

## Jianghu: Los niños de los ríos y lagos, y la modernidad china<sup>1</sup>

### Jianghu: the children of rivers and lakes and Chinese modernity

MARIO WENNING,

*Universidad Loyola, Sevilla, España*

[mwennning@uloyola.es](mailto:mwenning@uloyola.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0676-0425>

**Resumen:** En la filosofía, la literatura y el cine chino, el concepto de jianghu 江湖 ha servido para demarcar un espacio efímero en los márgenes de la sociedad. Se refiere a una contracomunidad precaria y peligrosa habitada por individuos libres. Estos viven al margen del orden establecido y saben cómo navegar por ríos y lagos. A pesar de su capacidad de adaptación, el mundo de jianghu a menudo se representa como amenazado y reemplazado por procesos de modernización. Sus habitantes son marginados que, sin embargo, habitan un orden social alternativo que se encuentra en tensión con las exigencias normativas de la sociedad moderna ordinaria. Los habitantes de jianghu están comprometidos con un conjunto de “normas del jianghu”. El capítulo traza la ambivalencia normativa de los personajes de jianghu en las fuentes clásicas taoístas para luego centrarse en el destino del jianghu en la China moderna, tal como

---

1 Quería agradecer a los revisores anónimos por sus comentarios y a Luis Parraga por su ayuda en la preparación de la traducción al español. La versión original en alemán del texto será publicada en un libro editado por von Clemens von Haselberg, que incluye las contribuciones de un taller sobre *jianghu* celebrado en la Universidad de Colonia.

se representa en la película de Jia Zhangke de 2018 “La ceniza es el blanco más puro” (江湖兒女).

**Palabras clave:** Jianghu, Jia Zhangke, La ceniza es el blanco más puro.

**Abstract:** In Chinese philosophy, literature, and cinema, the concept of *jianghu* 江湖 has served as a placeholder for a fleeting space at the margins of society. It refers to a precarious and dangerous counter-community inhabited by free individuals. They live in the margins of the established order and know how to navigate rivers and lakes. Despite its capacity to adapt, the world of *Jianghu* is often depicted as being threatened and replaced by modernization processes. Its dwellers are outcasts who nevertheless inhabit an alternative social order that stands in tension with the normative demands of ordinary modern society. Jianghu inhabitants are committed to a set of *jianghu*-norms. The chapter traces the normative ambivalence of *jianghu* characters in the classic Daoist sources to then focus on the fate of *jianghu* in modern China as depicted in Jia Zhangke’s 2018 film “Ash is Purest White” (江湖兒女).

**Keywords:** Jianghu, Jia Zhangke, Ash is Purest White

**Citar como:** Wenning, Mario. “Jianghu: Los niños de los ríos y lagos, y la modernidad china.” *Revista Internacional de Estudios Asiáticos*, 5 n.º 1 (2026), 116-140. DOI <https://doi.org/10.15517/hamh9877>

Fecha de recepción: 25/08/2025 | Fecha de aceptación: 16/09/2025

## Introducción

*Jianghu* 江湖 es uno de los términos más complejos y llamativos de la lengua y la historia del pensamiento chino. Su amplitud asociativa se muestra no solo en la dificultad para encontrar una definición adecuada, sino también en su intraducibilidad. El significado literal “ríos y lagos” parece decir poco sobre el amplio campo asociativo que resuena al referirse a *jianghu*. Sin embargo, vale la pena un primer acercamiento partiendo de este significado literal, ya que sugiere una filosofía del agua. El agua es uno de los símbolos centrales de la filosofía china, al que se refieren diversas tradiciones, aunque con énfasis diferentes.<sup>2</sup> Sarah Allan resume la filosofía del agua en la siguiente manera: “Los textos confucianos enfatizan su orden natural; los taoístas, sus transformaciones y amorfismo, pero ambas interpretaciones del concepto encuentran su raíz en los atributos del agua” (Allen 1997). Ríos y lagos son cuerpos de agua de tamaño medio. Como cuerpos de agua, se diferencian del medio de la tierra firme. El mundo de *jianghu* es acuático y no telúrico. En el pensamiento chino, los ríos y lagos se distinguen de los “4 mares” (*sibai*), o de la infinitud oceánica, de “cielo y tierra” (*tianxia*), la infinitud cósmica, y de las “10,000 cosas” (*wanwu*), el mundo de las innumerables cosas. *Sibai*, *tianxia* y *wanwu* representan diferentes formas de ilimitación oceánica, cósmica y ontológica. A diferencia de los océanos interminables, el amplio horizonte y la abundancia de cosas, los ríos y lagos son limitados. Se alimentan de una o más fuentes y fluyen – tras un largo y serpenteante curso – hacia el mar. Las fuentes, las orillas y el mar son sus límites naturales y marcan

---

2 La reflexión sobre el agua está profundamente enraizada en el pensamiento de Occidente desde Tales. Pensemos, por ejemplo, en la poesía fluvial de Hölderlin y su interpretación por Heidegger (GA 39, GA 53). Carl Schmitt ha subrayado, como es bien sabido, la oposición central en la historia mundial y la geopolítica entre potencias basadas en tierra y potencias basadas en el mar (1942). Mientras que la tierra simboliza el orden, la estabilidad y la vida política, el mar, según Schmitt, representa el movimiento, el desorden y la dinámica global. Schmitt enfatiza el conflicto necesario entre las potencias terrestres y marítimas desde su perspectiva, que determina la historia moderna. Para un intento contemporáneo de una filosofía acuática que se conecte con estas tradiciones, véase Guzzoni 2005.

su origen y su objetivo. A diferencia de los mares, en los ríos y lagos generalmente se puede ver a simple vista la orilla opuesta, mientras que las fuentes a menudo permanecen ocultas.

A pesar de su limitación, no se piensa en los ríos y lagos como órdenes primariamente humanos. A diferencia de los pozos y canales, los lagos y ríos no son cauces de agua creados por el hombre. Tienen un origen natural. Se ajustan al paisaje, ya que sus cauces fluyen desde las montañas a través de los valles y modelan paisajes. Los humanos utilizan estas aguas en movimiento como fuentes de agua. A veces también sirven para el desagüe de aguas residuales. Las personas navegan por los ríos y lagos como vías de tránsito natural, pescan en ellos y se asientan en sus orillas. Los ríos y lagos pueden ser navegados por barcos o incluso cruzados a nado. Unen y separan los lugares que están a su lado. Pueden ser tranquilos, pero también profundos e impredecibles. Su curso natural ha sido influido por los humanos desde tiempos inmemoriales, sin haber sido creado por ellos. Los ríos y lagos no están fuera de los límites de la civilización. Forman un área liminal incontrolable y, sin embargo, accesible, que fluye entre la naturaleza y la civilización. Son humedales liminales que pueden convertirse en estanques y arroyos y secarse. Los ríos y lagos secos pueden volver a llenarse de agua con las lluvias persistentes y retomar su curso, cambiando de vez en cuando. A los ojos del observador, los ríos y lagos no parecen infinitos como el mar, el cielo o las innumerables cosas. Aunque se pueden atravesar, puede haber peligros acechando en ellos. Son fuerzas de la naturaleza al borde de la civilización.

En la colección de cuentos taoístas “Zhuangzi” 莊子 hay un cuento sobre el dios del río. Durante las inundaciones de otoño, el río amarillo le parece gigantesco, por lo que se vuelve arrogante. Entonces se encuentra con el dios del mar del norte, quien, a su vez, le llama la atención sobre sus límites:

“Hoy has superado tus límites, has visto el gran mar y reconoces tu insignificancia: así podrán hablar contigo sobre el gran orden. De todas las aguas en la tierra no hay nada más grande que el mar. Todos los ríos desembocan en él, nadie sabe cuánto tiempo, y, sin embargo, no crece. En el acantilado de cenizas se evapora, nadie sabe cuánto tiempo, y, sin embargo, no disminuye. La primavera y el otoño no lo cambian; no conoce inundaciones ni sequías. En eso radica su inmensa superioridad sobre ríos y corrientes. Y,

sin embargo, no me considero grande. Esto se debe a que conozco la relación en la que mi forma se sitúa respecto al cielo y la tierra, que recibo mi fuerza de las fuerzas primordiales de lo claro y lo turbio. (...) “¿Acaso piensas que los cuatro mares en medio del cielo y la tierra no son más que una pequeña elevación o un hundimiento en el gran mar primordial?” (Zhuangzi 1969, Libro 17: 173).<sup>3</sup>

Incluso en tiempos de las inundaciones de otoño, los habitantes de los ríos y lagos no deben olvidar la limitación de su mundo y deben ser conscientes de su relación con otras magnitudes y del “gran orden”.

Partimos del significado literal de *jianghu*. Este generalmente no ocupa el primer plano de la interpretación. Sin embargo, el desvío a través del significado semántico original de ríos y lagos es útil para explorar los contornos de los espacios acuáticos y las formas de vida. Una serie de asociaciones se han relacionado con el término *jianghu* a lo largo de su historia. La húmeda región liminal de *jianghu* designa un mundo paralelo. Se refiere al entorno delimitado en el que se mueven criminales, artistas de la vida y vagabundos como peces en el agua. En el espacio simbólico liminal de *jianghu* existen fraternidades y sociedades secretas más o menos ocultas. *Jianghu* es el mundo de formas de vida extraordinarias que desafían el orden civil y, sin embargo, dependen de él. Las existencias en *jianghu* se caracterizan por una moralidad propia que se diferencia radicalmente de la moralidad de la moderna sociedad burguesa europea del siglo XIX descrita por Hegel and Marx. Se puede hablar de una contramoralidad. Los mundos alternativos y subterráneos son una consecuencia natural de la sociedad hegemónica. El mundo de *jianghu* conecta a aquellos que se mueven en él. Como un mundo de ríos y lagos, *jianghu* representa una alternativa a la existencia sedentaria y telúrica, que se basa en la firmeza

3 Las citas del *Zhuangzi* en este artículo proceden de mi versión castellana basada en la traducción alemana de Richard Wilhelm (1969). Para la referencia al texto original, se ha consultado la edición crítica en chino clásico: *Zhuangzi jishi* 莊子集釋, editada por Guo Qingfan 郭慶藩 (Beijing: Zhonghua Shuju, 1961). Para una edición crítica y filosóficamente actualizada, puede consultarse la traducción inglesa de Brook Ziporyn (*Zhuangzi: The Essential Writings with Selections from Traditional Commentaries*, Indianapolis: Hackett Publishing, 2020), así como la traducción castellana de Iñaki Preciado Idoeta (*Zhuangzi: Maestro Chuang Tsé*, Madrid: Trotta, 1996).

del suelo. Una vez que uno se encuentra en el mundo de *jianghu*, es difícil escapar de él. Forma un espacio de libertad cuyas criaturas están liberadas de las estrictas presiones sociales y expectativas estáticas de la sociedad burguesa. Al mismo tiempo, *jianghu* es un espacio cargado de destino y, a menudo, violento, que puede ser constante a pesar o debido a su dinámica. Los ríos y lagos son órdenes fuera, por debajo y por encima del orden social. El mundo de *jianghu* une a aquellos que están en él. *Jianghu* es un lugar simbólico de vida y supervivencia liminal.

En la China clásica, *jianghu* representa el espacio de refugio de vagabundos y desplazados (遊民 *yóumín*) que no encajan en la civilización, o que son excluidos y no tolerados por ella. El mundo paralelo de *jianghu* ha ejercido una influencia significativa en la historia y la cultura chinas (Wang 1999). Como punto de anhelo del anti-establecimiento, ha inspirado a literatos que querían liberarse de las presiones sociales o políticas. Este espacio, que en “Los bandidos del pantano de Liang” (水浒传 *shuǐhǔzhuàn*) aún se conceptualizaba geográficamente, se ha convertido cada vez más en un espacio simbólico de Wulin (Song 2007). Al género de *jianghu*, si es que se puede hablar de un auténtico género debido a su diversidad y no más bien de una constelación de referentes, no solo le acompaña la idealización como un lugar de anhelo. *Jianghu* es tanto utopía como distopía. En él se agrupan esperanzas y peligros por igual. Además, *jianghu* es un lugar simbólico de rebelión. Esto convierte a *jianghu* no solo en un fenómeno crítico.<sup>4</sup> La búsqueda política de transformar el sufrimiento por la injusticia social y política en un éxodo hacia un lugar de libertad, igualdad y justicia se convierte en una búsqueda tanto individual como colectiva de honor y satisfacción.

El locus classicus de la literatura de *jianghu* es el sexto libro del ya mencionado “*Zhuangzi*”.<sup>5</sup> Allí se desarrolla una alegoría del mundo de

4 Sin embargo, la dimensión política queda en segundo plano con las historias de Xiayi del siglo XIX y las novelas de Wuxia del hongkonés Jin Yong 金庸, así como con las posteriores películas de artes marciales del siglo XX.

5 Las referencias a *jianghu* (江湖) durante el período clásico aparecen principalmente en el *Zhuangzi* (《莊子》), donde el término evoca un mundo fuera de la oficialidad. El término también se encuentra en el *Shuo Yuan* (《說苑》) y en el *Lunheng* (《論衡》), lo que indica su circulación más amplia en

---

*jianghu* y sus criaturas. En la traducción de Richard Wilhelm, se dice: “Cuando las fuentes se secan y los peces se apiñan en la tierra, acercando sus bocas para ofrecerse humedad entre sí, y entrelazándose con su baba, este estado no es tan bueno como cuando se olvidan unos a otros en ríos y lagos”. (Zhuangzi 1969, Libro 6: 79)

Tres dimensiones de la alegoría de Zhuangzi son significativas: la paralelización de peces y humanos, el diagnóstico de una crisis y el intento de contrastar la crisis mediante la referencia a un mejor estado “natural”. El Zhuangzi utiliza repetidamente metáforas animales para señalar el comportamiento humano y el destino (Lee, 2024). Los peces juegan un papel especial, ya que dominan el juego del deambular, alabado por los taoístas. Sin embargo, una paralelización no implica una identificación entre peces y humanos (Moeller, 2004). Esto se hace evidente en el siguiente pasaje, que explícitamente muestra la paralelización y diferenciación entre peces y humanos:

“Los peces son hechos para el agua; los humanos son hechos para el SENTIDO. Debido a que aquellos son hechos para el agua, se sumergen en las profundidades y encuentran su alimento; debido a que estos son hechos para el SENTIDO, no necesitan preocuparse, su vida está asegurada. Por eso se dice: los peces pueden olvidarse unos a otros en ríos y lagos; los humanos pueden olvidarse unos a otros en la práctica del SENTIDO” (Zhuangzi 1969, Libro 6: 85).

Los peces se desenvuelven bien en el agua. Encuentran su alimento allí instintivamente y saben aprovechar juguetonamente las corrientes cambiantes. En cambio, los humanos no están ligados a un elemento, sino a lo que Wilhelm traduce como “sentido” (*Sinn*): el *dao* (道) continuamente cambiante e indefinible. La contrapuesta acción entre peces y humanos en ambas alegorías tiene un efecto de extrañamiento, pues presenta a los peces como el modelo distante de lo que los humanos deberían ser a su manera. Aunque los humanos no son peces, se les invita

---

el pensamiento del período de los Reinos Combatientes tardío y comienzos de la dinastía Han. Después del período clásico, *jianghu* se convirtió en una referencia común en la literatura y el discurso popular, especialmente en obras que representan a eruditos itinerantes, reclusos y, más tarde, al mundo marcial (von Haselberg 2017).

a orientarse hacia el comportamiento natural de los peces, sin imitarlo. Por su naturaleza, sería mejor para los peces nadar y no abandonar su medio, mientras que la naturaleza del humano radica en moverse dentro del sentido o del *dao* y no desviarse de ese camino.

Como una forma distinta de una teoría crítica, el taoísmo sostiene que los humanos se han desviado del *dao* natural para ellos, pero puede criticar las patologías dominantes, evitar dicotomías problemáticas y reconciliarse con formas naturales de acción libre, espontánea, femenina y juguetona (Sarafinas, 2023; Wenning, 2011).

La descripción de los peces en la primera alegoría esboza un escenario de crisis. Los peces que ya no nadan en el agua intentan, por necesidad, rociarse unos a otros. Sin embargo, este intento de proporcionar primeros auxilios es en vano, ya que toda ayuda llega tarde cuando se ha abandonado su medio propio, en este caso, el agua. La saliva de los peces no puede reemplazar el agua de los ríos y lagos. La alegoría no ofrece rescate ni terapia, como podría ser cualquier intento de hacer regresar a los peces al agua, sino que señala el estado natural como contraste de la lucha por la vida. No solo sería diferente, sino mejor para los peces varados nadar en el agua y olvidarse de sí mismos en el proceso. El olvido incluye dejar de lado el olvido de uno mismo, de los otros peces y del agua. Estar “como un pez en el agua” significa moverse libre y despreocupadamente sin convertir a uno mismo, a los demás o al agua en un objeto de preocupación. El pez se diferencia también del mencionado dios del río, que cae en la arrogancia hasta que percibe su limitación frente al mar del norte.

El agua era para los taoístas, así como para los confucianos, un símbolo importante del curso de las cosas (*dao* 道). Los peces pueden jugar juntos en el agua y nadar solos, disfrutando de sus movimientos en las corrientes cambiantes. Para el ser humano, siguiendo la analogía acuática, sería mejor caminar despreocupadamente por su propio camino, su propio sentido.

El “Zhuangzi” desarrolla el análisis de una crisis y el surgimiento de una alternativa natural a esta crisis. Se entiende en contraposición a modelos éticos competidores, en particular confucianos, como una crítica social. Por lo tanto, también se recomienda, en la interpretación de referencias

---

modernas al mundo o a la existencia de *jianghu*, mantener en perspectiva la relación con el texto original y la doble estructura de crisis y alternativa que se describe allí. Las personas que, como los peces, nadan en *jianghu* existen fuera de las reglas impuestas por la ética confuciana. La comprensión confuciana de una ética de roles basada en la virtud es, desde la perspectiva taoísta, un síntoma y no una solución a una crisis, así como el rociarse entre los peces varados es una señal de su inminente desecación.

Los hijos e hijas del *jianghu* viven, sin duda, de manera peligrosa y se encuentran en enredos funestos. Sin embargo, al mismo tiempo, se caracterizan por una especie de confianza básica en una dinámica que se despliega naturalmente, en el curso o flujo de las cosas. Esta confianza básica les otorga fuerza. El “Zhuangzi” se refiere al deambular (*xiaoyayou*, 逍遙遊), el cual puede entenderse como una forma de libertad despreocupada y juguetona. Los que deambulan, cuando se sumergen en su medio, no son arrastrados. Son libres de normas, expectativas y obligaciones impuestas por roles fijos, pero al mismo tiempo se conectan con el *ethos* no codificado del mundo paralelo de *jianghu*. Su moralidad es una de honor y lealtad hacia sus hermanos y hermanas en *jianghu*. Es una ética que no necesita ser codificada, sino que surge de fuentes naturales. El *jianghu* tiene sus propias normas, que a menudo obligan a sus hijos hasta la muerte o, lo que es lo mismo, a abandonar el *jianghu*.

En su medio, el pez se siente, literalmente, “como en el agua”. Si los peces abandonan el mundo al que se han adaptado de forma perfecta y juguetona, se secan gradualmente, pero lo hacen en una lucha por la vida. Realizan el último intento de proporcionarse la humedad vital que necesitan. El intérprete de la alegoría se enfrenta a la tarea de decidir si el rociarse mutuamente es realmente un acto de preocupación empática o si es la lucha egoísta que los peces inquietos emprenden instintivamente cuando salen del agua a la tierra. La referencia al apiñarse y al rociarse mutuamente con baba puede entenderse como una enfatización de la ambivalencia del específico *ethos* de las criaturas de *jianghu*. Aquellos que viven en *jianghu* forman fraternidades.

Estas fraternidades son contracomunidades.<sup>6</sup> Sus miembros actúan tanto como afectados como correctivos de la comunidad homogénea dominante, lo que los convierte tanto en inferiores como en superiores. Son luchadores por la supervivencia en espacios de libertad precarios. Se diferencian de las asignaciones de roles tradicionales, como eran típicas en el orden social marcado por jerarquías confucianas. Sin embargo, como contracomunidades, permanecen conectadas a los principios del establecimiento, aunque a través de la delimitación. La referencia al libro “Zhuangzi” ha mostrado que el discurso de *jianghu* se considera un género de crisis. Este género es muy revelador para la descripción crítica de la sociedad china contemporánea (von Haselberg 2017, especialmente el capítulo 8). A continuación, a partir de una interpretación de la película de Jia Zhangke 贾樟柯 “Jianghu Ernü” 江湖儿女 (La ceniza es el blanco más puro), intentaré explorar la conexión específica entre *jianghu* y la modernización china.

## “La ceniza es el blanco más puro” de Jia Zhangke y la modernidad china

En su película “La ceniza es el blanco más puro” (江湖儿女 *jiānghú érǚ*), estrenada en 2018, Jia Zhangke aborda el género *jianghu* de manera elegante y lo hace parte del cine mundial. La intraducibilidad del término *jianghu*, mencionada al principio, también se refleja en la elección del título de la película fuera del mundo de habla china. El título literalmente traducido “Hijos e hijas de los ríos y lagos” fue evidentemente interpretado mediante una serie de soluciones provisionales debido a su incomprensibilidad. En América Latina, la película se llama simplemente “Ella”, como un guiño a la protagonista. En el ámbito de habla alemana se tituló “La ceniza es blanco puro”, en referencia a la versión en inglés (“Ash is Purest White”). Sin embargo, la versión francesa se llama “Los Eternos” (“Les Éternels”), ya que los habitantes de *jianghu* no se pueden asignar a una época histórica específica, sino que siempre surgen cuando

---

6 Para el concepto de contracomunidad, véase la contribución sistemática de Loick 2024.

las personas se encuentran y oponen a la sociedad. *Jianghu* ha engendrado a sus hijos en cada época. Los nutre, pero también los expone a un destino de violencia, contraviolencia e incertidumbres.

La película intenta describir la sociedad contemporánea en China a través de la historia de una relación entre dos pequeños criminales. Al igual que en otras películas de Jia, las personas marginadas como los trabajadores migrantes, las prostitutas y los gánsteres están en el centro de la atención. En las películas de Jia se percibe una crítica sutil a la sociedad moderna que él documenta.<sup>7</sup> La dialéctica del progreso chino se narra al hacer visible el destino de individuos comúnmente invisibles. Las películas de Jia les han dado rostros y voces. Las eternamente errantes hijas e hijos de *jianghu* son tanto el motor como las víctimas de la rápida modernización china que ha avanzado desde la política de apertura iniciada por Deng Xiaoping 鄧小平 en 1978.

El gran hermano Bin 斌 resuelve al inicio de la película una disputa entre sus compañeros sobre un préstamo privado no reembolsado. Bin pide a los que discuten que se reconcilien frente a una estatua de Guan Gong 關公 (también conocido como Guan Yu 關羽). Guan Yu es un símbolo de lealtad e integridad. Sirvió como general en la época de los reinos combatientes y se destacó por proteger a las mujeres de su maestro Liu Bei 劉備. Se sugiere que entre los hijos del *jianghu* no hay lucha por intereses. Guan Yu representa la ira justa, así como la moralidad de la contracomunidad fraternal. En particular, la lealtad está en el centro del código moral de las tríadas o sociedades subterráneas. La protagonista Qiao 巧, amiga de Bin 斌, sostiene de manera significativa un tazón que Bin y sus compañeros llenan con diversas bebidas espirituosas. En su tazón, los licores fluyen juntos como los ríos hacia el mar, y el espectador ya intuye que Qiao es más que la novia del jefe gánster. Qiao declara: “Por la hermandad: brandy de los cinco mares y cuatro océanos”, mientras Bin brinda por “honor y lealtad”.

---

7 Así termina, por ejemplo, la película “A Touch of Sin” (天注定 *tiān zhù dìng*, 2013) con la instalación de una cámara de seguridad.

---

Bin y Qiao bailan en una discoteca al ritmo de “YMCA” de *The Village People* mientras Bin deja caer aparentemente sin preocupaciones su pistola. Además de la música disco internacional, en los locales de la contracomunidad también se ofrece baile de pareja profesional. Sin embargo, Qiao se siente ajena a esto, quizás porque sigue roles de género tradicionales y no promete una libertad moderna. Los protagonistas errantes en las películas de Jia son tanto víctimas como agentes del rápido progreso. Son un símbolo de la globalización con rostro chino. Su radical ambivalencia radica en que comparten las promesas y decepciones de la modernización china, especialmente la expansión del mercado libre en un contexto donde, como observa un compañero del *jianghu*, el tiempo es dinero. No pueden escapar de la dinámica de esta modernización, y, aun así, en su ocasional humanidad y tierna solidaridad, trascienden las fuerzas destructivas de la modernización. La inmersión en el mítico y colorido *jianghu* les permite escapar en cierta medida de las patologías de la modernización, como la soledad, la aceleración, el poder del dinero y la funcionalización de todas las áreas de la vida.

Una particularidad de la película es que, aún más extensamente que en la película de Jia “Tian zhu ding” 天注定 (*A Touch of Sin* 2013), sigue la transformación y autoconstrucción de una protagonista. “La ceniza es el blanco más puro” representa una forma específica de heroísmo femenino dentro de un entorno masculino. Al mismo tiempo, señala la complejidad específicamente china de la concepción de la heroína moderna o aventurera hábil (*nüxia* 女俠). Como señala Lidan Hu: “La caballero errante femenina demuestra la compleja ideología de género relacionada con la feminidad y el heroísmo chino” (Hu 2024: 875).

Qiao, interpretada por la pareja de Jia, Zhao Tao 趙濤, se encuentra al inicio de la película en un paisaje volcánico. A diferencia de la representación occidental de una amazona, no parece intimidante, sino fuerte y al mismo tiempo vulnerable y delicada. Rompe con y al mismo tiempo continúa un ideal confuciano. Qiao observa que la roca de lava es extremadamente pura. Como ha sido quemada a altas temperaturas, la ceniza de lava está libre de impurezas. Esto también se aplica a los viajeros del *jianghu*. Al visitar este paisaje desolado, Bin y Qiao se refieren explícitamente a la temática de *jianghu*

Bin: Nosotros matamos o tenemos que morir.  
Qiao: ¿Nosotros?  
Bin: Los que pertenecen al inframundo del Jianghu.  
Qiao: No soy parte del Jianghu.

Luego, Bin le pasa su pistola a Qiao y le muestra cómo disparar. Luego señala:

Bin: Vez, ya eres parte del Jianghu.  
Qiao: Ves demasiadas películas de gánsteres. El Jianghu ya no existe. Eso era antes. Hoy todo ha cambiado.  
Bin: Mientras haya personas, habrá Jianghu.

“La ceniza es el blanco más puro”, minuto 35:50

El diálogo esclarece la dinámica y adaptabilidad del género *jianghu* y hace referencia de manera irónica a su comercialización, por ejemplo, en el cine *wuxia* 武侠.

La película de Jia plantea una serie de preguntas: ¿Ha quedado el *jianghu* obsoleto por la modernidad? ¿Existirá solo como una referencia nostálgica en las películas de artes marciales? ¿O es el *jianghu* un mundo alternativo que, a pesar del constante cambio de la modernidad, donde según Marx todo lo sólido se desvanece en el aire, continúa existiendo “mientras haya personas”<sup>8</sup> A diferencia de Bin, que desea regresar de la desolada tierra volcánica a la subcultura urbana, parece que Qiao siente una conexión con la desolación y pureza volcánica y su otra temporalidad. El rito de iniciación, simbolizado por el primer disparo, inicia su proceso de transformación en una verdadera y purificada *nüxia*.

---

8 La cita también se encuentra, por ejemplo, en la novela de Jin Yong “El tumultuoso viaje” (笑傲江湖) y es adaptada en la película “Swordswoman II” (笑傲江湖之東方不敗) de la siguiente manera: “Jianghu, mientras haya personas, también habrá envidias. Donde hay envidias, hay Jianghu. La humanidad es Jianghu. ¿Cómo quieres escapar de eso?” Agradezco a Clemens von Haselberg por esta referencia.



En la primera mitad de la película, Qiao quiere mantener los aspectos positivos del *jianghu*, como los lazos de solidaridad entre sus hijos e hijas, sin aprobar los lados negativos de una vida en la ilegalidad. Qiao insiste en la veracidad en medio de la contracomunidad del mundo de los gánsteres. Sin embargo, el mundo subalterno de los gánsteres y los jugadores no queda excluido de la modernización. Las tecnologías modernas, como Internet, irrumpen y transforman la vida de los hijos de los ríos y lagos. Mientras el mundo que les rodea cambia como un torrente furioso y el viejo China es arrastrado, Qiao se mantiene fiel a sí misma y gana fuerza. La película puede entenderse como una novela de formación. Qiao crece y se convierte en una astuta y perspicaz engañadora. La creciente dureza y astucia le permiten encontrar su propia fuerza, sin que en este proceso niegue sus sentimientos. Exige claridad en su relación cada vez más problemática con Bin. A él le reprocha lo contrario: “Ustedes, hombres de *jianghu*, no hablan claramente sobre las cosas” (Minuto 1:22).

La película de Jia enfatiza la ambivalencia existencial entre la falta de ataduras y la vinculación. El desarraigo y la vida errante son propias de los héroes de *jianghu* (Haselberg 2017, 80-83). La película de Jia está marcada por amplias tomas panorámicas desde la perspectiva de un pájaro, en las que la continuidad del paisaje y el vertiginoso cambio del progreso chino, simbolizado por el aumento de las conexiones ferroviarias, se fusionan.

La afirmación de que donde hay personas, también existe *jianghu* (有人的地方就有江湖) es un dicho común. Eleva el *jianghu* a una

---

concomitancia de la condición humana. La contracomunidad de la sombra o del inframundo de *jianghu* no es una aparición arcaica que debería desaparecer a través de procesos de civilización. Tampoco es un producto nuevo, como podría ser la formación de un proletariado en el contexto de la economía capitalista moderna. *Jianghu* existía antes de la modernidad y sigue existiendo.<sup>9</sup> Si acaso, el mundo subalterno de *jianghu* es superpuesto y modificado por procesos de cambio social. Tanto la modernidad como *jianghu* están en flujo, aunque de diferentes maneras. El fluir del *jianghu* suele ser más lento y permite procesos de transformación que son transformadores, mientras que la dinámica de la modernidad implica una aceleración de lo mismo.

*Jianghu* es radicalmente dialéctico. Marca un espacio que describe tanto la desesperación en un mundo de violencia y contraviolencia como las promesas de libertad, igualdad y solidaridad. *Jianghu* es la comprensión de la imposibilidad de escapar del mundo humano con sus sombras animalescas, así como la promesa de humanidad entre afines. Empodera las formas de vida marginadas, sin elevarlas a héroes. Las personas de *jianghu* son anti-héroes, impulsados por el destino, que no obstante buscan tomar un poco el control de sus propias vidas mientras intentan mantenerse fieles en el flujo del tiempo tanto a sí mismos como a sus hermanos y hermanas de *jianghu*.

La coexistencia de la solidaridad humana y la autoconservación animal es un rasgo central del *jianghu*. Se trata de contracomunidades que existen tanto al margen como en medio de la forma de sociedad moderna con sus existencias precarias. Las contracomunidades surgen cuando las personas se comportan con solidaridad entre sí. No son el espejo negativo de la socialización, ya que se desarrollan a partir de una normativa natural propia. Las contracomunidades abren una normativa alternativa, que no puede ser aceptada sin reservas, ya que no puede liberarse de los oscuros poderes del destino. Como Eryong observó en la película, las personas se comportan entre sí como bailarines y depredadores. La elegancia y la

---

9 En esto, la concepción del mundo de *Jianghu* se distingue de la interpretación de la criminalización en sociedades modernas, tal como lo ha demostrado Foucault en su análisis de la estigmatización y persecución penal de nuevos grupos de criminalizados que surgieron con la Ilustración (1975).

violencia están inscritas en ellos y en sus danzas mortales sociales. *Jianghu* abre relaciones naturales de contracomunidad. Estas relaciones naturales están en flujo. Aquellos que se dejan llevar hábilmente por la dinámica del *jianghu* sobreviven con el conocimiento de que las corrientes pueden volverse contra ellos en cualquier momento y abrumarlos.

Dentro del *jianghu*, a pesar de todos los cambios, también hay permanencia. La leal Qiao de Datong resiste la presión del cambio. Ella salva la vida de su amigo, el gran hermano, al dispersar hábilmente a una multitud que lo golpea con un disparo. A diferencia del hermano Bin, Qiao sabe defenderse con un disparo intimidante al aire, pero debe pagar por ello con una pena de cinco años de prisión por posesión ilegal de armas.

Mientras Qiao pasa por el sufrimiento en la prisión, atraviesa un proceso de transformación y purificación. La prisión la forja como una verdadera *nüxia*, una ladrona ingeniosa y vagabunda, que esta preparada para confrontar cualquier peligro.

La representación de luchadoras femeninas por parte de Jia es poco ortodoxa debido a su sutileza. Sin embargo, se pueden encontrar alusiones a la película “Xianü” 俠女 (A Touch of Zen 1971) de King Hu (Hu Jinquan 胡金銓). Jia consigue conectar a su antiheroína, en el contexto de la modernización china, con el clásico género *wuxia* y heroínas tradicionales como Yang Huizhen 楊慧貞 y Nie Yinniang 聶隱娘, al mismo tiempo que establece una relación con la China contemporánea.

La película de Jia es particularmente adecuada, ya que el director se ve a sí mismo como un arqueólogo y espectador de la modernización china. El filme de gánsteres sigue la historia de Bin y Qiao desde la pequeña ciudad de Datong en la provincia norteña de Shanxi. En chino, “Datong”, que se traduce literalmente como “la gran unidad”, significa utopía. En el confucianismo, la gran unidad se entiende como una proyección nostálgica de una forma primitiva de gobierno y comunidad ética. Sin embargo, también puede contemplarse como una comunidad de relaciones sociales exitosas que necesita ser restaurada en el futuro.<sup>10</sup> La historia de

---

10 La dimensión utópica del Jianghu ha sido enfatizada por Weijie Song (2007). Zhang Longxi (2002) examina las similitudes y diferencias entre

---

Datong está marcada por su ubicación fronteriza entre el norte de China, caracterizado por la agricultura, y la estepa mongola. Es una zona de transición entre la vida sedentaria y la cultura nómada, haciendo alusión a las fronteras difusas del imperio chino.

Asimismo, en “A Touch of Sin”, los protagonistas de Jia ya habían cruzado China de norte a sur, como lo hacen regularmente cientos de millones de trabajadores migrantes. En “Ash is Purest White”, la historia avanza desde Datong en el norte hacia la represa de las Tres Gargantas en Fengjie 奉節. Luego, se dirige hacia Xinjiang 新疆 en el oeste de China, antes de regresar al mítico pueblo de Datong. Jia logra conectar el deambular de los habitantes de *jianghu* con un anhelo nostálgico hacia sus orígenes. Aunque las existencias de *jianghu* se mueven con el río, permanecen orientadas hacia sus fuentes. Buscan su pasado o un pasado imaginado una vez más. La película sigue un patrón cíclico. El regreso a la gran unidad (Datong) no es un regreso a casa como el de Ulises o en la novela de formación occidental. Más bien se asemeja a un anhelo melancólico siempre presente hacia el origen y a la comprensión de la inevitabilidad del destino humano.

Qiao se muestra tanto libre y superior como comprometida con su amigo. El subtexto de género en sus películas es significativo. Qiao no cumple con un rol tradicionalmente femenino. Bin, simbolizado como “gran hermano”, lidera una sociedad secreta. Su compañera Qiao se mueve con destreza como la única mujer dentro de esta hermandad masculina. Al principio de la película, Qiao no es la líder de la hermandad, pero se comporta con habilidad en el mundo de los hombres. Como gánster en un dominio masculino, al mismo tiempo se mantiene fiel a los valores femeninos tradicionales. Se ocupa con dedicación de su padre. Los lazos humanos con su padre y con el gran hermano Bin permanecen intactos ante los desafíos. El padre de Qiao se desempeña como portavoz de un sindicato de mineros. Su llamado a la huelga general no produce

---

las concepciones utópicas chinas y occidentales. El intento de modernizar la gran unidad confuciana como respuesta a la influencia de la modernidad occidental en China fue realizado en 1901 por Kang Youwei en su libro “La gran unidad” (Datong Shu 大同書).

---

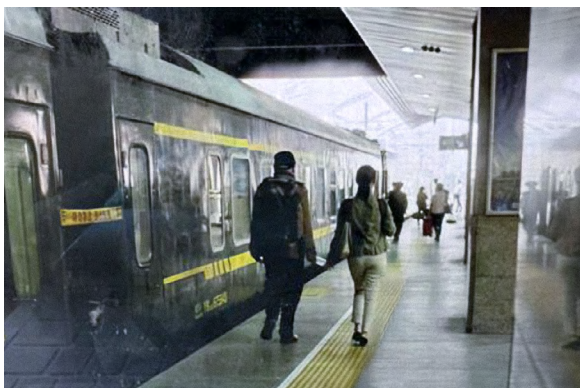
resultados. Su lucha contra los enemigos de clase explotadores parece extrañamente desfasada. Qiao, quien gana más como operadora de un club de juegos que lo que su padre podría imaginar, intenta consolarlo y le asegura que la época de las luchas de clases ha terminado. Él puede dejar de lado su expresión y disfrutar de la vida. Cuando se planea su reubicación a un apartamento estatal, Qiao quiere comprarle una vivienda. La delicada preocupación de la hija del gánster, que gana su vida mediante trucos y juegos de azar, reemplaza la lucha de clases maoísta del padre.

Mientras los miembros de la pandilla se apartan del gran hermano y él desaparece, la protagonista se mantiene leal a él incluso cuando parece que ya no lo merece. En esto se puede ver una referencia al sentido categórico de lealtad (*xin*) y deber filial (*xiao*) que prevalece en la China tradicional, especialmente hacia la figura paterna y el gran hermano. El proceso de subjetivación a través de la lealtad se remonta al confucianismo y fue establecido aún más por el maoísmo y Mao como el “padre supremo”. También en la actual China post-maoísta sigue existiendo. Como escribe Ci Jiwei, la dedicación ejemplar en la China contemporánea “es la principal virtud política y la principal base psicológica de la moral” (Ci 2014: 113). Bin deja a Qiao, mientras ella está en prisión por él, por otra mujer. Sin embargo, su pena de cinco años no es, en absoluto, tiempo perdido. La prisión no la debilita. Una mezcla de disciplina militar y *taijiquan* la despierta a su verdadera fortaleza. La película sugiere que la encarcelación es una especie de prueba y escuela para los hijos e hijas del *jianghu*. Mientras su amiga se transforma en verdadera fuerza durante su encarcelamiento, Bin, con su fuerza física, pierde también el reconocimiento de sus hermanos. Su exchofer ahora conduce un Mercedes propio y lo desatiende. A pesar de que Bin la ha traicionado y se ha convertido en un inválido, Qiao sigue cuidando de él con amor. Al mismo tiempo, sin embargo, no es una mujer domesticada por la moral tradicional, sino que, después de su encarcelamiento, ha ascendido a ser la astuta líder de la hermandad, convirtiéndose así en la sucesora de Bin. El mundo de *jianghu* florece de nuevo y continúa vivo bajo el liderazgo de una lideresa.

Además de la fuerza natural de la purificación volcánica y el flujo de lava desde el interior de la tierra, la película hace referencia de manera

hábil y a menudo oculta al símbolo del agua como fuerza primaria, que también actúa en contextos sociales. A lo largo de la película, aumentan las referencias al agua como el elemento propio del *jianghu*. No se trata solo de que en el mundo de la mafia uno se lava la mano del otro o se ensucia las manos. Qiao utiliza una botella de plástico, que también representa la entrada del consumismo en la modernidad china, para acceder a una oficina. Resuelve un altercado distribuyendo golpes con la botella de agua; brinda con agua con vino de arroz; le ofrece agua a un compañero de viaje que se enreda en historias de mentiras. El elemento húmedo, del que están hechos los ríos y lagos, mantiene su fuerza incluso en la forma domesticada de una botella desechable.





En el tren, Qiao se encuentra, tras salir de la prisión, con un hombre que resulta ser un estafador en busca de humanidad. Ella puede ofrecerle agua tanto en sentido figurado como literal. La botella de agua de plástico que Qiao lleva consigo, que reemplaza la pistola en la segunda parte de la película, conecta estas existencias de sus propias maneras. El personaje secundario, interpretado por el actor y director Xu Zheng 徐崢, juega un papel significativo. Prefiere viajar en trenes lentos para, como dice, documentar. Jia ve su creación como una documentación de la modernización china. La película está marcada por tomas de paisajes desde ángulos amplios que cambian a lo largo de la modernización; paisajes que permanecen quietos y son atravesados por trenes que van a mayor o menor rapidez. El compañero de viaje se presenta como un empresario que organiza viajes de aventura para turistas a lugares de avistamientos de ovnis en el desierto de Xinjiang. Cuando le pregunta si cree en los ovnis, Qiao dice que ha visto uno.<sup>11</sup> Al buscar más aliados para su negocio, dice: "En este negocio solo se necesita un sentido cósmico. Al final, todos somos prisioneros del universo". Qiao lo acompaña en el tren siguiente rumbo a Ürümqi, la capital de la región autónoma uigur de Xinjiang. El compañero de viaje llora y la abraza como los peces que se rociaban con baba. Es un momento de encuentro humano en un mundo acelerado, donde el elemento humano parece estar en peligro de desaparecer. Él le confiesa que la historia de la empresa de turismo de ovnis es inventada. A Qiao no le importa. Ella también es una prisionera del universo, y precisamente acaba de ser liberada de prisión. Mientras uno puede ser liberado de las cárceles, la idea de escapar del universo es difícil de imaginar. Entonces, al llegar a Shanxi, Qiao sale del tren sin despedirse de su compañero de viaje que está dormido. Ambos siguen su camino. Son como los peces en el "Zhuangzi", que se encuentran, nadan juntos un rato y se rocían, para luego continuar por ríos y mares separados. En el crepúsculo, nómadas mongoles pasan con sus caballos, mientras en el cielo estrellado se ve una nave espacial. Qiao parece complacida con la presencia extraterrestre. El espectador se pregunta si los visitantes alienígenas, al igual que Qiao, son

11 Las películas de Jia utilizan repetidamente elementos mágicos y juegan con referencias cruzadas. También en la película "Still Life" (三峡好人), estrenada en 2006, la protagonista, interpretada también por Zhao Tao, presencia un OVNI.

también prisioneros del universo o si prometen la posibilidad de una salida de la jaula cósmica. La sonrisa de Qiao recuerda su resonancia con el paisaje volcánico y parece sugerir al menos la segunda opción.

## Ríos y lagos y modernas contracomunidades

Hemos visto a través de la interpretación de la película “La ceniza es el blanco más puro” cómo el género *jianghu* de Jia se transforma para abordar críticamente la modernización china y documentarla. Jia enfatiza la dimensión existencial-cósmica de los eternos vagabundos fronterizos del *jianghu*. A diferencia de una relación combativa, como se desarrolla en el discurso hegeliano-marxista occidental, así como en el discurso maoísta oriental del conflicto de clases, la contracomunidad de *jianghu* no sirve principalmente a una revolución político-social. La dimensión política de la revuelta existencial-cósmica de los hijos e hijas del *jianghu* es, si acaso, sutil. En el *jianghu* de Jia, se trata de una revuelta existencial contra el aparentemente ineludible destino del cambio moderno en China.



Los anti-héroes de *jianghu* no son solo infractores de la ley que viven en él, sino también prisioneros de un universo del cual escapar es, en última instancia, inútil. Se sienten conectados con la fuerza y naturalidad enterradas: el mundo de los volcanes extintos y los leones y tigres enjaulados. Se mantienen fieles a sí mismos y a sus compañeros a pesar de toda la violencia en las relaciones interpersonales. La fuente de su

específica moralidad contracomunitaria no proviene de una concepción normativa del orden, como la que propone el confucianismo al referirse a Todo-bajo-el-cielo (Pines 2002). Tampoco se comprometen con una narrativa de progreso maoísta que ya está superada. Más bien, los habitantes de *jianghu* son vagabundos que saben moverse dentro de la sociedad y fuera de sus reglas, preservando así islas de humanidad. Los lazos interpersonales con los hermanos y con algunas personas amadas son tensados, pero no rotos por la modernización. Mientras haya personas, habrá también *jianghu*.

## Referencias bibliográficas

- Allen, Sarah, *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, Albany: State University of New York Press, 1997.
- Ci, Jiwei, *Moral China in the Age of Reform*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Foucault, Michel: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975.
- Guzzoni, Ute, *Wasser: Das Meer und die Brunnen*, die Flüsse und der Regen, München: Alber 2005.
- Hu, Lidan, “Daughters of Jianghu: female heroism in Jia Zhangke’s *A Touch of Sin* and *Ash is Purest White*,” in: *Feminist Media Studies*, 23:3, 874-887, 2021.
- Lee, Tingmien, ‘Angry fish’ and ‘dying fish’ matter in the *Zhuangzi* too”, in: *Asian Philosophy*, 34:4, 351-362, 2024.
- Loick, Daniel, *Die Überlegenheit der Unterlegenen: Eine Theorie der Gegengemeinschaften*, Frankfurt: Suhrkamp, 2024.
- Moeller, Hans-Georg, *Daoism Explained: From the Dream of the Butterfly to the Fishnet Allegory*, Chicago: Open Court, 2004.
- Pines, Yuri, “Changing Views of ‘Tianxia’ in Pre-imperial Discourse,” in: *Oriens Extremus*, 43, 101–116, 2002.
- Sarafinas, Daniel, “Methods of Philosophic Critique Native to the Laozi”, in: *Religions*, 14:7, 1sa-10, 2023.
- Schmitt, Carl, *Land und Meer: Eine Weltgeschichtliche Betrachtung*, Köln: Hohenheim Maschke, 1942.
- Song, Weijie, 2007, “Space, Swordsmen, and Utopia: The Dualistic Imagination in Jin Yong’s Narratives,” edited by Huss, Ann and Liu Jianmei (Hrsg.), *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, New York: Cambria Press, 155-178.

- von Haselberg, Clemens, *Erzählen von China: Genrespezifische Identitätskonstruktionen im Wuxia-Film*, Metzler, 2019.
- Wang, Xuetai, *Youmin wenhua yu Zhongguo shehui* 遊民文化與中國社會, Beijing: Xueyuan chubanshe, 1999.
- Wenning, Mario, “Daoism as critical theory”, in: *Comparative Philosophy*, 2:50, 2011.
- Zhang, Longxi, “The Utopian Vision, East and West”, in: *Utopian Studies*, 13:1, 1-20, 2002.
- Zhuangzi: The Essential Writings with Selections from Traditional Commentaries*, Trad. Brook Ziporyn, Indianapolis: Hackett Publishing, 2020.
- Zhuangzi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Trad. Richard Wilhelm, Munich: Eugen Diederichs Verlag, 1969.
- Zhuangzi jishi* 莊子集釋, editada por Guo Qingfan 郭慶藩, Beijing: Zhonghua Shuju, 1961.