una apariencia hermosa no alcanzan resultados favorables en última instancia. La reina desafía las limitaciones tradicionales, manifiesta sus deseos con valentía, exhibe una sólida autoconciencia y subraya su valor en la sociedad, aspectos que se consideran representativos de un enfoque progresista. A lo largo de toda la trama de *Viaje al Oeste*, independientemente de las múltiples cualidades que pueda poseer la reina, su destino permanece inmutable. El desenlace está predefinido y coherente con el marco ideológico de la sociedad en ese momento.

Desde una perspectiva más amplia, la representación de la reina se alineaba con la concepción del erotismo arraigada en la estructura tradicional china de la sociedad. El marcado énfasis en la belleza femenina generaba la consecuencia de desviar a los hombres, apartándolos de sus objetivos vitales. Las mujeres eran definidas por los hombres, quienes ostentaban el dominio discursivo en la sociedad patriarcal, como un “desastre”, perpetuando así una injusticia inherente hacia ellas. La figura de la reina, en tanto personificación femenina que entorpecía la travesía hacia el occidente, encarnaba el ideal de feminidad en una sociedad patriarcal. La belleza, entendida como rasgo esencial de la feminidad, adquiría la connotación de algo adverso, desempeñando una función de advertencia dirigida a los hombres. En resumen, la concepción de las mujeres como una desgracia constituía un pensamiento profundamente arraigado en la estructura social.

²⁶ Wu, 2004: 708 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

²⁷ Sanabria León, et. al., 2023: 28.

²⁸ Wu, 2004: 711 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

²⁹ Chen, 1972.

4.2.2. El reconocimiento tácito del sistema patriarcal

La representación de la figura de la reina en el contexto del Reino de las mujeres se origina desde una perspectiva masculina enraizada en una cultura profundamente patriarcal. A lo largo de la historia, los hombres han desempeñado un papel fundamental en la estructura familiar, la economía y la esfera política. Como resultado, las normas sociales han surgido sobre esta base, configurando un sistema patriarcal que subraya su discurso distintivo³⁰. En consecuencia, en todos los estratos de la sociedad, los conceptos estéticos masculinos han sido elevados a la categoría de ideología predominante. Los valores y las ideologías femeninas se ven compelidos a reflejar las necesidades emocionales masculinas. El valor de la existencia de las mujeres se ha constreñido a satisfacer las expectativas y los estándares de desarrollo establecidos por los hombres. En la sociedad china, inmersa en este predominante sistema social patriarcal, las mujeres se ven prácticamente compelidas a reconocer su posición subordinada.

A lo largo de toda la obra, el Reino de las mujeres en *Liang Occidental* adquiere una existencia singular. En este universo forjado por el autor, la posición de la mujer podría considerarse como alcanzando su punto culminante, siendo estas las portadoras de todos los derechos. No obstante, esto no implica una auténtica igualdad en su sentido pleno; en su lugar, revela la paridad y autonomía de las mujeres al excluirlas deliberadamente de la presencia masculina.

Una vez que los hombres emergieron, las mujeres optaron por ceder el poder y reincorporarse al sistema patriarcal. Esta libertad experimentada por las mujeres en la ausencia de los hombres dista de representar una igualdad ideal; más bien constituye una libertad incompleta, que permanece velada bajo la influencia masculina, configurando de manera implícita un reconocimiento al sistema patriarcal.

Hasta cierto punto, podemos sostener que el dominio femenino no erige una sociedad en la que hombres y mujeres sean equiparados en igualdad. A pesar de la ausencia masculina en dicho dominio, pervive una presencia masculina en todos sus ámbitos. En el momento en que las mujeres alcanzan subjetividad, sus deseos continúan reproduciendo las normativas de los deseos masculinos. De esta forma, aunque el autor retrata a la reina como una figura independiente y poderosa, en realidad, persiste la dependencia femenina con respecto al varón.

4.3. Los significados de las imágenes de la reina

En *Los elementos de la semiología*, Roland Barthes elaboró un sistema de signos que, al interpretar la imagen de la reina, se reflejan los deseos predominantes en la sociedad y el conocimiento colectivo compartido en esa época china. Esto, en realidad, implica una recodificación de la cultura antigua china, lo cual demanda el respeto a las reglas de la semiología. Barthes categorizó los sistemas de signos en denotación y connotación.³¹ La denotación se refiere a la realidad y lo verdadero, a menudo describiendo objetivamente las características fundamentales de algo, mientras que la connotación se refiere a la metáfora del signo, a menudo abordando su significado profundo. Para lograr la expresión de significado dentro de un sistema comunicativo, es fundamental recurrir al código. Este código de connotación está profundamente arraigado en la historia y la cultura, lo que implica que la connotación no es solo un proceso de interpretación, sino también una actividad que refleja los contenidos ideológicos de la época en la que vivimos. Por lo tanto, entender la connotación requiere reconocer su contexto histórico y cultural, ya que está intrínsecamente ligado a las ideas y valores que predominan en nuestra sociedad.³²

En la construcción de la imagen de la reina, debido a la aplicación de diferentes códigos, su representación adquiere significados diversos. Si consideramos que la expresión de la imagen de la reina a través de signos marca el punto de partida en la construcción de dicha representación, entonces la elección de qué códigos emplear y cuáles son aceptados por el público se convierte en crucial. Por lo tanto, los signos no sólo constituyen un medio de transmisión de información, sino que también llevan consigo la identificación social del autor (quien construye los signos) a través de la función de código.

En cuanto al Reino de las mujeres en *Viaje al Oeste*, la reina representa en primer lugar un signo de la nueva imagen femenina en ese momento. En cierta medida, ella desafía la jerarquía de género tradicional, donde los hombres ocupaban una posición superior y las mujeres eran sometidas a opresión. La representación de la reina, como signo, conlleva tanto su significado superficial como su significado subyacente, convirtiéndose así en un vehículo de expresión de la cultura y la sociedad de su tiempo. Su imagen está imbuida con la esencia contextual de la era en la que se inscribe.

Viaje al Oeste fue escrito en la segunda mitad de la dinastía Ming y se centra principalmente en la sociedad de la dinastía Tang, reflejando los fenómenos y las problemáticas sociales característicos de la dinastía Ming. Dentro de esta obra, la evolución de la conciencia femenina experimenta un avance destacable al desligarse de la instrumentalización de la identidad de género con propósitos políticos o seductores; en cambio, se reclama el derecho intrínseco a la autenticidad. En este contexto, el autor reconfigura la percepción social de las mujeres en la dinastía Ming por medio de la figura de la reina. No obstante, la arraigada mentalidad había dejado una huella profunda a lo largo del período antiguo chino, y persistió aún en el desarrollo de la dinastía Ming. Por lo tanto, en *Viaje al Oeste*, el despertar de la conciencia femenina encuentra limitaciones significativas. Aunque la imagen de la reina ostenta autoridad, capacidad y una mentalidad progresista que se atreve a encarar las complejidades humanas y los deseos terrenales, aún conserva vestigios del

³⁰ Li, 2022.

³¹ Barthes, 1971.

³² Alba González, 2010: 51

pensamiento patriarcal. En este punto, la reina vuelve a convertirse en un signo que representa la dominación masculina enraizada en la sociedad china.

La misma representación de la reina puede conllevar diversas connotaciones, lo cual resalta la insoslayable importancia de la arbitrariedad del signo en el proceso de significación. Según Saussure, los signos poseen arbitrariedad en su naturaleza. “La arbitrariedad hace referencia a que la relación entre una determinada palabra y su significado es inmotivada, arbitraria, convencional”.³³ Por lo tanto, el signo en sí mismo carece de significado, adquiriendo sentido únicamente cuando se aplica a la descripción de objetos particulares. En este caso, el código ha sido adaptado, lo que también ha provocado un cambio en los resultados de la transmisión de significados. En el contexto de una sociedad patriarcal, la reina no solamente experimenta una carencia de reconocimiento y respeto social por parte de los demás, sino que, en última instancia, tampoco logra liberarse de las cadenas de la ética social y moral masculina. Dentro de este entorno social, la reina ha ido gradualmente perdiendo su posición como sujeto, lo cual deviene en una razón subyacente para que el signo de la reina pueda manifestar matices significativos divergentes.

Tras analizar la diversidad del significado del signo de la reina, debe indagar en la estructura más profunda de su sistema simbólico. Como un sistema, la denotación de la imagen de la reina se refiere a la observación y representación de las mujeres en la dinastía Ming por parte de Wu Cheng'en, fusionando sus propias ideas para manifestar la presencia y el significado femenino. Por otro lado, su connotación se manifiesta en una variedad de formas dentro del entorno social complejo en el que se enmarca. Por lo tanto, las representaciones femeninas exhibían una cualidad dual que amalgamaba lo conservador y lo rebelde. Por un lado, dentro de las restricciones impuestas por la etiqueta tradicional de la dinastía Ming, las mujeres se adherían a las convenciones establecidas. Por otro lado, durante las dinastías Ming y Qing, con el acelerado desarrollo de la economía mercantil, surgieron con mayor fuerza la rebeldía y las críticas de la población hacia la ideología, dando paso a la búsqueda y confirmación del valor personal.

En este sentido, las actitudes hacia las mujeres al final de la dinastía Ming presentaban contradicciones evidentes. Por un lado, debido a la profunda influencia arraigada en la sociedad, emergieron numerosas mujeres con tendencias conservadoras durante la dinastía Ming. Por otro lado, a medida que nuevas corrientes de pensamiento iban surgiendo gradualmente, las ideas progresistas del movimiento de liberación femenina comenzaron a ganar terreno. Con el florecimiento de la economía mercantil en la dinastía Ming, la participación social de las mujeres aumentó gradualmente, lo que a su vez despertó su conciencia autónoma³⁴. Li Zhi, en su obra *Libro Quemado*³⁵ (《焚书》), propuso la idea de la igualdad entre hombres y mujeres. Al mismo tiempo, las imágenes femeninas en las obras literarias de la época Ming se volvieron cada vez más vívidas. Por ejemplo, la obstinada búsqueda de amor de Du Liniang en *El Pabellón del Pavo Real*³⁶ (《牡丹亭》) refleja el reconocimiento de las mujeres hacia sus propias emociones y valores. De manera progresiva, muchas personas se dieron cuenta de la opresión que sufrían las mujeres a manos de las ideologías tradicionales y conscientemente comenzaron a abrazar una corriente contraria a la ética tradicional.

Durante el reinado del emperador Jiajing (1522 D.C.-1566 D.C.), su prolongada negligencia en los asuntos de estado generó un vacío en la gobernanza. El funcionario Yan Song aprovechó esta situación para apropiarse del poder absoluto, lo cual desencadenó un oscuro período de corrupción política en la dinastía Ming³⁷. En este contexto, la sociedad generó una poderosa fuerza de resistencia contra las convenciones tradicionales, lo cual ejerció un impacto considerable en el orden ético imperante. Como resultado, las mujeres de la dinastía Ming también adoptaron una postura rebelde en medio de este conflicto, lo que moldeó distintas manifestaciones de rebeldía. Los conceptos antagónicos de conservación y rebeldía coexistieron en ese mismo período, generando así la característica dual de las mujeres en la dinastía Ming. Esta característica integrada conllevó inevitablemente a un desequilibrio en la tradicional condición de las mujeres bajo la dominación que había prevalecido durante milenios, afectando tanto su estatus como su calidad de vida³⁸. Por lo tanto, al examinar el trasfondo histórico, es posible afirmar que las particularidades de la mujer en la sociedad de la época y su posición en la vida social configuraron las características de la era femenina en *Viaje al Oeste*.

Aunque *Viaje al Oeste* realizó una crítica a la estructura de la sociedad en el contexto de un gobierno patriarcal, no llegó a impugnar radicalmente dicha institución. La reina estaba dispuesta a ceder el trono por Sanzang Tang; según esta acción, debemos dividir la imagen de personaje en dos aspectos. Por un lado, previo al encuentro de las cuatro individuos, las mujeres en el Reino de las mujeres exhibían autonomía e independencia, lo cual conlleva una connotación social positiva. Sin embargo, al introducir el personaje de la reina en esta narrativa, es necesario observar que el modelo predominante en el Reino todavía reflejaba las estructuras propias de la sociedad patriarcal. En otras palabras, el género representaba el único factor variable, mientras que el estado de las cosas se asemejaba en gran medida al sistema patriarcal de la época. El conjunto de circunstancias estaba subyugado por el poder imperial. Debido a las restricciones de clase, a pesar de la participación laboral de las mujeres, estas continuaban sometándose a las órdenes de la reina. Se podría argumentar que lograron un nivel limitado de autonomía. En consecuencia, desde múltiples

³³ Benito, 2006: 548

³⁴ Qiao, 2015: 150.

³⁵ Es una colección de obras de Li Zhi, un pensador de la última etapa de la dinastía Ming

³⁶ Es una leyenda ficticia (obra de teatro) de Tang Xianzu.

³⁷ Dardess, 2016.

³⁸ Han, 2012.

perspectivas, la soberana del reino femenino aceptaba la supremacía masculina y no cuestionaba el orden social imperial. En lo que respecta al matrimonio, también se sometían a las costumbres tradicionales:

El asunto del matrimonio, sin embargo, exige una casamentera, puesto que, como muy bien afirmaban los antiguos, el contrato matrimonial depende de las hojas rojas y a las parejas las une el hombre de la luna, con hilos de seda roja.³⁹

A pesar de que la reina ansiaba el amor, no transgredió las convenciones tradicionales y se vio impedida de expresar directamente sus sentimientos amorosos. Por lo tanto, designó a su Consejera Mayor⁴⁰ como intermediario en este asunto. En su concepción, resultaba inviable desafiar por completo tanto el sistema como el pensamiento tradicional.

Por supuesto, las mujeres que residían en este reino exhibían un tipo de conciencia activa. Estas mujeres desplegaban su capacidad y su talento con el propósito de involucrarse en las dinámicas sociales, conferían un grado de armonía social a dicho reino y propiciaban que la totalidad del reino en la novela manifestara una actitud rebelde ante la condición femenina dentro del contexto en ese momento. Las mujeres ocupaban una posición social en todos los estratos, todas ellas ostentaban sus propias ocupaciones, lo cual contribuía a que el reino se percibiera como un entorno próspero. No obstante, el fundamento de tal prosperidad residía en la existencia de funcionarias mujeres y en los derechos conferidos a las mismas. En comparación con las regiones donde los hombres ostentan el eje político, como los Reinos de Qiubi, Chechi y Wuji dentro de esta novela, el reino femenino emerge como una representación de una nación floreciente y de una convivencia pacífica.

En el Reino de las mujeres, exento de la opresión del patriarcado y despojado de las restricciones impuestas por la sociedad, tales como las tres obediencias y las cuatro virtudes, las mujeres experimentan una existencia equitativa e autónoma, situación que resulta inconcebible en el contexto de una sociedad. Por lo tanto, a través del Reino, se nos revela una representación del arquetipo rebelde. La llegada de los cuatro viajeros denota la perpetuación de la existencia y una modalidad novedosa de vida en conexión con el género masculino en el conjunto del reino. Esto encarna la convocación y anhelo de las mujeres por la vida y la emancipación amorosa.

5. La evolución de la imagen de la reina

Como una novela de gran renombre, *Viaje al Oeste* ha experimentado en diversas ocasiones la transición del texto a la cinematografía o la serie. Los personajes también han adquirido distintas connotaciones simbólicas a lo largo de estos procesos. En lo que respecta a la sección relacionada con el Reino de las mujeres, las representaciones visuales de las mujeres han engendrado nuevas significaciones, ejerciendo así un impacto de considerable alcance en la evolución temática e ideológica de la narrativa. En este sentido, el análisis se concentra en las particularidades distintivas de las mujeres en cuestión, al tiempo que indaga en la tendencia de los valores estéticos correspondientes a cada época.

5.1 Los primeros intentos de evolución de la imagen de la reina

En la telenovela *Viaje al oeste* (1986, 西游记, dirigido por Jie YANG)⁴¹, el reino de las mujeres se configura como una nación que ha permanecido monogénero a lo largo de su historia. La llegada de Sanzang Tang a este territorio generó una intensa agitación en toda la región, suscitando una respuesta emocional marcada en todos los estratos sociales, desde la misma reina hasta el común de la población.

En esta serie televisiva, si bien el director se esforzó al máximo por recrear fielmente la trama de la obra original, desde la perspectiva del análisis psicoanalítico, es evidente que introdujo elementos de su propia conciencia y pensamiento. En este episodio en particular, la serie televisiva ha transmutado la estructura narrativa centrada en el personaje de Sanzang Tang de la novela original hacia una estructura centrada en la figura de la reina. Esto se ha realizado mediante la incorporación de innovaciones en conjunción con el proceso de recreación fiel.

Según Jacques Lacan, “Todos los fenómenos de la formación de síntoma pueden describirse con buen derecho como un retorno de lo reprimido”.⁴² El síntoma interrumpe la estructura de orden “normal”, impidiendo que la realidad cotidiana funcione sin problemas. En este episodio de la serie de televisión, aunque la narrativa se mantiene en gran medida fiel al original, en esencia presenta diferencias sustanciales, ya que la reina difiere esencialmente de otras imágenes femeninas en *Viaje al oeste*, su aparición constituye una forma de “anomalía” excepcional; en contraste con otras mujeres que solo buscan obtener la carne de Sanzang Tang, la reina valora más el amor.

La obra original de *Viaje al oeste* adopta una perspectiva dominante de “androcentrismo” y esta idea atraviesa toda la novela. En el proceso de viajar al Oeste en busca de las escrituras sagradas, la reina del Reino de las mujeres y otras mujeres son meramente imaginadas dentro de la sociedad patriarcal. Sin embargo, en la serie de televisión, la directora rompe con esta ideología y configura una imagen completamente nueva de la reina, que de manera radical dismantela la narrativa del “androcentrismo” presente en la trama. En este episodio, la directora incorpora escenas en las que Sanzang Tang y la reina realizan dibujos, pasean juntos

³⁹ Wu, 2004: 703 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

⁴⁰ Wu, 2004: 711 (Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang).

⁴¹ *Viaje al Oeste* es una serie de TV china creada por CCTV en 1986; es una adaptación del cuento clásico *Viaje al Oeste*.

⁴² Freud, 1980: 123

y experimentan un vínculo emocional en la habitación. Estas secuencias intensifican sustancialmente la representación de las emociones de la reina, resaltando su desafío al orden establecido.

La totalidad de *Viaje al Oeste* es en sí misma una “estructura patriarcal” construida sobre una base de “androcentrismo”: Sun, el Mono, y Sha muestran una sumisión absoluta hacia Tang Seng, quien a su vez muestra una sumisión absoluta hacia el “mundo paradisíaco del Oeste”⁴³. Por lo tanto, cuando Sanzang Tang se encuentra ante la reina en un contexto donde ella está desestabilizando la hegemonía del discurso masculino, gradualmente comienza a distanciarse de su identidad simbólica en relación al *Viaje al Oeste*, adentrándose en la “estructura femenina” construida por la reina. Esta transición ideológica marca un cambio en la perspectiva original centrada en el personaje masculino de “Sanzang Tang” hacia una perspectiva centrada en el personaje femenino de “la reina”. Sin embargo, esta ideología femenina no se encuentra completamente desarrollada, ya que aún no logra liberarse por completo de las influencias arraigadas de la sociedad patriarcal a lo largo del tiempo.

Por lo tanto, en esta situación, la imagen de la reina constituye una evidencia del impacto del poder secular y el deseo sexual en las creencias budistas. Es por ello que el amor de la reina se convierte en la víctima designada para exhibir la imagen elevada de Sanzang Tang. Esta representación difiere de las escenas presentes en otras versiones cinematográficas o telenovelas; al momento de despedirse de Sanzang Tang, la reina se vio obligada a reprimir sus emociones. Ella siempre se adhiere a las normas que exigen a las mujeres mantenerse dentro de los confines de la ética tradicional. Finalmente, al suprimir sus emociones, logra satisfacer el deseo de Sanzang Tang. Se podría afirmar que en esta telenovela, la reina exhibe la noble cualidad femenina al reprimir sus sentimientos.

En esta versión, la imagen de la reina también refleja la definición de la estética femenina según los valores convencionales. No obstante, asimismo evidencia una cierta conciencia independiente. Desde esta perspectiva, el surgimiento del pensamiento femenino resulta incompleto. Cuando la reina se encontraba a solas con Sanzang Tang, enfatizaba constantemente la feminidad. Se puede afirmar que, a causa de las limitaciones impuestas por la identidad social y el contexto histórico, el carácter de la figura de la reina junto con su propia apariencia, parecen fungir como obstáculos para el desplazamiento de Sanzang Tang hacia Oeste. De hecho, esto refuerza adicionalmente el paradigma tradicional sostenido por la realeza. La reina se encontraba en un estado constante de autocontención y se ha convertido en una representación paradigmática de la “dama” de acuerdo con los cánones estéticos prevalecientes en aquella era.

5.2 La reconfiguración de la imagen de la reina

Si tomamos en cuenta que la adaptación televisiva de 1986 representó un intento inicial por parte de la directora Yang Jie de explorar el discurso relacionado con la feminidad, podemos considerar que la película *El rey mono 3* (2018, 西游记·女儿国, dirigido por Soi Cheang) constituye una reinterpretación posterior de la figura de la reina en el Reino de las Mujeres. Esta reconfiguración de la representación está íntimamente ligada al desarrollo de la conciencia femenina y al movimiento feminista.

Con el progreso del feminismo, especialmente después de la segunda ola feminista en la década de 1960, el análisis sobre la cosificación sexual de la mujer nos encamina hacia el terreno de la subjetividad sexual femenina⁴⁴. En el siglo XXI, la posición de la mujer en la sociedad continúa experimentando mejoras constantes, y la representación de la mujer como un ente autónomo ha ido obteniendo paulatinamente mayor reconocimiento. Siguiendo la perspectiva de Beauvoir:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino.⁴⁵

En este contexto, los hombres configuraron una representación femenina acorde a sus propias necesidades y percepciones. Las mujeres, a su vez, emulan dicha representación con el propósito de modelar su propia identidad. Este proceso conduce a la conformación de un estereotipo arraigado en la imagen femenina.

Sin embargo, en la película *El rey mono 3* (2018), la representación de la reina experimenta una significativa transformación. La identidad femenina ya no está moldeada por el discurso masculino, sino que la película exhibe una fuerte conciencia de género y configura una imagen femenina completa, estableciendo así una autodeterminación del valor femenino. Por lo tanto, esta película se distingue de la representación de la reina en la obra original y en la versión de *Viaje al oeste* de 1986, ya que coloca en el centro de atención la posición predominante de la figura femenina en calidad de reina. En esta película, se introducen modificaciones en la estructura narrativa, concentrándose de manera más aguda en la narración de la relación emocional entre la reina y Sanzang Tang. A lo largo de todo el metraje, se acentúa tanto el papel de la reina como el de Sanzang Tang, quienes se ven confrontados con dilemas entre sus sentimientos personales y sus respectivas encomiendas. En esta instancia, la imagen de la reina se destaca por su sentido de responsabilidad y su capacidad de realización.

En *El rey mono 3* (2018), el personaje de reina se desvincula de la retórica patriarcal que prescribe comportamientos y expectativas de género para las mujeres. Ella es más joven y encantadora, rebosante de astucia. Su apariencia no es tan madura y digna en comparación con la imagen previa, sin embargo, es más independiente, libre y llena de personalidad. Cuando el Consejo Supremo decidió enviar al monje Tang

⁴³ Wu, 2016: 29.

⁴⁴ Maier-Hirsch, 2020.

⁴⁵ Beauvoir, 2011: 269

al mar, ella optó por enfrentar la prueba junto a él. Esta elección preserva la imagen femenina de la búsqueda valiente del amor en el contexto original de la trama de *Viaje al Oeste*. Sin embargo, lo más significativo es resaltar que cuando las mujeres se enfrentan al peligro, en lugar de experimentar temor, manifiestan una valentía y sabiduría resueltas y decididas.

Por supuesto, en el proceso de autoconocimiento femenino, el sentido de autovalía constituye un componente inevitable. La reina ostenta la opulencia de la nación entera y el dominio supremo. A causa de esta construcción del personaje, el valor que persigue evidentemente no es un valor en el sentido convencionalmente materialista. Tras atravesar la experiencia devastadora, finalmente opta por sacrificar su amor y resguardar a la totalidad de su pueblo. Aquí, las mujeres dejan de ser consideradas “el otro” y obtienen un reconocimiento integral, así como una afirmación completa de su propio valor. En la película, se retrata a la reina como una figura poderosa, capaz de dismantelar enérgicamente la imagen ideológica de la reina en el reino de las mujeres, como se presentaba en obras artísticas anteriores como *Viaje al Oeste*, donde esta última era objeto de la mirada masculina. Cuando la reina toma conciencia de que su partida conduciría a la completa desaparición de la nación, elige asumir la responsabilidad. En medio de sus emociones personales y su misión, decide dejar de lado sus sentimientos personales en beneficio de los demás.

En esta película, la directora no solamente modifica la trama fundamental, sino que también otorga mayor atención a los detalles, tales como el vestuario. Este aspecto adquiere un papel de gran relevancia en la representación cinematográfica. El vestuario, en calidad de medio esencial para la expresión y configuración de la imagen de los personajes, desempeña una función primordial en el desarrollo fílmico.

A lo largo de toda la película, el vestuario se caracteriza por su simplicidad, careciendo de excesivas decoraciones o accesorios, y predominando el color blanco (Figura. 1). La representación de la reina en esta película desafía las percepciones preexistentes de la audiencia acerca de la figura de la soberana, emancipándola de las restricciones inherentes y las convenciones tradicionales. El atuendo sobrio de la reina contrasta de manera substancial con la indumentaria original y la versión televisiva producida en 1986, lo que permite plasmar los rasgos distintivos de la imagen de la mujer contemporánea. Hacia el desenlace de la película, la reina se enfunda en un manto negro semejante al de un guerrero, configurando así un testimonio de su transformación personal (Figura. 2). En un sentido amplio, “el color negro simboliza el poder en la representación de la tradicional estructura de poder patriarcal de la sociedad china”.⁴⁶ Al adoptar este manto oscuro, no solamente realza su autoridad como reina, sino que adicionalmente, y con aún mayor relevancia, el diseño del manto negro guarda semejanza con la armadura empleada en el antiguo contexto chino, lo cual sugiere su clara delimitación de responsabilidades.

Figura 1. Escena de la película *El rey mono 3*.



Figura 2. Escena de la película *El rey mono 3*.



⁴⁶ Xie, 2023:221

En esta película, el vestuario desempeña la función de un signo intrínseco al contexto cinematográfico. Siguiendo la perspectiva de Eco, “El signo es siempre lo que me abre a algo distinto”.⁴⁷ A través de su conexión con Sanzang Tang, la protagonista empieza a comprender el concepto budista del amor hacia la humanidad. Para la reina, este espíritu de abnegación ha trascendido las expectativas que rodean la representación de la mujer en la novela. Por lo tanto, la transformación del vestuario también encarna un proceso dentro de la enseñanza budista. De este modo, la imagen de la reina no solo se centra en la libertad y equidad del amor, sino que reviste mayor importancia en el reconocimiento y asunción de su responsabilidad social.

Desde la versión televisiva de 1986 hasta la película de 2018, la representación de la imagen de la reina experimenta una evolución en su presentación. En este proceso, la imagen de la reina exhibe una estética distinta en diversos períodos. Judith Butler señaló que el género es una identidad que se forma lentamente en un cierto período de tiempo, se construye repitiendo los movimientos estilizados en el espacio público.⁴⁸ Las convenciones de género tradicionales están experimentando una disminución en la esfera de la sociedad. Podemos afirmar que el desarrollo de la imagen de la reina testimonia el proceso progresivo de la cultura china y el avance de la conciencia femenina. Además, las obras cinematográficas y televisivas que adaptan este clásico no solo enriquecen las caracterizaciones de los personajes, sino que también, y lo que es aún más relevante, al presentarlos visualmente logran plasmar de manera más intuitiva el proceso de transformación en la imagen de la reina, en consonancia con la evolución de la conciencia ideológica femenina.

6. Conclusiones

Sintetizando las premisas analíticas previas, la Reina del Reino de las Mujeres en Viaje al Oeste opera como palimpsesto semiótico de múltiples estratos significantes. En su codificación original durante el período Ming, esta figura encarna una doble articulación histórica: por un lado, cristaliza demandas emergentes de conciencia genérica femenina; por otro, refracta los dispositivos culturales y las formaciones discursivas religiosas coetáneas. Esta representación bifronte genera un efecto dialéctico: mientras desestabiliza jerarquías patriarcales mediante su agencia regia, simultáneamente moviliza la estetización del cuerpo femenino como vehículo de erotización sacralizada. La personificación burocrático-religiosa que subyace a su construcción constituye, en última instancia, una crítica alegórica a la teocracia institucionalizada.

No obstante, en su tránsito diacrónico del texto literario a las recreaciones cinematográficas y televisivas, *Viaje al Oeste* configura un palimpsesto cultural donde la representación de lo femenino experimenta mutaciones significativas. Estas reformulaciones mediáticas generan epistemologías visuales renovadas sobre la agencia femenina en contextos, resignificando la condición histórica de la mujer en diálogo crítico con la contemporaneidad. Este proceso de resemantización constante revela, en última instancia, la dimensión política inherente a la construcción estética de la feminidad.

En conclusión, la reina del *Reino de las Mujeres* emerge como un poderoso signo de transformación y resistencia en medio de un entorno patriarcal. Su encarnación abarca dimensiones que trascienden lo meramente superficial y estético, adentrándose en los estratos de la cultura, la religión y la identidad.

Bibliografía

- Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. Madrid, España: Alberto Corazón Editor.
- Benito, R. J. (2006). El lenguaje no arbitrario: la toponimia española. *Interlingüística*, (17), 547-552.
- Butler, J. (2011). *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London, Routledge. (<http://dx.doi.org/10.2307/1395391>)
- Beauvoir, Simone de (2011). *El Segundo Sexo* (1949), Madrid. Trad. Alicia Martorell.
- Cartwright, M. (2017). La mujer en la antigua China, *Enciclopedia de la Historia del Mundo*. (Enlace aquí)
- Chen, Kenneth. *Buddhism in China: A Historical Survey*. Princeton University Press, 1972.
- Creswell, J., y Poth, C. (2018). *Qualitative Inquiry y Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Los Angeles: SAGE Publications. (<http://dx.doi.org/10.1177/1524839915580941>)
- Dardess, J. W. (2016). *Four seasons: a Ming emperor and his Grand Secretaries in sixteenth-century China*. Rowman & Littlefield.
- de Alba González, M. (2010). La imagen como método en la construcción de significados sociales. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (69), 41-65. (Enlace aquí)
- Eco, U. (1979). *A theory of semiotics* (Vol. 217). Indiana University Press.
- ECO, U. (1990). *Semiótica y la filosofía de lengua*, Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- Freud, S (1980). “Moisés y la religión monoteísta” (1934 [1938]), en *Obras completas*, vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic books.
- Han, Y.N. (2012). 明朝中后期女性婚恋伦理观的嬗变——以“三言”“二拍”为例. *Journal of Shenyang Normal University (Social Science Edition)*, 36(06), 44-46.
- Ke, Y. (1985). *Clásico de las montañas y los mares*, Shanghai.
- Li, Y.H. (2022). *女性主义*. Jiangsu: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing.

⁴⁷ Eco, 1990: 72

⁴⁸ Butler, 2011

- Maier-Hirsch, E. (2020). Revistando el Sentipensar de la Segunda Ola Feminista: Contextos, miradas, hallazgos y limitaciones. *Culturales*, 8, 1-39.
- Pérez, V. A. F., & Fiol, E. B. (2000). Violencia de género y misoginia: reflexiones psicosociales sobre un posible factor explicativo. *Papeles del psicólogo*, (75), 13-19.
- Parellada, O. C. (2011). Wu Cheng'en: Viaje al Oeste o Las aventuras del Rey mono, uno de los mayores clásicos de la literatura china. In *Derecho Animal. Forum of Animal Law Studies* (Vol. 2, No. 3, pp. 1-8). (Enlace aquí)
- Qiao, C. (2015). 明代女子诗文总集的性别视角. *Social Scientist*, (05), 149-153.
- Sanabria León, J., Angulo Mora, K., Corrales Valverde, N., Fernández Hernández, C., Flores Guillén, M., & Hernández Ulate, K. (2023). A construção patriarcal do cativo feminino da beleza ilustrada nas narrativas costarriquenhas do século XX. *Revista Humanidades*, 13(2), 1-33.
- Tang, Y. (2016). 清代小说中的女性想象. Doctoral dissertation, Zhejiang University.
- Wu, G. J. (2016). 女性的凝视: 对央视 86 版《西游记》的一个拉康主义分析. *文艺理论研究*, 6, p.27-36. (https://doi.org/10.14793/tran_etd.1)
- Wang, Z. (2009). 论《西游记》中女性形象的社会学意义. *江苏海洋大学学报: 人文社会科学版*, 7(3), 28-31. (<https://doi.org/10.55375/jssc.2023.3.1>)
- XIE, F. (2023). El vestido como forma y proceso semiótico en el cine: Federico Fellini, Zhang Yimou y Stanley Donen. Un estudio comparado e intercultural. Tesis: Universidad Complutense de Madrid.
- Zhao, M. (2022). 女性乌托邦: “女儿国”的生长点及其女性政治. *福州大学学报 (哲学社会科学版)*. (<https://doi.org/10.1142/9789814285254>)
- Zhang, M. (2011). 论《西游记》中女性形象的文化意义. *辽宁教育学院学报*, (1), 78-79. (<https://doi.org/10.55375/jls.2022.2.2>)
- Zhang, H. X. (2004). 女性“缺席”的判决-论《西游记》中的女性形象塑造. *明清小说研究*, (2), 67-77. (<https://doi.org/10.21608/tjhss.2021.94493.1070>)

Obras clásicas

- Wu, C. E. (2004): *Viaje al oeste*. Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang. Ediciones Siruela, Libros del Tiempo. Edición china manejada: 吴承恩 (1991): 西游记, 北京, 人民文学出版社出版 (Enlace aquí).

Material audiovisual

- Cheang, P. S. (Director). (2018). 西游记女儿国 [*El rey mono 3*] [Film]. 星皓影业.
- Yang, J. (Directora). (1986). 西游记 [*Viaje al oeste*] [Series de TV]. China Central Televisión (CCTV).