



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El realismo mágico en la literatura china contemporánea. Gabriel García Márquez y Mo Yan

Weiqian Gao

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El realismo mágico en la literatura
china contemporánea.

Gabriel García Márquez y Mo Yan

Tesis para optar al título de Doctor por la Universidad de Barcelona

Tesis doctoral presentada por Weiqian Gao

Directora y tutora: Dra. Mercedes Serna Arnaiz

Universidad de Barcelona (UB)

Facultad de Filología

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación

Programa de Doctorado: Filología Hispánica

Barcelona, septiembre de 2017

A mis padres, con gran gratitud.

Resumen

La recepción crítica y la influencia literaria del realismo mágico en la literatura contemporánea china han permanecido sumidas durante mucho tiempo en un inmerecido olvido, pues tanto el mundo intelectual hispánico como el chino han tardado en considerar este tema un objeto digno de estudio. Con el presente proyecto procedemos, por un lado, a diseccionar, analizar y presentar la recepción crítica del realismo mágico en el mundo literario chino; y a examinar, por otro lado, cómo las novelas mágico-realistas influyen sobre la creación narrativa de los escritores chinos de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. Procederemos, asimismo, a un ejercicio de intertextualidad relacionando las novelas de García Márquez con varias obras de Mo Yan, premio Nobel de Literatura de 2012.

Palabras claves: Mo Yan, García Márquez, realismo mágico, la literatura de la búsqueda de las raíces.

Abstract

Magic realism has made a continued and enormous impart on contemporary novels since the middle eighty of last century. The reason is not only because the extensive and profound characteristics of the novels but because his novels fit on the need of Chinese contemporary literature in different periods. The pioneer novels in mid – eighty learned the form from García Márquez, Juan Rulfo in order to overturn the view that the literature is the tool of Political Ideology and let the literature return to itself. Root-seeking literature was one of the most important literature ideological trends of Chinese contemporary literature in the New Period. In the process of adopting foreign current of literacy thoughts, many writers expressed that Magic realism had left a deep impression on their works. I mainly discusses what revelation the Root-seeking novels have given us after the dialogue between these two literature ideological trends.

Keywords: Mo Yan, Magic realism, García Márquez, Root-seeking literature.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	16
La manipulación del canon literario: Breve historia de la actividad traductora de la literatura hispanoamericana en China.....	16
1.1 Ausencia de la literatura hispanoamericana (los años 30–50 del siglo XX)....	16
1.1.1 Marco histórico	16
1.1.2 Tendencias culturales	23
1.1.3 Historia traductográfica de la literatura latinoamericana.....	33
1.2 Abriendo camino: los años revolucionarios de la China roja (desde los años cincuenta hasta los años setenta del siglo XX).....	45
1.2.1 Marco histórico: Movimiento del Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural	45
1.2.2 Tendencias culturales: Homogeneización de la actividad cultural y el realismo socialista.....	55
1.2.3 Los lectores de la literatura hispanoamericana	67
1.2.3.1 Descubrimientos aislados.....	67
1.2.3.2 Pablo Neruda, el gran amigo de la China roja	82
1.2.3.3 A modo de conclusión.....	86
1.3 La reanudación editorial de la literatura hispanoamericana (desde los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad).....	88
1.3.1 Marco histórico: Apertura de China.....	88
1.3.2 Tendencias culturales	90
1.3.3 El panorama editorial.....	97
CAPÍTULO II.....	106
La recepción del “boom” hispanoamericano en China (desde los años treinta hasta los años ochenta del siglo XX).....	106
2.1 Una crítica difícil	106

2.2 El realismo mágico ante la crítica.....	113
2.2.1 La dificultad de la denominación.....	113
2.2.2 La dificultad de la definición (desde 1978 hasta 1985).....	115
2.2.3 Nuevas actitudes (1985–actualidad).....	124
2.2.4 Una visión de conjunto.....	125
2.3 La recepción de García Márquez en China.....	126
2.4 La recepción de Jorge Luis Borges.....	136
2.4.1 Borges, un escritor eclipsado.....	136
2.4.2 Borges y la vanguardia china.....	142
CAPÍTULO III.....	148
La influencia del realismo mágico en la literatura contemporánea china.....	148
3.1 El realismo mágico y la “literatura de la búsqueda de las raíces”.....	148
3.2 La influencia del realismo mágico en la creación literaria de Mo Yan.....	170
3.2.1 El joven Mo Yan como escritor: el realismo socialista.....	170
3.2.2 Mo Yan lee a García Márquez.....	182
3.2.2.1 Macondo y el pueblo de Gao Mi.....	182
3.2.2.2 La primera huella de García Márquez en Mo Yan.....	188
3.2.2.3 La familia del sorgo rojo.....	197
3.2.2.4 La familia herbívora.....	231
3.2.2.5 Otras novelas.....	252
3.2.2.6 La ansiedad de la influencia.....	256
3.2.2.7 Una visión de conjunto.....	272
CONCLUSIONES.....	274
BIBLIOGRAFÍA.....	282
AGRADECIMIENTOS.....	294

INTRODUCCIÓN

Cuando por primera vez me apunté a un curso de español, nunca me hubiese imaginado el mundo que me esperaba y los cambios que habría que hacer para entrar en él. Al principio el español se presentaba a mis ojos como un idioma difícil y vinculado a un mundo demasiado lejano al mío. Con el tiempo, no sólo aprendí a hablar una lengua extranjera, sino también a vivir con una cultura nueva, que ha llenado mi vida de colores y emociones. El entusiasmo de la investigación de este tema se remonta a los lejanos años de estudiante del Máster de “Lengua española y literaturas hispánicas” en la Universidad de Barcelona en 2010. Las ideas fragmentarias iban cristalizando en un esquema claro que acabó de perfilarse en conversaciones con mi directora de tesis, la Dra. Mercedes Serna Arnaiz. El interés por nuestro proyecto de investigación surgió a través de la lectura de dos relatos, *El rábano transparente* y *Rayo globular* de Mo Yan, uno de los escritores contemporáneos chinos de renombre. Entré en el mundo creativo de Mo Yan por casualidad. Cuando estuve estudiando en el departamento de Filología Hispánica en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Dalian (China), el profesor de la asignatura “Historia de la literatura china” me mandó hacer una exposición sobre la narrativa de Mo Yan, cuya capacidad creadora me sorprendió a cada párrafo. En 2010 cuando me fui de China para estudiar en la Universidad de Barcelona, llevé algunos libros de Mo Yan, pero los dejé aparcados por los incontables trabajos académicos que tenía que hacer. Hacia el final del curso la nostalgia por China me invadió. En vez de seguir en el mundo hispánico, quería leer algo en mi lengua materna. Fue en ese momento cuando retomé los libros de Mo Yan. Cuando releía los dos relatos que acabo de mencionar, me di cuenta de que Mo Yan y García Márquez mostraban gran afinidad en los presupuestos estéticos que cobraban vida en sus respectivas creaciones.

Partiendo de esta iniciativa, comencé a investigar la influencia de la narrativa

garciamarquiana en la novela de Mo Yan. A medida que avanzaba en la búsqueda de informaciones, descubrí poco a poco que la “literatura de la búsqueda de las raíces”, una de las tendencias literarias más importantes de la literatura contemporánea china, de la cual formó parte Mo Yan, estaba íntimamente relacionada con el realismo mágico. Alrededor de 2011, con el fin de realizar la presente tesis doctoral, empecé una búsqueda exploratoria en torno a la recepción de la literatura hispanoamericana en el mundo literario chino. Las referencias de la bibliografía dedicadas al tema en cuestión son realmente escasas e incompletas. La recepción crítica y la influencia literaria del realismo mágico en la literatura contemporánea china han permanecido sumidas durante mucho tiempo en un inmerecido olvido, pues tanto el mundo intelectual hispánico como el chino han tardado en considerar este tema un objeto digno de estudio.

No resulta exagerado decir que la bibliografía, especialmente en el mundo intelectual hispánico, sobre nuestro tema de investigación es prácticamente inexistente. En cuanto al mundo literario chino, aunque sí que se han publicado algunos ensayos y artículos que tratan específicamente la recepción de un autor o una obra, los estudios en su conjunto son aproximaciones parciales y poco exhaustivos. Por lo que he podido ver en el período pre doctoral, se echa en falta un estudio completo sobre este tema, un estudio que documente la reacción de los chinos ante la obra literaria del realismo mágico, así como el efecto que ésta ha tenido en la literatura contemporánea china. Nótese que la investigación en torno a la recepción y la influencia de la literatura hispanoamericana en el caso chino merece mucha atención y consideración, especialmente si se tienen en cuenta aspectos como el elevado número de escritores involucrados, y la gran difusión y proliferación de obras que acusan claros influjos del realismo mágico. De ser así, mucho antes que le dieran el Premio Nobel de Literatura a Mo Yan, la Dra. Mercedes Serna y yo decidimos trabajar con las obras del novelista chino y la “literatura de la búsqueda de las raíces” con el fin de detectar la influencia del realismo mágico en el mundo literario chino.

Los problemas que han obstaculizado y demorado la elaboración y la realización del proyecto se han debido a la escasez de textos críticos relacionados con

el tema en cuestión y a la falta de traducciones españolas de los materiales. En los inicios de la investigación, el único artículo publicado en español sobre el tema de nuestra investigación que pude encontrar fue la traducción española de “El realismo mágico en China” de Meng Fanhua, realizada por Somsy Chanthirath, en la revista *Estudios de Asia y África*, en el número 2 de 1993. En términos de implantación académica, conviene señalar que en España no hay una tradición profunda, sistemática y disciplinada de los estudios chinos. Aunque últimamente cabe hablar de una relativamente lenta reconducción del estado de cosas, la situación traductográfica de la literatura china es muy inferior. La mayor parte de las traducciones españolas de las literaturas chinas consiste en obras clásicas u obras de pensamiento como el budismo, el confucianismo o el taoísmo, especialmente. Como los estudios chinos en España mantienen muchas ausencias, los materiales en su conjunto son dispersos, fragmentarios y, por lo común, muy breves.

En cuanto al mundo intelectual chino, desafortunadamente, la mayor parte de los estudios sobre este aspecto tampoco ahonda mucho en el proceso de recepción del realismo mágico en el país. De estos trabajos quedan excluidas las circunstancias sociales, políticas e históricas. Los artículos en su conjunto pierden fuerza al concentrarse en la comparación superficial entre las novelas del realismo mágico y las de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. Como se ha hecho evidente, hay una laguna en lo que respecta a investigaciones de carácter literario concernientes a la recepción crítica y a la influencia del realismo mágico en China. Después del año 2012, con ocasión de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Mo Yan, en el país, en poco tiempo, aparecieron muchos escritos de circunstancias de los críticos e investigadores que, a vuela pluma, consideraban la relación entre la literatura hispanoamericana y la literatura contemporánea china. Sin embargo, estos artículos ensayísticos, en su mayoría, no tienen un peso académico. La falta de estudios hasta el presente me ha complicado mucho el proceso de investigación.

En esta tesis doctoral propongo analizar de forma completa, y en la medida de lo posible, exhaustiva, la recepción crítica y la influencia literaria que la literatura hispanoamericana ejerció en China, sobre todo, la asimilación de la estética del

realismo mágico por parte de los escritores chinos. Para el presente propósito, he reunido un conjunto de textos de carácter teórico, volúmenes monográficos y entrevistas de los autores de la más reconocida solvencia. Los estudios de carácter académico sobre la relación entre la literatura hispanoamericana y la literatura china se deben a los trabajos de dos especialistas chinas, Teng Wei (滕威) y Zeng Lijun (曾利君). La primera, en su titánico *El sur de las fronteras: las traducciones en chino de la literatura latinoamericana y la literatura contemporánea china (1949-1999)*, presenta un valioso corpus formado por traducciones y estudios críticos sobre la recepción crítica de la literatura latinoamericana en el mundo literario chino. Teng Wei aporta el catálogo de traducciones chinas de las obras latinoamericanas más completo hasta el momento. La segunda, en sus dos libros *La influencia y la recepción del realismo mágico en China (2007)* y *La recepción de las traducciones chinas de García Márquez (2011)*, ofrece el análisis de una selección de novelas chinas en las que se percibe la influencia del realismo mágico. Las investigaciones mencionadas han sido determinantes para el tema de nuestro proyecto de investigación.

Si bien el modelo de las dos especialistas me parece el más adecuado para tratar el fenómeno manteniendo la complejidad necesaria, no me limito a aplicarlo tal cual, sino que lo he adecuado al material bibliohemerográfico del que dispongo. Nuestro proyecto de investigación ayudará a responder un conjunto de interrogantes que algunos críticos se han encargado de señalar, pero a los que no han dado explicación. Lo que he llevado a cabo en esta tesis doctoral es un análisis de la recepción de la literatura hispanoamericana en la China del siglo XX a través de sus tres manifestaciones fundamentales: la traducción, la crítica y la creación literaria. A lo largo de los cinco años de investigación hice varios viajes entre España y China para recopilar los documentos requeridos. La búsqueda de material bibliohemerográfico, principalmente en la Biblioteca Nacional de China (中国国家图书馆), la Biblioteca Provincial de Liaoning (辽宁省图书馆) y la Biblioteca de la Universidad de Beijing (北京大学图书馆), así como en las bibliotecas municipales de la diputación de Barcelona y las bibliotecas de la Universidad de Barcelona, ha

sido un requerimiento fundamental para la investigación sobre el tema en cuestión. Quiero señalar que la motivación fundamental que ha guiado mi investigación no ha sido la simple elaboración del catálogo de las traducciones chinas de la literatura hispanoamericana, sino analizar la forma en que dicha literatura fue leída, comprendida y cultivada en China.

He logrado reunir tres tipos de textos: en primer lugar, las traducciones chinas que se realizaron de los escritores hispanoamericanos; en segundo lugar, las tesis académicas, los artículos periodísticos, las monografías críticas y las entrevistas, publicados en China, que dan cuenta de la manera en que fue recibida la literatura hispanoamericana; por último, las obras de los autores chinos en que es evidente la asimilación estética del realismo mágico. Como es sabido, entre la cultura china y el mundo hispano había existido un permanente muro infranqueable. Antes de la década de los años sesenta y setenta podemos afirmar que el mundo literario chino se caracterizó por no poseer una tradición traductográfica ni un conocimiento sistemático de las literaturas hispanoamericanas. Por lo tanto, resulta muy difícil hacer la compilación de las primeras noticias sobre los autores hispanoamericanos, pues están muy escondidas en las secciones culturales de los periódicos y revistas literarias de pocas tiradas. En especial, en lo que respecta a la primera etapa de la introducción de la literatura hispanoamericana en China (desde los años treinta hasta los años cincuenta), me ha costado mucho tiempo recopilar los documentos de estos años, dado el alto volumen de periódicos y revistas literarias que aparecieron y desaparecieron en cuestión de pocos días o meses debido a las sucesivas guerras y a las duras condiciones impuestas por la censura gubernativa. Además, no existe ninguna bibliografía crítica sobre la primera etapa de la introducción de la literatura hispanoamericana. En la medida en que avanzaba la investigación, me vi obligada a hacer todas las valoraciones críticas sobre estas traducciones.

Gracias a la alianza amistosa entre el gobierno comunista y los países latinoamericanos, durante la década de los años sesenta y setenta aumentaron considerablemente las noticias sobre el ámbito literario hispanoamericano. Sin embargo, las críticas de estos años están muy marcadas por la politización ideológica.

La década de la China roja es en esencia engañosa y, por ello, el estudio de su producción ensayística ha de efectuarse con cierta cautela. En esa época y quizás más que nunca, tanto la literatura como la crítica se convirtieron en una forma muy activa de hacer política y también de hacer la guerra al bando enemigo. En esta dimensión, la imagen de muchos autores hispanoamericanos ha sido utilizada con intenciones claramente políticas. Este hecho se constata en el elevado número de documentos y opiniones críticas que aparecen repartidos por los distintos periódicos y revistas. La falta del respaldo crítico serio y la ausencia de los estudios fiables me llevaron a hacer todos los análisis textuales de las obras hispanoamericanas comentadas de esta época.

Conviene señalar que uno de los motivos principales del prolongado proceso de investigación se debe a la complicada labor traductora del chino al español que hice de todos los materiales publicados en China. He traducido los artículos publicados en los periódicos y las revistas literarias de China, tales como *Revista Mensual de Ficción* (小说月报), *Literatura Universal* (世界文学), *Diario del Pueblo* (人民日报), *Literatura comparada de China* (中国比较文学), *Periódico de la Universidad de Lenguas extranjeras de Guangdong* (广东外语外贸大学学报), *Noticias de referencia* (参考消息), *Traducción China* (中国翻译), *Situación de la literatura extranjera* (外国文学情况), *Noticias de la literatura extranjera* (外国文学动态), *Bosque de traducción* (译林) y *Revista América Latina* (拉丁美洲丛刊).

Nuestra investigación por lo tanto se enmarca dentro del campo de la traducción literaria y los estudios de literatura comparada. La presente tesis metodológicamente tiene un carácter descriptivo. De ella podemos obtener conclusiones de tipo histórico-literario, traductográfico con resultados bibliográficos, por supuesto, de relaciones culturales y comparatistas en amplio sentido. Para desarrollar los dos primeros capítulos, “La breve historia de la actividad traductora de la historia hispanoamericana en China” y “La recepción del boom hispanoamericano en China”, he seguido los supuestos básicos de la estética de la recepción y los estudios descriptivos de traducción. Han influido en la organización y en el método de nuestra investigación los estudios de Hans Robert Jauss, sobre todo su concepto “el horizonte de expectativas”. En su artículo emblemático, “El lector como instancia de

una nueva historia de la literatura”, opina el crítico:

La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. [...] En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras (Jauss, 1987: 59).

Exagerada o no, la afirmación de Jauss ha recuperado un aspecto que ha sido ignorado en los estudios literarios: la importancia del lector. Al parecer, la comprensión de una obra literaria por parte de los lectores siempre se desviará del contexto original en el que se escribió. La lectura literaria aparece como algo interesante precisamente porque permite la interpretación multiplicadora. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la aplicación de la teoría de Jauss no quiere decir reducir la presente tesis doctoral a una simple sociología del gusto público en una época determinada, sino que se trata de reconstruir el panorama literario en el que se sitúa la literatura hispanoamericana y su influencia literaria en la posterior evolución de los diversos géneros, sobre todo, en la narrativa china. Y esto es lo que he llevado a cabo en nuestro proyecto de investigación: estudiar la recepción crítica de la literatura hispanoamericana, en particular la del realismo mágico, que tuvo un notable éxito en China durante la década de los años ochenta, pero que ha sido, hasta fechas muy recientes, marginada de los estudios de la historia literaria del país.

La tesis doctoral está dividida principalmente en tres capítulos. El primer capítulo, “La breve historia de la actividad traductora de la literatura hispanoamericana en China”, tiene como propósito presentar el inicio de la literatura hispanoamericana en China. Al referirnos a la evolución histórica de la actividad traductora china, el marco cronológico de la presente tesis abarca desde la década de los años treinta del siglo XX hasta principios del siglo XXI. Se pueden observar los diferentes factores que inevitablemente influyeron en la recepción de la literatura hispanoamericana en el mundo literario chino, tales como la política cultural del gobierno, el tipo de literatura más apreciado por los intelectuales y el público. Cada

apartado del primer capítulo contiene un epígrafe dedicado a la presentación de los acontecimientos políticos e históricos de la sociedad china, porque en el país la política y la producción literaria siempre están unidos. Desde mi punto de vista, un examen de los acontecimientos políticos experimentados en China entre la dinastía Qing tardía y la China de los años ochenta arrojará luz sobre coyunturas cruciales del desarrollo de la literatura del país.

El caso de China respecto del mundo occidental presenta una indudable y peculiar acentuación en virtud de motivos históricos, políticos, académicos y culturales que han marcado su devenir, desde los tiempos de las guerras hasta la reinstauración del país. El papel y la presión ejercidos por las distintas fuerzas político-ideológicas del país para defender determinados intereses nacionales son los factores esenciales a partir de los que se entiende el proceso de la recepción de la literatura hispanoamericana a lo largo del siglo XX. El concepto del compromiso social y la responsabilidad del arte y del individuo en las exigencias de los conflictos políticos dominaron durante mucho tiempo la conciencia de los escritores chinos. Por lo demás, los impulsos iniciales hacia la introducción de las literaturas extranjeras y la renovación estética de la literatura china, en las que el realismo mágico es un punto de referencia importante, se ven en gran medida ligados a la intención ideológica que ha dejado gran huella en China. No son pocas las veces que lo meramente literario cede el paso a otros aspectos: la propaganda de las doctrinas comunistas, la pedagogía del marxismo, la lucha antiimperialista y la eliminación del capitalismo. No se puede entender el tema en cuestión sin contextualizar la recepción. Debido a la estrecha vinculación entre las tendencias culturales y los acontecimientos políticos de China, será imprescindible analizar ciertos sucesos históricos de fondo para comprender y dar sentido a lo que ocurrió en el ámbito intelectual del país.

Sin el conocimiento requerido, uno no acabará de entender la literatura contemporánea china. Así, pues, he reconstruido el marco político e histórico de las diferentes etapas de la historia china para situar al lector de la tesis en el contexto vital y literario de China en los años en que las letras hispanoamericanas llegaron a ser leídas y comentadas. Asimismo, quisiera arrojar luz sobre el momento por el que pasó

la sociedad china, sobre las diferentes nociones producidas en las distintas épocas, sobre la confusión ideológica que la dominaba y sobre la crisis existencial en que vivían los literatos. Conviene señalar que entre todos los acontecimientos políticos e históricos presentados en el primer capítulo he dedicado una especial atención a la Revolución Cultural, un hecho histórico que no sólo influyó en la política cultural del país, sino también se convirtió en una obsesión temática de la historia literaria china. Por lo demás, nos hacemos eco del pensamiento del presidente Mao Zedong (毛泽东), cuyas ideas sobre la producción han dejado huellas profundas, para bien o para mal, en el desarrollo de las actividades culturales, literarias y artísticas de China. A pesar de que he intentado hacer retrospectivamente una visión conjunta del desarrollo de la historia china, en realidad no he podido profundizar demasiado en los sucesos históricos o las tendencias literarias no estrictamente concernientes a su relación con el tema de mi investigación, puesto que el haberles prestado una mayor atención hubiera alejado nuestro proyecto del tema central.

Las traducciones literarias constituyen una penetrante imbricación literaria sin la cual no es posible siquiera entender la recepción de la literatura hispanoamericana en China. En los apartados dedicados a la traducción literaria de los autores hispanoamericanos puede observarse el más íntimo fenómeno de la manipulación gubernativa y la homogeneización cultural. En el primer capítulo vamos a ver cómo la imagen de los autores hispanoamericanos sufre la manipulación de las élites intelectuales que luchan por imponer determinados intereses ideológicos. En este capítulo se describirán los tres periodos de relación entre la literatura hispanoamericana y el mundo literario chino. El primer periodo abarca desde la década de los años treinta hasta los años cincuenta. Estos años se caracterizaron por la ausencia de noticias sobre literatura hispanoamericana. Durante la primera mitad del siglo XX el mundo literario chino no actuó eficazmente con la literatura latinoamericana. A diferencia de las literaturas anglosajona, rusa y japonesa, durante mucho tiempo apenas se percibe en China la presencia de las literaturas hispánicas, tal vez porque las corrientes y gustos que dominaban en el país presentaban pocas coincidencias con la línea trazada por la literatura en lengua castellana. Salvo el

Quijote que ha logrado un reconocimiento a nivel nacional en China, la lectura de las literaturas hispánicas era elitista. En esta parte, vamos a repasar los pocos artículos críticos que aparecieron en el momento y comentaremos la publicación de la primera traducción china de la literatura latinoamericana, la del cuento, *El velo de la reina Mab* (10/11/1921), de Rubén Darío.

El segundo periodo de la relación entre la literatura hispanoamericana y la china pertenece a los años revolucionarios de la China roja (desde los años cincuenta hasta los años setenta del siglo XX). Nótese que de la primera mitad del siglo apenas hay traducciones. Es a partir de los años sesenta y setenta cuando comenzaron con cierto ritmo lento a aparecer publicaciones que ofrecían obras literarias hispanoamericanas traducidas. Resulta necesario recordar que a la China roja no le interesa la literatura hispanoamericana en sí misma, sino más bien la interpretación simplificada que las autoridades comunistas han creado de ella para lograr sus propios fines políticos, es decir, para articular un modelo revolucionario que guíe los programas ideológicos del gobierno. En concreto, ha ocupado un lugar especial en esta parte el análisis de las publicaciones periódicas y algunos de los discursos de la política cultural formulados por el gobierno comunista. Como se verá más adelante en el presente trabajo, he hecho el análisis de cómo las fuertes connotaciones políticas consiguen alejar la literatura hispanoamericana cada vez más del espectro literario del que originalmente procede. Para concretar dicho análisis, se considerará también la figura de Pablo Neruda, cuya imagen aparece rodeada de un aura de carácter y valor esencialmente ideológicos y políticos que consigue contaminar incluso todos aquellos elementos estéticos de su propia obra literaria.

Como se comprobará, he dedicado la mayor parte de mi análisis a la década de los años ochenta, una década que representó el definitivo establecimiento de la literatura hispanoamericana en China. Esta década se caracterizó por el auge editorial, o quizás conviene mejor decir comercial, de la literatura. Hay que señalar que el presente trabajo de investigación no tiene la finalidad del análisis traductológico ni de traducciones concretas en sentido lingüístico. En este capítulo, dedicado a la compilación y análisis de las traducciones chinas de la literatura hispanoamericana

publicadas a lo largo del siglo XX, no pretendo hacer sólo un simple examen cuantitativo de dichas obras, sino que lo que llevo a cabo es una comprobación de qué escritores se leyeron más en China y qué títulos de su producción literaria se tradujeron con intensidad. En lo que respecta al análisis de las valoraciones críticas, no llevo a cabo una revisión de las críticas a favor o en contra de los autores hispanoamericanos introducidos, sino que pretendo explicar las causas de dicha valoración, puesto que no debemos olvidar que en China la política funciona como un filtro ideológico que condiciona la recepción crítica y la transmisión de una determinada obra.

El objetivo principal del segundo capítulo “La recepción del ‘boom’ hispanoamericano en China” es demostrar que en el proceso del desarrollo de la creación literaria china, el realismo mágico ocupa un rol importante. Para llegar a una cabal comprensión de la literatura contemporánea china desde los años cincuenta hasta los años ochenta, es preciso prestar atención a las fuentes de las que se alimentaron los escritores durante esos años que en tantos sentidos marcaron la crisis, el desconcierto y el atraso. Sin duda alguna, el realismo mágico fue notablemente una de esas fuentes. En efecto, el auge de la recepción de la literatura hispanoamericana coincide con los años en que el realismo mágico se introdujo en el mundo literario chino. Las obras del realismo mágico lograron un nivel de fuerza e influencia sin precedentes desde su introducción en los años ochenta. De entre los escritores latinoamericanos más comentados en China destacan Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y García Márquez, siendo el último el más influyente.

Para los escritores chinos de la época, el realismo mágico representaba el antídoto contra el atraso cultural de una China apegada en exceso a los valores más tradicionales. Si bien es cierto que la recepción positiva del realismo mágico es un fenómeno que se venía produciendo a nivel internacional, las circunstancias del caso chino eran peculiares y diferían de aquellos países donde la actividad crítica y editorial se producía sin presiones políticas. Este análisis de la recepción del realismo mágico y su participación en el proceso formativo de la identidad nacional china es el que me propongo efectuar en esta parte.

En el segundo capítulo he seguido un enfoque cronológico, pues el conocimiento y la apreciación del realismo mágico fueron evolucionando al compás que China cambiaba a través de los años que cubren esta investigación. He indagado en la influencia del realismo mágico desde que nació hasta que se hizo notorio en buen número de personas de la sociedad china, entre literatos, críticos, estudiantes y otras gentes. Este capítulo se centra exclusivamente en la evolución de la recepción crítica del realismo mágico, en el análisis sobre las críticas chinas en torno a esta corriente literaria para establecer así la imagen que el público chino tenía del realismo mágico en aquella época. En concreto, a pesar de la deslumbrante acogida con la que ya entonces contaba en Europa y Estados Unidos, la inicial aceptación de García Márquez por parte de los lectores chinos era sorprendentemente pobre. En su comienzo, la crítica china estaba muy distante de la del mundo occidental en cuanto al reconocimiento del valor estético del colombiano. La verdadera estima que le profesaban los novelistas chinos vino de la noticia de la concesión a García Márquez del Premio Nobel de Literatura de 1982. A partir de entonces, García Márquez no sólo se convirtió en un norte para los aficionados chinos de la literatura extranjera, sino que para un gran número de novelistas e intelectuales, resultó un auténtico ídolo a seguir, un compañero de clandestinidad.

Las creaciones del autor colombiano representan un hito para el desarrollo de la literatura contemporánea china en general. Su manera de entender la vida cambió radicalmente las concepciones de la época y fue determinante para las manifestaciones literarias posteriores. En este capítulo el estudio particular de la recepción de la obra garciamarquiana permite entender el significado que ésta tuvo en los autores chinos, además de esclarecer qué dicen los artículos críticos chinos del momento. Asimismo, intentaremos explicar las causas del retraso de su arribo a China con respecto a otros países. A este aspecto he dedicado un apartado, titulado “La recepción de García Márquez en China”, en el que se analiza la acogida china del escritor colombiano.

Por nuestra parte, serán tratados principalmente aquí los estudios sobre García Márquez, los cuales constituyen el cuerpo mayor del material disponible. Me ha

parecido interesante añadir, junto a este apartado, una sección en la que paso revista a otras manifestaciones culturales que podrán revelarnos la relación que el público chino tuvo con las obras de Jorge Luis Borges. No se trata de un análisis exhaustivo de tales manifestaciones, cosa que excede el objetivo de nuestro proyecto de investigación, sino de ofrecer un fenómeno curioso en el que observaremos la confusión terminológica entre “literatura fantástica” y “realismo mágico” por parte de los lectores chinos. El análisis de la introducción de Borges en el mundo literario chino servirá también para demostrar la manga ancha con la que muchos críticos y estudiosos chinos se han enfrentado a la estética del realismo mágico. En el apartado titulado “La recepción de Jorge Luis Borges en China” hemos analizado las confusiones en torno a la figura literaria del escritor argentino, a lo cual se suele considerar un miembro del realismo mágico por parte de los críticos chinos, sólo por el mero hecho de que sus obras contienen algún elemento de carácter fantástico.

El último capítulo de la tesis da cuenta de la influencia literaria del realismo mágico en China. La síntesis de la información analizada ofrecerá una idea de cómo las obras del realismo mágico han sido aceptadas en el país. La sociedad, mucho menos encerrada que la de los años revolucionarios, potencia el nuevo tipo de novela. La literatura metafísica, puramente estética, humanista, surgió con un espíritu de grupo al comienzo de los años ochenta. Precisamente durante estos años aparecerán los frutos más maduros de la asimilación estética de las novelas garciamarquianas por parte de los escritores de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. El interés por la humanidad, la recuperación de la identidad nacional, la esencia de la literatura dará paso a una actitud menos dogmática, más abierta a un examen de conciencia que ya aparecía en las novelas de Mo Yan (莫言), Han Shaogong (韩少功), Chen Zhongshi (陈忠实), Zhaxi Dawa (扎西达娃), entre otros.

A la luz de la situación expuesta en la tesis, voy a tratar la literatura de la búsqueda de las raíces desde el punto de vista comparativo con el fin de examinar las influencias que el realismo mágico presenta en varios aspectos temáticos y estructurales. Asimismo, considerar el realismo mágico desde este ángulo enriquecerá la posibilidad de sus interpretaciones. Afirmar que todas las obras importantes de la

“literatura de la búsqueda de las raíces” son reproducciones del realismo mágico sería una generalización inexacta. No obstante, se puede notar un gran número de adaptaciones libres, imitaciones fieles, amalgamas de pasajes y temas prestados del realismo mágico en una proporción extraordinariamente alta de las obras chinas. Si no tuviéramos en cuenta la literatura del realismo mágico, las letras chinas de los años ochenta se convertirían en una serie de milagros.

En lo referente a la literatura contemporánea china, un nombre que no debe omitirse es el de Mo Yan, quien ha sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura de 2012. El novelista chino es quien mejor encarna esa admiración por García Márquez. En el apartado “La influencia del realismo mágico en la creación literaria de Mo Yan” además de estudiar las influencias literarias, señalando lo que Mo Yan toma de los autores del realismo mágico, presto más atención a comprobar la forma en que el premio Nobel chino entiende y cultiva el género mágico realista chino. En este apartado he centrado mi atención en examinar la proximidad entre las obras de Mo Yan y las de los autores mágico realistas para demostrar si se repiten los mismos temas, motivos literarios o elementos estructurales. Con ello no quiero decir que voy a convertir el presente trabajo en un puro catálogo de préstamos y de fuentes. No me limito a hacer un simple estudio de influencias literarias, ni de las adaptaciones que las obras del realismo mágico pudieron suscitar en Mo Yan, sino de analizar el tratamiento que el escritor chino dio a los recursos narrativos mágico realistas, comparándolo, fundamentalmente, con la forma en que escribió el premio Nobel colombiano, García Márquez.

En mi investigación también he estudiado la ansiedad de la influencia.¹ Resulta curioso que en repetidas ocasiones, y esto ya forma parte de la conducta del mito, Mo Yan ha negado las supuestas influencias encontradas en su obra. Según el autor, los críticos no encuentran en los libros lo que pueden sino lo que quieren. Por ejemplo, según el mismo Mo Yan, las raíces de su estilo literario, que se asocia con el realismo mágico, sobre todo, con las obras de García Márquez, viene de la manera típica y

¹ Para el análisis de la ansiedad de la influencia he recurrido a los estudios de Harold Bloom. Su libro *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía* es fundamental para el análisis de la ansiedad que siente Mo Yan en cuanto a la influencia garciamarquiana.

natural que los ancianos de su pueblo natal, Gao Mi, tenían en contar las cosas fantásticas y las leyendas populares. Su tono distintivo de escribir tiene sus orígenes más que nada en esta primera etapa de su vida. Sus declaraciones han provocado confusiones entre los lectores. No obstante, con la presente tesis quisiera demostrar que, sobre todo, en el caso de la influencia de García Márquez, no se trata de ningún infundio de la imaginación. Se comprenderá que nos hayamos aplicado con dedicación e interés preferente a aquellas obras de Mo Yan que acusan más influjo del realismo mágico. Me gustaría señalar que, a excepción de las novelas largas del escritor chino, tales como *La familia del sorgo rojo*, *Grandes pechos, amplias caderas* o *El suplicio del aroma de sándalo*, los relatos no han sido traducidos hasta el presente del chino al español. Por ser así, me he visto obligada a traducir todos los fragmentos citados. A pesar de que a veces las citas podrán resultar muy extensas, con ello me gustaría que el lector pudiera leer el texto y sentir verdaderamente la palpitación garciamarquiana en los escritos de Mo Yan. Me ha parecido interesante añadir que en el proceso de la investigación he encontrado una novela en la que se puede detectar claramente la influencia del realismo mágico en Mo Yan. Esta obra titulada, *La familia herbívora*, no dispone de ninguna edición en lengua castellana. A esta novela he dedicado un análisis detallado y riguroso. De esta manera la presente tesis doctoral revelará así nuevos aspectos de la relación entre la literatura hispanoamericana y la China desde una perspectiva menos estudiada, es decir, desde un punto de vista literario, que se centra en la interpretación y el análisis de la literatura por parte de los críticos y escritores chinos.

CAPÍTULO I

La manipulación del canon literario: Breve historia de la actividad traductora de la literatura hispanoamericana en China

1.1 Ausencia de la literatura hispanoamericana (los años 30–50 del siglo XX)

1.1.1 Marco histórico

El mundo cultural chino en que se inscribe la recepción de la literatura latinoamericana presenta importantes singularidades. Sus orígenes hay que buscarlos no sólo en las constelaciones sociales y políticas del siglo XX, sino en el final del imperio chino. Para ello recordaremos las tensiones más relevantes de ese período, en la medida que ayudan a explicar la sensibilización o las reservas hacia el mundo exterior. China, una de las culturas asiáticas más elevadas, presentó durante muchos siglos una serie de realizaciones innegables a nivel económico, social, político e ideológico. Sin embargo, históricamente hablando, el Imperio Chino fue considerado un imperio cerrado aunque, a partir del siglo XVI, mediante la evangelización cristiana, los misioneros occidentales lograron abrir la puerta. Debido a la actitud etnocéntrica predominante en amplios sectores de la sociedad china, la integración en el modelo occidental resultó ser, sin embargo, muy limitada. Llegando a la China imperial tardía a la que gobernó la corte de la dinastía Qing (1644 - 1912)², el país, sometido a fuertes exigencias de cambio desde dentro y desde fuera, experimentó un camino de penalidades hacia la modernización.

² La dinastía Qing (Qing Chao 清朝), la última de las dinastías imperiales chinas, fue fundada por un grupo étnico minoritario del país llamado Manchú (Man Zu 满族). En realidad, gracias a los tres emperadores – Kangxi (1662 - 1722), Yongzheng (1722-1736) y Qianlong (1711-1799) –, que reinaron en el siglo XVIII, la dinastía Qing había llegado a la culminación de la civilización china tradicional en comparación con las dinastías precedentes. Sin embargo, llegando a la dinastía Qing tardía el país sufrió problemas internos y agresiones extranjeras, cuyas consecuencias negativas dejaron arruinado el antiguo gigante asiático.

China no hizo sino acumular infortunios a finales del siglo XIX, en lo que terminó siendo una época de humillación absoluta del gigante asiático. Las circunstancias sociales en que vivía inmerso el país tuvieron su reflejo en una serie de conflictos bélicos que sólo cosechó derrotas. El triunfo de Gran Bretaña en la Guerra del Opio (1840-1842) condujo a una apertura forzosa del país, que además se encontró con la carga de unos tratados desiguales. Debido a la debilidad militar del imperio, la corte no tuvo más remedio que apaciguar a las potencias occidentales, a expensas siempre del pueblo. Se sufrió así como una abyección, el reparto del Imperio Chino entre las potencias imperialistas occidentales. Los alemanes iniciaron el proceso de repartición, estableciéndose en Jiaozhou³, donde explotaron minas y construyeron ferrocarriles e iniciaron un panorama que Ebrey resume así:

Rusia, Liaodong⁴; Gran Bretaña arrendó Weihaiwei⁵ en Shandong y los Nuevos Territorios, próximos a Hongkong; Francia arrendó la bahía de Cantón, cerca de la isla de Hainán⁶. China sólo consiguió denegar la petición territorial de Italia. (Ebrey, 2009: 323)

Independientemente de la indiscutible fuerza de los países imperialistas occidentales, la constante decadencia de la dinastía Qing se debió, en gran parte, a la debilidad interna, de modo que el retraso de China en transformarse en un país moderno incitó la intrusión extranjera. Los dos principales males internos que finalmente destruyeron la China imperial tardía fueron la corrupción oficial y la unilateralidad intelectual.

Primero, la corrupción oficial limitó el ascenso social de amplios sectores de jóvenes de talento. Ansiosos de buscar el beneficio propio, la moral de los empleados públicos se hundió de manera irreversible. La corrupción, la adulación, la traición y la soplonería se convirtieron en los medios de supervivencia, mientras que la integridad daba recompensas inciertas. Debido a la decadencia y a la incompetencia de los

³ Jiaozhou es una ciudad sub-prefectura de la provincia Shandong.

⁴ La península de Liaodong, situada al norte del mar Amarillo, dispone de numerosos puertos de gran importancia para China.

⁵ Ciudad portuaria situada de la provincia de Shandong. Entre 1898 y 1930 este territorio estuvo cedido a Gran Bretaña.

⁶ Provincia insular, situada en el mar de la China Meridional.

círculos dominantes en la corte, el pueblo pasó a sufrir una pobreza extrema de modo que la vida diaria se redujo a una dura lucha por la supervivencia.

En segundo lugar, la formación académica adolecía de graves deficiencias. Un complejo sistema de oposiciones que culminaba en un examen imperial también hizo acallar en gran medida la conciencia crítica y la iniciativa de los hombres de letras. En el examen imperial se valoraba principalmente el saber clásico, es decir, un dominio extremadamente elaborado de los escritos clásicos y su glosa. La ciencia y la tecnología quedaban completamente excluidas del examen. En vez de ser crítica e independiente, la cultura académica china se ahogó en minuciosos análisis textuales de los escritos antiguos, impidiendo a los hombres de letras comprender el mundo exterior. El atraso de China en una época de rápido desarrollo en Occidente propició que el progreso del país se desarrollase con extremada lentitud y se convirtiera pronto en un blanco para la intrusión extranjera.

La Guerra del Opio y otras agresiones extranjeras obligaron a una apertura forzada del Imperio Chino. Frente al desastre nacional, la élite culta se vio obligada a reflexionar si China debía y qué debía aprender de Occidente. A partir de entonces, se inició una temprana occidentalización de China. El denominado Movimiento de Autofortalecimiento (1861 - 1895) constituyó una iniciativa desplegada en los sectores más preocupados y mejor preparados de la administración, con objeto de descubrir los secretos del poder occidental, y trató de llevar a la práctica la modernización del país.

Por consejo de los sectores más progresistas de la administración, la corte toleró que se introdujeran ciertas reformas. Así, por una parte se abrieron fábricas de armamento al estilo europeo. En total fueron 20 fábricas por medio de las cuales se introdujeron barcos, armas y maquinarias occidentales. Por otra parte, en las ciudades costeras, sobre todo en Shanghai y Guangzhou, se abrieron escuelas de idiomas extranjeros donde se enseñó principalmente inglés, francés, alemán, ruso y japonés. Sin embargo, lejos de ser el tipo de escuelas modernas tal y como las entendemos hoy en día, las escuelas de idiomas extranjeros fundadas durante el Movimiento de Autofortalecimiento fueron instituciones subordinadas a las fábricas de barco y de

armamento. Tomemos el ejemplo del Astillero Naval de Fuzhou, fundado en 1866. El astillero tuvo una escuela anexa de idiomas con dos departamentos. Uno se especializó en lengua francesa y construcción naval, mientras que el otro enseñó la lengua inglesa y náutica (Xv, 2008: 223). En la época, el principal objetivo de abrir escuelas de idiomas fue el aprendizaje de la ciencia, la tecnología, la maquinaria y la diplomacia occidentales. Ni los partidarios del Movimiento de Autofortalecimiento ni sus opositores supieron advertir que, pese a su historia milenaria, la cultura tradicional china se había quedado por detrás del nivel alcanzado en el Mundo Occidental. Finalmente, se envió a jóvenes capacitados al exterior, de modo que muchos de ellos llegaron a dominar idiomas y otros conocimientos comunes en otros países. El punto de arranque fue el envío de 120 jóvenes chinos a Estados Unidos (1872 - 1881), muchos de los cuales luego se convirtieron en especialistas e intelectuales de gran prestigio.

Sin embargo, esas medidas evidentemente insuficientes del denominado Autofortalecimiento no consiguieron que se mejorase la situación caótica del país, pues lejos de identificarse con los objetivos de la modernización, los conservadores de la corte imperial se negaron a abrirse a las influencias occidentales. Opinaban que los conquistadores occidentales sólo buscaban repartirse el Imperio Chino y destruir sin contemplaciones su cultura. Según ellos, antes de vengar la herida, la humillación y la vergüenza que sufrieron era un acto abyecto que los jóvenes chinos se sometieran primero a la influencia occidental (Xv, 2008: 222). Los conservadores de la corte reprocharon a los partidarios del Movimiento de Autofortalecimiento que estuviesen haciendo el papel de “falsos demonios extranjeros”, un término peyorativo usado para referirse a los invasores extranjeros. Un escaso número, pues, de altos funcionarios sintieron la necesidad y la urgencia de la reforma del imperio, pero sin recibir ningún apoyo firme de la corte, de modo que el incipiente estudio de Occidente se frustró, antes de dar resultados, en un entorno sumamente aletargado.

Una última tentativa de modernizar la China antigua vino de las manos del emperador Guangxu (1871 – 1908), un joven idealista que en 1898 con la ayuda de sus reformistas, encabezados por Kang Youwei y Liang Qichao, inició el Movimiento

Reformista (11/06/1898 – 20/09/1898) en parcelas como la educación, la economía y el sistema militar. Sin embargo, a causa del ataque feroz que sufrieron por parte de la reacción conservadora, fracasó el plan utópico con el que Guangxv quiso reformar China desde arriba. Alarmada por la posible pérdida del poder que ello pudiera suponer, la tía del emperador, la vieja emperatriz Ci Xi, instigó un golpe del Estado, confinando a Guangxv y ejecutando a todos los reformistas que no pudieron huir. Otras consecuencias graves fueron el cierre de editoriales estatales, la detención de editores y la prohibición de presentar memoriales a las autoridades por parte de civiles. De ese modo, en suma, la dinastía Qing perdió el último tren para sumarse al grupo de los países poderosos.

China parecía a punto de perecer. Amplios círculos de la población sintieron una necesidad urgente de sacar al país del estado de postración. Inspirados por las ideas progresistas extranjeras, surgieron sectores reformistas y revolucionarios que promovieron nuevas empresas y que no dudaron en combatir a los agresores.

Destaca entre ellos la figura de Sun Yat-sen (Sun Zhongshan 孙中山) (1866–1925) como el principal pionero antimonárquico, quien acabó convirtiéndose en fundador de la moderna China. Cursó su escuela elemental en Hawai donde residió un hermano suyo. Realizó sus primeros estudios en escuelas misioneras (Iolani School y Oahu College) en un ambiente racionalista y positivista que determinó su occidentalización. La corrupta dinastía Qing inspiró su posicionamiento antimonárquico. En 1905, en Japón, fundó la Alianza Revolucionaria (Tong Meng Hui 同盟会) a partir de la cual se formó el posterior Partido Nacionalista (Guo Min Dang 国民党). La Alianza Revolucionaria intentó diez levantamientos entre 1906 y 1911, pero todos fracasaron (Xv, 2008: 372). La última conspiración que supuso el fin de la dinastía Qing sucedió de una manera accidental. El día 9 de octubre de 1911 una bomba explotó fortuitamente en la base de un grupo revolucionario en Hankou. Los policías locales detuvieron a 32 revolucionarios y descubrieron armas de fuego, documentos secretos, incluida la lista de los soldados locales que se entregaron a la Alianza Revolucionaria. Para salvarse, al día siguiente, los soldados locales levantaron la sublevación que prosperó con gran rapidez, pues se extendió por quince

provincias (un tercio de la dimensión de China) y separó las zonas controladas por el gobierno imperial (Xv, 2008: 375).

La caída del sistema imperial chino era sólo cuestión de tiempo. La corte pidió ayuda al poderoso general Yuan Shikai (袁世凯). Yuan Shikai, quien negoció con los revolucionarios, se comprometió a respaldar la fundación de la República. Sun Yat-set y sus seguidores, temerosos de que hubiera una prolongada guerra civil y una intervención extranjera, renunciaron al fruto de la revolución en favor de Yuan. Sin embargo, la República nunca llegó a funcionar a causa de la estrechez de miras de Yuan Shikai, quien condujo a la República recién nacida a un absolutismo propio del antiguo régimen. Todo el mundo se mostró hostil ante la ambición de Yuan. La ambición del general de proclamarse emperador desencadenó la Guerra de Defensa Nacional (1915-1916). Si bien en marzo del año 1916 llegó a renunciar a ese proyecto, no pudo volver a controlar la situación.

Desde el momento en que murió Yuan Shikai (06/06/1916) hasta que el Partido Nacionalista se hizo con el poder en 1928, se vivió una época de fragmentación conocida como “Periodo de los jefes militares”. Los jefes militares que detentaban el poder efectivo se repartieron las distintas partes de China. La unidad nacional se desvaneció. Pese al reconocimiento por parte de las potencias occidentales, el gobierno de la República China lo era sólo en teoría, pues sólo controlaba una pequeña zona del norte del país. Ninguno de los caudillos perseguía la desmembración del país, pero tampoco ninguno de ellos poseía la visión innovadora que reclamaban las circunstancias. El vacío de un poder central facilitó la invasión occidental, que convirtió al país en un anacronismo semicolonial.

En términos de influencias, durante la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918) en China se redujo la influencia de las potencias occidentales, mientras que el imperialismo japonés alcanzó su auge. Retrospectivamente, la intervención japonesa se remontaba a 1874, cuando ese país protagonizó un ataque sobre Taiwán. La humillante derrota de la corte Qing en la Primera Guerra sino-japonesa (también conocida como Guerra de Jiawu, 1894 – 1895) no sólo asoló la flota china, sino que también supuso un duro fracaso para el antiguo Imperio asiático en el intento de

defenderse de las amenazas a su soberanía. En 1905 Japón venció a Rusia y pasó a controlar Manchuria. La ambición de extender su dominio a China llevó a los militares japoneses a fingir en 1931 un bombardeo exterior del ferrocarril de Shenyang, la capital de Manchuria, lo cual sirvió de pretexto para invadir otros territorios.

Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi 蒋介石) pidió en vano la ayuda de la Sociedad de Naciones, pero ésta no tomó ninguna medida para impedir la invasión japonesa. En poco menos de cinco meses, las tropas japonesas ocuparon todo el noreste de China. Contando con la cooperación del último emperador Qing, Puyi (溥仪), Japón estableció entonces un régimen títere (09/03/1932) (Xv, 2008: 440-442).

Los ocho años (1937 – 1945) que duró la invasión japonesa propiamente dicha constituyeron una humillación profundamente dolorosa para China. Tomemos el ejemplo de la Masacre de Nanjing, una de las tragedias que sufrió el pueblo chino. En diciembre de 1937 las tropas japonesas conquistaron la ciudad de Nanjing. El saqueo y ultraje (más de 30.000 muertos, aparte de decenas de miles de violaciones) de la sede del gobierno nacionalista duraron siete semanas. Tras esa acción Japón no tuvo mayores dificultades en ocupar el resto de China. La guerra sino – japonesa constituyó un episodio de la Segunda Guerra Mundial, que se desencadenó tras el ataque japonés a la base norteamericana Pearl Harbour. El final de la guerra en 1945 contra la invasión japonesa no supuso, sin embargo, la paz en China. Después de que fracasara un intento de gobierno de unidad compuesto por el Partido Nacionalista y el Partido Comunista, estalló la Guerra Civil China (1945 – 1949).

Dadas las tensiones largo tiempo acumuladas entre los comunistas y los nacionalistas, la Guerra Civil China se había hecho casi inevitable. Históricamente los dos partidos se habían unido en dos ocasiones en un frente de resistencia nacional contra la intrusión japonesa. En el primer frente unido (1923) ya comenzó a surgir un antagonismo, que culminó cuatro años después cuando Chiang Kai – shek ordenó el golpe anticomunista.

En abril del año 1937, debido a la inquietud popular, el Partido Nacional y el Partido Comunista se volvieron a poner de acuerdo para constituir un segundo frente

unido. A pesar de que el acuerdo de la alianza entre los nacionalistas y los comunistas parecía indiscutible, lo cierto es que se trató de una guerra en dos frentes, contra Japón y entre sí. Tan pronto como terminó la guerra contra la invasión japonesa, se pusieron de manifiesto las tensiones entre ambos partidos. La intervención de Estados Unidos no logró formar un gobierno de coalición. Creyendo firmemente en la posible victoria nacionalista, Estados Unidos se puso del lado anticomunista desde el principio de la Guerra Civil China. Los equipos y suministros norteamericanos aumentaron considerablemente la superioridad de las fuerzas armadas de Chiang Kai – shek. Sin embargo, la impopularidad que se evidenció en el alejamiento de las clases urbanas y de la población agraria supuso un grave quebranto para el Partido Nacionalista. La corrupción en la gestión de los bienes públicos, la mala gestión económica, la inflación descontrolada y el enorme aumento de impuestos pusieron a la gente en su contra y determinaron su destino en busca de la derrota. Según el comentario del sinólogo norteamericano John King Fairbank:

Así, el gobierno nacionalista perdió apoyo público y pareció el instigador de la guerra civil aún más que los comunistas. Era evidente que el gobierno nacionalista se había militarizado tanto que sólo podía pensar en una solución militar a la guerra civil, sin considerar que su función como gobierno consistía en servir al pueblo. [...] Los líderes chinos – liberales modernos de la China Libre no se pasaron al comunismo, sino que perdieron toda esperanza en el KMT⁷ (Fairbank, 1990: 286).

Chiang Kai – shek y su gobierno fueron derrotados y obligados a retirarse a Taiwán. En octubre de 1949, el dirigente del Partido Comunista, Mao Zedong, proclamó la fundación de la República Popular China.

1.1.2 Tendencias culturales

Los acontecimientos políticos que sufrió China a partir de mediados del siglo XIX suscitaron una serie de convulsiones que, a su vez, se evidenciaron en las

⁷ KMT se refiere al Partido Nacionalista Chino.

tendencias culturales de entonces.

Como se ha indicado, los sectores cultos y académicos se movían bajo el predominio del saber clásico. La enseñanza clásica llevó a los letrados chinos a elaborar documentos y discursos, bellamente escritos en una elegante caligrafía, pero que a menudo no fueron llevados a la práctica. Ya en su época, los primeros misioneros occidentales del siglo XVII, pese a ser grandes admiradores de la cultura china, no habían dudado en lamentar la unilateralidad intelectual del país:

Ellos no saben o no estudian ninguna ciencia, ni las matemáticas, ni la filosofía, ni nada semejante, sino sólo retórica. Pues toda la substancia de sus conocimientos y su fama de letrados no consiste sino en saber cómo construir elegantemente una composición o un discurso sobre un tema determinado, caso que se asemeja a la sofística usada antiguamente por los oradores en nuestra Europa (Zhang, 1997: 79).

Sin embargo, la amenaza del imperialismo occidental y japonés sacudió los ánimos de los sectores cultos chinos que anteriormente se habían encerrado en su torre de marfil. Se dieron cuenta de que el desarrollo de la modernidad seguía la cronología de Occidente, un mundo que había experimentado una intensa modernización social, política, económica, industrial y militar. Aunque fracasaron tanto el Movimiento de Autofortalecimiento (1861-1895) como el Movimiento Reformista (de junio a septiembre de 1898), ambos movimientos fueron un buen ejemplo de la necesidad que sintieron amplios sectores de inspirarse en el saber de otras naciones y esforzarse por rellenar el vacío existente entre la China y las potencias extranjeras.

En un plano más general, las primeras oleadas de occidentalización en China tuvieron sobre todo repercusión a nivel político, económico y militar. Los sabios-funcionarios les negaron todos los méritos a las humanidades occidentales, puesto que creían firmemente en la superioridad de la erudición china. Además, temieron que la cultura occidental comportara una desmoralización del pueblo, haciéndole perder su sentido del deber y su respeto a la autoridad, en el terreno ético. Este prejuicio pervivió hasta muy entrado el siglo XX, por más que una mirada atenta

a la cultura china de la dinastía Qing tardía muestra sin paliativos que la erudición china se hallaba muy por detrás de la del Mundo Occidental.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, en la vieja sociedad china empezó a surgir una nueva intelectualidad, que se constituyó principalmente siguiendo tres caminos diferenciados: la introducción de tendencias culturales occidentales, el desarrollo de la prensa y la aparición de la educación moderna. Ante todo, muchos intelectuales adquirieron la conciencia de que tomando únicamente préstamos del sistema político o de la tecnología occidentales no se podían eliminar de raíz los males de China. Por el contrario, el factor decisivo que contribuiría a la prosperidad de China sería una revolución completa y profunda del pensamiento. Un ejemplo de esa línea de reflexión sería:

A partir de la Guerra del Opio, todo el país sufrió una fuerte conmoción. Al principio creíamos que los conocimientos científicos, los buques y las armas de fuego de los occidentales eran superiores a los nuestros. En consecuencia, nos esforzamos con firme decisión en construir ferrocarriles, en levantar una marina de guerra, en realizar tendidos eléctricos o en establecer fábricas de armamento. Pero cuando empezó a penetrar la cultura nueva occidental, los chinos nos dimos cuenta de que su erudición también había superado cien veces a la nuestra (Wang, 1986: 22)⁸.

El descontento general por el conservadurismo de la cultura tradicional china propició un gran interés por las humanidades occidentales, que se enriqueció con la actividad traductora. Con todo, hay que esperar a las primeras teorías de la traducción de Yan Fu⁹ (严复) (1854-1921) para ver cómo se configuran unas normas generales de traductología china. Los tres principios que postuló para una buena traducción, “fidelidad, expresividad y elegancia” (Xin 信, Da 达, Ya 雅), se han convertido en reglas consagradas para los círculos académicos chinos. Otra aportación significativa de Yan Fu fue su contribución a divulgar autores europeos y sus obras. Destacan las traducciones que realizó de *Evolución y Ética y otros ensayos* de Thomas Huxley

⁸ La traducción es mía.

⁹ Desde pequeño Yan Fu recibió la enseñanza clásica, pero a los 14 años entró en la Academia Naval de Fuzhou donde empezó su educación moderna, estudiando inglés, matemáticas, física, química, geografía, entre otros. En 1877 fue enviado a estudiar a Inglaterra donde entró en contacto con la cultura occidental.

(1900), *Sobre la libertad* (1903) y *Sistema de Lógica* (1905) de John Stuart Mill, *Estudio de Sociología* (1909) de Herbert Spencer y *El espíritu de las leyes* (1909) de Montesquieu (Xv, 2008: 337). A pesar de que el uso del chino clásico dificultó la difusión masiva de las traducciones de Yan Fu, sus sugerencias críticas y su divulgación de ensayos procedentes de Europa no cayeron en saco roto, sino que fueron asimiladas por ciertas élites, a la vez acomodadas y preocupadas por la modernización. Las traducciones de Yan Fu abrieron la puerta a la influencia occidental, siendo especialmente grande la influencia de los ensayos citados de Thomas Huxley, autor leído con gran interés en aquellos círculos más selectos. La idea de la selección natural constituía una explicación lógica que unificaba las observaciones y las preocupaciones acerca del atraso de China respecto a Occidente.

Yan Fu no fue el único traductor que colaboró en realizar importantes traducciones de obras occidentales. Por la misma época otro hecho revolucionario que marcó un antes y después en la historia de traducción de China fue la publicación de *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas por Lin Shu (1852-1924).

Siguiendo la tradición escolar china, Lin Shu (林纾) recibió una educación basada estrictamente en el confucianismo y llegó a conocer profundamente la poesía tradicional y otras obras canónicas, aunque no dominó ningún idioma extranjero. Empezó su carrera de una manera accidental. A los cuarenta y cinco años falleció su mujer, una tragedia personal que lo sumió en la tristeza. Sus amigos lo visitaron de vez en cuando para consolarlo. En una de las visitas un amigo, que acababa de terminar sus estudios en Francia, le contó la historia de *La dama de las camelias*, una historia que le fascinó tanto que se decidió a traducirla. Como no manejaba ninguna lengua extranjera, sus traducciones partieron de las versiones orales de sus amigos. Lin utilizó el chino clásico pero, gracias a la elegancia de su estilo, sus versiones inspiraron un aire fresco y accesible que resultó ser muy favorable a la asimilación de las obras occidentales.

La trayectoria de Lin Shu fue sorprendentemente fructífera. Publicó en torno a 180 traducciones, 163 de ellas fueron novelas, y tradujo a unos 98 escritores, incluidos William Shakespeare, Charles Dickens, los dos Dumas, Victor Hugo, León

Tolstói, Henrik Ibsen y Cervantes (Xie y Zha, 2003: 56). La vitalidad y originalidad de tales aportaciones literarias conmovieron e inspiraron a un gran número de lectores y escritores chinos. La producción traductora de Lin Shu introdujo en China las noticias del Mundo Occidental, un mundo lejano y a menudo mal entendido por los chinos.

Mediante sus traducciones, los chinos adquirieron valiosos conocimientos sobre las costumbres, los problemas sociales, las tendencias culturales, los principios morales, las relaciones humanas y el mundo literario occidentales (Xv, 2008: 340)¹⁰.

Al parecer, la obra con la que sintieron mayor deuda fue la primera traducción de Lin Shu, *La dama de las camelias* (1899). Como se ha argumentado, los defensores de la cultura tradicional china consideraban su cultura nativa como exponentes de un repertorio superior y central del mundo. Sin embargo, el descubrimiento de *La dama de las camelias* obligó a amplios sectores de la población culta a darse cuenta de la insospechada variedad de culturas que existían en el mundo.

Además, la buena acogida que obtuvo la novela de Dumas suscitó un entusiasmo sensacional hacia la traducción de la literatura extranjera. En efecto, puede afirmarse que, hasta el final del siglo XIX, China se caracterizó por no poseer ninguna tradición traductora de las obras extranjeras. Así lo pone de manifiesto la escasez de obras procedentes de la literatura del Occidente traducidas en chino antes de la aparición de *La dama de las camelias* (1899). Entre 1850-1899 se publicaron 567 traducciones, entre ellas la tecnología ocupó un 40%, las ciencias naturales un 30%, la historia y la geografía un 10%, las ciencias sociales un 8%, mientras que la teología, la filosofía, así como la literatura y las artes ocuparon un modesto 3.5% (Xv, 2008: 336).

Por último, siendo quizá ésta la gran aportación que podemos atribuir a esta traducción de Lin Shu fue que elevó el papel del género narrativo en el conjunto de la literatura china. Tradicionalmente, la narrativa china (Xiaoshuo 小说) había sido considerada un género ínfimo, siendo tratada como un relato menor que se limitaba a

¹⁰ La traducción es mía.

recoger de oídas conocimientos fragmentarios y superficiales. No obstante, la traducción de *La dama de las camelias*, junto con otras obras vertidas de Lin Shu, abrió el camino a nuevas exploraciones de los límites del horizonte creador del novelista. La amplia variedad de estilos, tonos, temas y estímulos que ofrecía el amplio repertorio de la novela occidental revitalizó la creación narrativa china sometida por entonces a la monotonía de la repetición de estereotipos.

A partir de 1905, el volumen de las traducciones literarias creció considerablemente. Entre 1905 y 1918 se publicaron un millar de traducciones de narrativa, superando así el conjunto de las traducciones novelísticas publicadas anteriormente (Xie y Zha, 2003: 34). A pesar de que se tradujo a muchos escritores de los que actualmente se consideran de segunda fila y de que muchas traducciones no eran más que obras de puro entretenimiento, sin duda alguna comportaron un impulso al ejercicio de experimentar con el lenguaje y otras innovaciones tomadas de la cultura occidental.

En cuanto a la prensa, es indudable que desempeñó un papel fundamental en la modernización de la intelectualidad china. En el periodo del Movimiento Reformista empezaron a surgir periódicos con el propósito de llevar noticias e ideas sobre la reforma a la gente común. Las grandes ciudades, en particular Shanghai, fueron las primeras beneficiarias de las nuevas técnicas y la modernización en materia de impresión. El bajo coste de la impresión facilitó un crecimiento notable del periodismo y su llegada a los centros urbanos.

Además de la difusión del pensamiento reformista, los editores descubrieron que la publicación de hechos interesantes, así como las propias obras de ficción por entregas, hacía aumentar considerablemente el volumen de lectores. De ahí que para atraer al mayor número posible de lectores, se escribieron, a la par de la información de noticias nacionales e internacionales, novelas de diversión para la clase urbana culta. En ese contexto, la prensa no sólo se convirtió en un importante vehículo de las primeras obras modernas de ficción, sino que también contribuyó a que numerosos escritores pudieran profesionalizarse.

En lo que respecta a la aparición de la educación moderna, merece la pena

señalar que con la abolición del sistema de oposiciones conocido como *examen imperial* (1905), se dio un paso significativo hacia el cambio del sistema tradicional educativo. Dentro de la vieja sociedad china surgió así una nueva intelectualidad, sobre todo en metrópolis como Beijing, Shanghai, Wuhan, Nanjing, Tianjin y Guangzhou:

Entre 1907 y 1917 al menos diez millones de personas recibieron una educación moderna y a ellos se les inculcó un patriotismo fuerte. Se conjuraron por salvar su país del imperialismo extranjero y del caos interior (Xv, 2008: 395).¹¹

Así pues, en vez de ir a escuelas tradicionales donde sólo se enseñaban escritos antiguos, muchos jóvenes tuvieron la oportunidad de ir a escuelas modernas donde un nuevo sistema de educación les orientaba a comprender mejor el mundo exterior. Otro factor decisivo para la creación de la nueva intelectualidad china fue el envío de jóvenes al extranjero, principalmente a Japón, pero también a países occidentales, como Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y Rusia. Se estima que entre 1903 y 1919, el 41.51% de los jóvenes chinos cursaron estudios en Japón, el 33.85% en Estados Unidos, el 24.64% en Europa (Xv, 2008: 395). De ese modo, China empezó a contar, por primera vez, con una generación bicultural, educada básicamente en la tradición clásica, pero a la vez abierta a la diversidad existente en el mundo exterior.

Una de las contribuciones de la generación bicultural de China a comienzos del siglo XX fue el Movimiento de la Nueva Cultura (Xin Wen Hua Yun Dong 新文化运动) (1917-1923), una corriente de emancipación cultural que hizo suyos postulados tomados del Renacimiento europeo (Xv, 2008: 393).¹² El movimiento surgió a raíz de la fundación de la Revista *Nueva Juventud* (Xin Qing Nian 新青年) (1915) y su centro de actuación fue la prestigiosa Universidad de Beijing que reunía a la élite cultural e intelectual de todo el país. Junto a otros sectores, aquellos jóvenes intelectuales descubrieron que con la caída de la monarquía Qing (1912) no se había

¹¹ La traducción es mía.

¹² Véase también el capítulo “*La comparación entre la Nueva Cultura y el Renacimiento europeo*” en *Historia de la literatura china moderna* de Wang Zhefu P. 29-31. Pero, hay investigadores que identificaron la Nueva Cultura con el Siglo de las Luces europeo. Véase en *Historia moderna de China* de Cheng Xvlu, p.373.

dado el paso deseado para la fundación de una nueva China pujante. Por el contrario, el país todavía se hallaba aún demasiado lejos de ser un mundo armonioso, próspero y potente. Comprobaron que la renovación se había reducido a un cambio de etiquetas.

Más tarde, el fracaso de la Primera República suscitó un considerable desencanto ante la cultura tradicional china. Esa distancia hacia el pasado del país desembocó en una feroz crítica a la tradición que durante largos siglos había regido las relaciones sociales y familiares. Los preconizadores de la Nueva Cultura estimaron que los valores tradicionales representados por el confucianismo y los valores modernos representados por Occidente no eran sino sistemas contradictorios entre sí y estaban diametralmente reñidos. Según la Nueva Cultura, a lo largo de la historia el Estado confuciano había integrado la literatura, la filosofía y la política en un cosmos unificado, a la vez que reducía las relaciones humanas a estructuras sociales de carácter jerárquico: los hijos debían venerar a los padres; las esposas aceptar con resignación a sus maridos y los súbditos debían obedecer a los gobernantes. Cualquier reivindicación del designio del individuo frente a la autoridad había sido considerada absolutamente inmoral. En consecuencia, la lealtad ciega a los superiores y el respeto sumiso a la autoridad aniquilaron cualquier germen de individualismo y de liberalismo, los cuales habían sido cruciales para el desarrollo de las sociedades occidentales. A la vista de las circunstancias políticas del momento, los partidarios de la Nueva Cultura se sintieron obligados a emprender una modernización desde dentro de las tradiciones culturales propias que se resistieron al cambio. Puesto que los valores confucianos habían conducido a la sociedad china a un callejón sin salida, ellos hicieron un llamamiento al pueblo chino para que abandonara el pasado y se dispusiese a asumir abiertamente la cultura y el pensamiento occidentales.

No sólo el confucianismo se convirtió en un obstáculo para el desarrollo de la modernización, sino todo el pensamiento tradicional y conservador que se contrapuso al hábito de pensar críticamente. Por ejemplo, la literatura de la “Escuela de los patos mandarines y las mariposas” (Yuan Yang Hu Die Pai 鸳鸯蝴蝶派) sufrió feroces ataques por parte de los partidarios de la Nueva Cultura. Puede ser útil detenerse, aunque sólo sea brevemente, en describir la literatura de la “Escuela de los patos

mandarines y las mariposas”. Como se ha comentado, con el desarrollo de la prensa nació la profesionalización del escritor. El vasto consumo literario (historias de amores, de detectives, de aventuras, ciencia-ficción) de la creciente media clase urbana dio pie a la esperanza de muchos intelectuales que querían vivir de su pluma, sobre todo después de la abolición del examen imperial (1905). En el período de transición (desde el final de la dinastía Qing hasta los años 30 del siglo XX) podemos hablar del primer boom en la creación de obras de ficción. Además de las novelas elaboradas con objetivos políticos, las de entretenimiento experimentaron un desarrollo considerable. En realidad era imposible agrupar esa masiva publicación de escritos literarios bajo una única etiqueta, pero debido a que las tramas de estas obras de ficción, en su mayoría, consistieron principalmente en aventuras románticas y sentimentales, los pioneros de la Nueva Cultura la catalogaron peyorativamente como literatura de la “Escuela de los patos mandarines y las mariposas”, un cliché chino que tradicionalmente se utilizaba para designar a las parejas enamoradas.

Sin embargo, no todas las obras de la “Escuela de los patos mandarines y las mariposas” fueron frívolas y superficiales. Desde una perspectiva más contextualizada, bajo su ociosidad y su actitud juguetona hacia la vida, se pudo detectar una denuncia a la hipocresía social y una crítica a las injusticias. Pero tenemos que reconocer que aunque el espíritu de la crítica se mantuvo constante, la mayor parte de la producción narrativa de esa corriente literaria no tuvo un contenido intelectual y social tan profundo y crítico como el de los escritores de la Nueva Cultura. Así pues, no es de sorprender que ese tipo de narrativa de entretenimiento, que había gozado de una buena acogida popular, pronto se convirtiera en blanco de ataques por su falta de espíritu incisivo y de deseo modernizador y se sometiera a la sombra de la nueva literatura que la China moderna estaba tratando de construir. Como es lógico, con el tiempo la “Escuela de los patos mandarines y las mariposas” perdió su legitimidad y su dinamismo y fue sustituida por la creación literaria de la Nueva Cultura.

Los que encabezaron la Nueva Cultura, a menudo parricidas, no sólo rompieron por completo con la cultura y la literatura clásicas, sino que intentaron revolucionar la lengua china, el chino clásico. Según ellos, los espacios vacíos que se evidenciaron en

la literatura china no se limitaron a modelos temáticos, sino que se amplió a los lingüísticos. El chino clásico no pudo seguir considerándose adecuado para describir la realidad de la sociedad china ni para acercarse al pueblo chino. Los pioneros de la Nueva Cultura estaban convencidos de que la antigua lengua escrita era una lengua muerta de la que no podía nacer una literatura viva. Como consecuencia, surgió otra innovación en marcha, paralela al ataque al confucianismo, denominada el Movimiento de Baihua (Baihua significa el chino vernáculo). Con esta reforma lingüística, los principales intelectuales intentaron abolir el chino clásico en el lenguaje literario y en registros escritos llenos de citas y alusiones de escritos antiguos con los cuales los clasicistas chinos solían jugar con los diversos niveles de significado que miles de caracteres complejos habían acumulado a lo largo de siglos. Como el chino clásico redujo el espacio intelectual y limitó el popularismo de la literatura, la divulgación de la literatura escrita en chino coloquial permitió liberar el pensamiento del anquilosamiento propiciado por las antiguas doctrinas.

Por la misma época de la Nueva Cultura también florecieron las asociaciones literarias organizadas por los intelectuales y escritores del país con la misión de sanar las mentes del pueblo chino. Las más importantes fueron: la Asociación de la Búsqueda Literaria (Wen Xue Yan Jiu Hui 文学研究会), protagonizada por Mao Dun y Zheng Zhenduo; la Sociedad de la Creación (Chuang Zao She 创造社) organizada por Guo Moruo; la Sociedad de la Luna Creciente (Xin Yue She 新月社) fundada por Hu Shi, entre otros. Alrededor de los años veinte y treinta, las asociaciones, desde las más relevantes que acabamos de mencionar hasta las más pequeñas que quedaron olvidadas hoy en día, tuvieron un papel decisivo en el desarrollo de la literatura moderna china. Por ejemplo, gracias a la Asociación de la Búsqueda Literaria y su *Revista mensual de Ficción* nos llegó la primera noticia de la literatura latinoamericana: la traducción del cuento de Rubén Darío, *El velo de la reina Mab*.

Paralelo al Movimiento de la Nueva Cultura, la introducción del marxismo-leninismo también produjo un cambio drástico. Con el triunfo de la revolución bolchevique en 1917, el marxismo-leninismo entró en China. Los chinos vieron una semejanza en la situación de los dos pueblos, ruso y chino, como países

oprimidos. Asimismo, los chinos descubrieron en la victoria de la Revolución bolchevique la esperanza de que un país atrasado pudiera volver a la cabeza del progreso humano. La introducción del marxismo, junto con una serie de incidentes de tensión nacional, supuso un punto álgido en el desarrollo de la literatura moderna de China: la polarización y politización de la literatura. A mediados de los años 30 del siglo XX, la agitación popular condujo a gran parte de escritores a adoptar una ideología izquierdista o comunista.

En 1930 con la ayuda del Partido Comunista se fundó la Liga de los Escritores chinos de Izquierdas (Zhong Guo Zuo Yi Zuo Jia Lian Meng 中国左翼作家联盟), uno de cuyos principales objetivos fue crear una literatura más accesible a las masas, que luchan contra la sociedad corrupta, amoral e insensible. Los partidarios de la izquierda de la literatura quisieron hacer con su pluma una llamada a la reforma social inmediata. En este contexto, el realismo se convirtió en la técnica literaria más dominante de la época porque, en comparación con otros estilos literarios, el realismo era más idóneo para que la literatura se acercase a las clases oprimidas, denunciase a las clases acomodadas y describiese los problemas sociales. Cuando los comunistas se hicieron con el poder en 1949, desde el punto de vista cultural, dieron particular interés a la literatura proletaria y revolucionaria hasta que ésta se convirtió en un paradigma consagrado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, esa obsesión por las obras realistas hizo muy difícil la existencia de otras tendencias literarias que no se agruparan bajo el paraguas de la “nueva” literatura que la China revolucionaria estaba alabando. Los comunistas menospreciaron todos los estilos literarios en cuanto a “elitistas”, “burgueses”, “capitalistas” y “occidentalizados”.

1.1.3 Historia traductográfica de la literatura latinoamericana

Históricamente la relación cultural y literaria chino–latinoamericana no fue muy estrecha. En la primera mitad del siglo XX, en China, se introdujeron esporádicamente noticias sobre la literatura latinoamericana. En cuanto a la evolución

del número de traducciones editadas, en esta época se advierte una escasísima aparición de traducciones de la literatura de Latinoamérica. Según el *Índice general de publicaciones de la República China (1919 – 1949)* existió solamente una edición de traducciones de la literatura latinoamericana. Es la traducción de *Cuentos infantiles brasileños* (E.S Eells), traducida por Wang Huanzhang, publicada por La Prensa Comercial, en Shanghai en 1932. Es una traducción basada en la versión inglesa, cuyo título original fue *The Fairy Tales from Brazil* (Anónimo, 1986: 373). Son varios los factores que dificultaron la introducción de la literatura latinoamericana durante la mayor parte del siglo XX en China, tal como comentaremos al final de este epígrafe.

Ante todo, para examinar la situación traductográfica de la literatura latinoamericana tenemos que recurrir a los periódicos de la época, destacando la *Revista Mensual de Ficción*. He preferido ocupar algunas líneas en dar una idea general del desarrollo de dicha revista. La *Revista Mensual de Ficción* (Xiao Shuo Yue Bao 小说月报), fundada en 1910 en Shanghai por la editorial La Prensa Comercial (Shang Wu Yin Shu Yuan 商务印书馆), fue una de las primeras revistas literarias modernas e influyentes de China. Los primeros diez años de la revista (1910–1920) fueron el escenario de la “Escuela de patos mandarines y mariposas”. Con el tiempo la demanda de la revista bajó considerablemente. En octubre de 1920 sólo vendieron dos mil ejemplares, un número sorprendentemente bajo desde la fundación de la revista.

Las revistas dirigidas por la editorial La Prensa Comercial se convirtieron en blanco de ataques de los que mantenían en alto la bandera de la Nueva Cultura. Debido a las críticas graves, en el mundo cultural y educativo, la buena reputación de la editorial decayó rápidamente. Con el objetivo de adaptarse a las principales corrientes y de recuperar su reputación, la editorial y sus revistas no tuvieron más remedio que llevar a cabo la reforma. (Gao, 2007: 14)¹³

En 1920 Mao Dun¹⁴ se hizo cargo de la *Revista Mensual de Ficción* de la que

¹³ La traducción es mía.

¹⁴ Mao Dun (茅盾), escritor por excelencia del realismo socialista, fue uno de los principales partidarios de la Nueva Cultura. Su figura siempre estuvo vinculada al Partido Comunista. Después de la fundación de la República Popular China, Mao Dun se hizo cargo del ministro de cultura y fue presidente de la Asociación de Escritores, vicepresidente de la Asociación de Literatura y Arte y vicepresidente del Consejo Consultivo Político del Pueblo

fue editor hasta 1923. Asimismo, la revista se convirtió en el principal frente de la Asociación de la Búsqueda Literaria con Mao Dun a la cabeza. El joven escritor intentó recuperar la línea aperturista y plural de acuerdo con las principales tendencias de la Nueva Cultura. Ansioso de adaptarse a las nuevas corrientes intelectuales del otro lado del planeta, Mao Dun vio en la labor traductora el puente primordial que puso a los chinos en contacto con la comunidad internacional. En este contexto, la traducción se convirtió en una de las líneas más defendidas de la *Revista Mensual de Ficción*.

Con el fin de despertar a las masas y de transformar las flaquezas de China en puntos fuertes, Mao Dun y sus colegas de la Asociación de la Búsqueda Literaria empezaron a colaborar con noticias, novedades y traducciones de las grandes literaturas occidentales en dicha revista, pero hubo algo distinto en su labor que fue la atención prestada a las literaturas de países en vía de desarrollo, por ejemplo, la literatura rusa, polaca o checa, entre otros.

En este contexto, en el número 2 del tomo 12 (10/02/1921) de la *Revista Mensual de Ficción* hallamos la primera noticia sobre la literatura latinoamericana. Se trata de un artículo titulado *Una novela de un escritor brasileño* (Ba Xi Wen Xue Jia De Yi Ben Xiao Shuo 巴西文学家的一本小说) (Teng, 2011: 2), cuyo autor fue Mao Dun. En el artículo, Mao Dun presentó al lector chino la obra maestra de Graça Aranha, *Canaán*.

En Brasil han sobresalido algunos literatos contemporáneos, por ejemplo Graça Aranha ha sido uno de los más famosos. Ha publicado unas novelas, pero *Canaán* ha sido la mejor. Ahora está disponible la versión inglesa de esa novela. Graça Aranha es un novelista que lleva un aire misterioso y utópico. *Canaán* puede representar su trayectoria creativa. En ese libro nos describe a un joven anarquista que intentará crear una Utopía en Brasil. Nos cuenta la fuerte voluntad, el entusiasmo rebosante y las grandes ilusiones del protagonista. En fin, nos describe profundamente el alma y el cuerpo de los seres humanos. Sin duda alguna, *Canaán* ha sido la obra más representativa de este tipo de novela llamada novela metafísica, que actualmente está muy de moda (Mao, 1921a)¹⁵.

Chino. Con el fin de conmemorar a este célebre escritor, el galardón literario más importante de China “Premio Mao Dun” recibe precisamente su nombre.

¹⁵ La traducción es mía.

El breve comentario de procedencia indeterminada, apenas llegando a media página, fue la primera impresión que el público chino tuvo sobre la literatura brasileña, o en sentido amplio, sobre la literatura latinoamericana. Sin embargo, antes de dar al escritor chino una afectuosa palmadita en la espalda por su precoz introducción de la literatura de América Latina, nos topamos con una serie de informaciones inciertas en esta presentación. Ante todo, como es sabido, los protagonistas principales de *Canaán* son tres: Milkau, Lentz y María. Milkau y Lentz son inmigrantes alemanes que residen en Espírito Santo, Brasil. El joven al que hace referencia Mao Dun seguramente es Milkau, un chico idealista que cree en la ley del amor, en la justicia perfecta y en la integración de los mestizos en la sociedad brasileña, pero el escritor en su comentario no menciona a otros dos importantes protagonistas, Lentz, un joven racista que cree en la ley de la fuerza y María, una criada seducida y abandonada por el hijo de su amo. Además, Milkau, que no es anarquista, no intentará crear una Utopía en Brasil, como nos cuenta Mao Dun, sino que irá huyendo de la falta de amor y de la escasez de humanidad en busca de Canaán, la Tierra Prometida. Por último, *Canaán* no es una obra metafísica como la clasifica Mao Dun sino una novela pre modernista en la que convergen el realismo, el naturalismo y el simbolismo. En fin, desde el punto de vista presente esa primera noticia sobre la literatura latinoamericana no nos deja satisfechos, muy al contrario, se limita a una presentación insuficiente, superficial y grandilocuente.

Al cabo de unos meses, fue el mismo Mao Dun quien nos sorprendió con un número especial (número 10 del tomo 12 de 1921) de la “Literatura de pueblos heridos”, algo inusual en una época dominada culturalmente por el eurocentrismo en China. Aunque en este número no salió ninguna traducción de la literatura latinoamericana, en la introducción Mao Dun le dedicó un párrafo, subrayando brevemente su originalidad:

En los países independientes de América del Sur, como Argentina, hablan el español, pero las obras de los escritores argentinos, como S. Maneo, L.B.

Harera, J.S. Cardel, han sido muy diferentes de las de E.P. Bazán, V. B. Ibáñez, G. Zamacois Earanha¹⁶. O tomemos el ejemplo de Brasil donde utilizan el portugués. Las obras de los novelistas brasileños como G. Aranha, C.Netto, A. Peixeto, M. De Assis han sido muy diferentes de las de T. De Queiroz, S. M. Lima, F.d'Almeida, D.J. Da Camara. Todo esto nos demuestra que las características de la literatura de cada pueblo no dependen del idioma. (Mao, 1921b)¹⁷

En esa introducción de la “Literatura de pueblos heridos”, Mao Dun menciona la independencia de la literatura latinoamericana, distinguiéndola de la de sus antiguas metrópolis. Aunque en realidad los escritores chinos de aquella época tuvieron una escasísima información sobre los escritores latinoamericanos, ese comentario nos ha estimulado por haber sido la primera conciencia sobre la originalidad de la literatura de América Latina. Sin embargo, hay que esperar hasta la publicación de la primera traducción china de la literatura latinoamericana, la del cuento “El velo de la reina Mab” de Rubén Darío, para que el lector chino pueda apreciar verdaderamente la estética de una literatura a la que a veces se antoja “herida” e “inferior”.

La versión china del cuento rubendariano apareció en el número 11 del tomo 12 (10/11/1921), cuyo traductor fue Feng Xv (冯虚), seudónimo del escritor Mao Dun¹⁸. Al final del texto el escritor chino puso una pequeña semblanza biográfica de Rubén Darío, explicando sucintamente su carrera creativa. Aunque el traductor chino no declaró la procedencia del texto ni el idioma mediador, podemos asegurar que fue una traducción mediada a través de la versión inglesa porque Mao Dun no dominó el español, pero sí el inglés. En 1916 entró en el departamento de lengua inglesa de la editorial La Prensa Comercial y empezó su labor traductora. Por ejemplo, un producto resultante de esa labor fue la publicación de la *Antología de Benavente* (1925), traducida desde el inglés por Mao Dun y Zhang Wentian (Anónimo, 1986: 325). Para enterarse rápidamente de las últimas tendencias culturales del mundo exterior, Mao Dun también se suscribió a periódicos extranjeros:

¹⁶ Una equivocación de Mao Dun porque G. Zamacois Earanha debe ser el novelista español Eduardo Zamacois.

¹⁷ La traducción es mía.

¹⁸ “Mao Dun (1896 – 1981), nacido en Tongxiang (桐乡) de la provincia de Zhejiang (浙江). Utilizó seudónimos de Lang Sun (郎损), Xuan Zhu (玄珠), Fang Bi (方璧), Feng Xv (冯虚), Shi Meng (石萌), entre otros.” (Xie y Zha, 2004: 89)

Como me he suscrito a muchos periódicos y revistas occidentales, me planteo escribir las noticias del mundo literario extranjero. Por ejemplo, en el “Suplemento semanal de Literatura y Arte” de *The Times* y “Comentario semanal de libros” de *The New York Times* encontraremos muchas informaciones sobre ese aspecto. Creo que este nuevo apartado de la revista tendrá buena acogida. (Sun y Zha, 1983: 221)¹⁹

Pese a que hoy día es imposible encontrar la procedencia exacta del texto, no es arriesgado conjeturar que la traducción china de *El velo de la reina Mab* fue una versión vertida de la traslación inglesa de una de las publicaciones suscritas por Mao Dun²⁰. A continuación, una atenta lectura del texto nos permite extraer conclusiones respecto de la calidad de la traducción de Mao Dun.

Evidentemente el hecho de traducir el cuento de Rubén Darío a través del inglés afectó a la matriz del texto en el que hallamos tres tipos de transformaciones en comparación con el texto original escrito en español: omisiones, adiciones y equivocaciones del vocabulario.

En primer lugar, una parte del comienzo del primer párrafo: “[...] caminando sobre un rayo de sol”²¹ fue omitida en la traducción. Más adelante, quizás debido a que el traductor chino no estaba muy familiarizado con la mitología romana, la frase relacionada con la diosa Minerva, “las Minervas severas y soberanas”, también desapareció en la versión china. He aquí dos ejemplos más de omisiones del cuento traducido al chino. La última frase del monólogo del tercer protagonista: “Entre tanto, no divisó sino la muchedumbre que befa y la celda del manicomio”, y la frase del penúltimo párrafo: “Y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes”.

En segundo lugar, seguramente debido a la diferencia de las estructuras gramaticales entre el chino e idiomas occidentales como el inglés, se notan algunos pequeños añadidos. Tomemos el ejemplo del comienzo del lamento del segundo

¹⁹ La traducción es mía.

²⁰ Todos los fragmentos citados de la traducción del cuento *El velo de la reina Mab* vienen del número 11 del tomo 12 de la *Revista Mensual de Ficción*.

²¹ Todos los fragmentos citados del cuento *El velo de la reina Mab* vienen de DARÍO, Rubén (1995): *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Cátedra: Madrid, pp. 181–184.

protagonista: “¿[...] si a la postre mi cuadro no será admitido en el salón? ¿Qué abordaré?”. En la versión de Mao Dun veremos la siguiente traducción: “¿[...] si a la postre mi cuadro no será admitido en el salón? Mis cuadros son papeles que no tienen ningún valor. ¿Para qué los necesito?”. También nos puede servir de ejemplo el monólogo del tercer protagonista. La original es: “[...] temo todas las decepciones”. La traducción de Mao Dun es: “[...] temo todas las decepciones. Cada nota incorrecta me desanima.”

Por último, hallamos algunas equivocaciones del vocabulario en la traducción, por ejemplo, Mao Dun tradujo “cigarra” por “grillo” y “el torso de Diana” por “los pechos de Diana”.

A pesar de que la primera traducción de la literatura latinoamericana fue una traducción mediada y sufrió transformaciones inevitables, si comparamos la traslación china con el texto original escrito en español, podemos concluir que la versión de Mao Dun, a grandes rasgos, es una traducción adecuada, que no difiere demasiado del cuento de Rubén Darío. Gracias a la habilidad estilística del escritor chino, las transformaciones no dañaron la calidad artística del cuento del máximo representante del modernismo hispanoamericano, sino que el aire modernista (el refinamiento estético, la sensualidad y la musicalidad) permaneció invariable en la versión china. Mao Dun no simplificó excesivamente el arte modernista para popularizarlo. Además, en lugar de utilizar palabras huera o gastadas, se nota su esfuerzo por la búsqueda de palabras exactas en el momento de expresar los ambientes irreales y misteriosos del mundo modernista. En suma, la traducción china de *El velo de la reina Mab* nos transmite perfectamente la belleza, la gracia, la suavidad y la elegancia del Modernismo hispanoamericano.

En la semblanza biográfica advertimos los propósitos traductográficos de Mao Dun:

Etnológicamente, los habitantes sudamericanos son mestizos, cuyos caracteres y pensamientos son muy diferentes de los españoles. Por tanto, tenemos que mirar la literatura hispánica de Sudamérica con otros ojos. Según Goldberg, no es justo que agrupemos la literatura dependiendo del idioma.

(Goldberg escribió un libro titulado *Study in Spanish –America Literature*). Para demostrar eso, traducimos al chino este cuento del escritor nicaragüense. (Mao, 1921c)²²

Obviamente, Mao Dun quería que su lector se enfrentara con mayor conciencia a la idea de que la originalidad no dependía del propio idioma y que rompiera el enfoque simplista de la literatura en español como una sola entidad. La segunda traducción de la literatura latinoamericana fue una pieza teatral del dramaturgo chileno Eduard Barrios, titulada *Padre y madre* (Ba Ba He Ma Ma 爸爸和妈妈). Esa traducción de procedencia indeterminada, publicada en el número 11 del tomo 13 de 1922 de la *Revista Mensual de Ficción*, también se atribuyó a Mao Dun quien firmó con el seudónimo Dong Fen (冬芬). Las dos traducciones no fueron vertidas directamente, pero ello no quita su valor pionero. Lamentablemente, a pesar de la individualidad pionera de Mao Dun, las informaciones sobre la literatura hispanoamericana en su conjunto eran escasas y dispersas, e incluso, muchas de ellas desaparecieron completamente sin dejar rastro. Las restantes informaciones sobre la situación traductográfica de la literatura latinoamericana vienen de los recuerdos de los intelectuales chinos que tuvieron una relación estrecha con el Nuevo Mundo. Por ejemplo, el novelista contemporáneo Zhou Erfu (1914–2004) (周而复), en un artículo, recordó que los siguientes escritores y sus obras también fueron presentados al lector chino:

Entonces conocemos *Canaán* de Graça Aranha y algunas piezas teatrales argentinas: *Juan Moreira* de Silverio Maneo²³, *Santos Vega* de Luis Bayon Herrera y *Las montañas de las brujas* de Julio Sánchez Gardel. *Los inmortales* y *General y doctor* del escritor cubano Carlos Loveira y el poema muy conocido del poeta chileno Andrés Bello²⁴ *Oración por todos*, también fueron presentados. (Zhou, 1960: 144-145)²⁵

Las informaciones obtenidas nos permiten afirmar que, durante la primera mitad

²² La traducción es mía.

²³ Es una equivocación del autor porque Silverio Maneo debe de ser Silverio Manco, dramaturgo argentino poco conocido.

²⁴ Otra equivocación del autor porque Andrés Bello es poeta venezolano.

²⁵ La traducción es mía.

del siglo XX, China no actuó eficazmente con la literatura latinoamericana. O dicho de otra manera, la literatura del Nuevo Mundo no fue en aquel momento un foco de interés para los chinos. A diferencia del aluvión de traducciones literarias occidentales, japonesas e incluso hindúes, las obras latinoamericanas traducidas fueron minoritarias y superficiales.

Son diversos los factores que dificultaron la divulgación de la literatura latinoamericana. En primer lugar, para precisar la escasa recepción de la literatura latinoamericana es preciso recordar que antes del boom latinoamericano, en el Nuevo Mundo no había una literatura reconocida internacionalmente. Como es sabido, en 1492 el descubrimiento de América arrancó al Nuevo Mundo de su estado de inocencia, incorporándolo a la convivencia internacional. Con la llegada de los españoles, América registró una de las mayores transformaciones de su historia milenaria. Deben reconocerse las sombras que tuvo el proceso de la conquista del Nuevo Mundo, pues, la colonización destruyó civilizaciones indígenas, desmanteló estructuras socioeconómicas y borró las religiones locales.

En cuanto a la producción literaria, durante muchos siglos, la imaginación creativa de los escritores latinoamericanos fue básicamente la expresión colonial heredada de la Metrópoli, por más que en las épocas precolombinas habían existido verdaderamente unas altas culturas indígenas, como por ejemplo, las del Imperio Azteca o las del Imperio Inca. Aunque la tradición universal de la Metrópoli les proporcionó a los aborígenes una visión occidental, los escritores aborígenes abandonaron su identidad y se sumergieron en la tradición clásica y europea. Todo esto obstaculizó el libre desarrollo de una literatura acorde a las problemáticas propiamente americanas. Evidentemente, en Latinoamérica no faltaron personas de talento, pero en una sociedad colonizada la imaginación también estuvo colonizada. Las creaciones tendieron a vivir parasitariamente de los derivados de la sociedad metropolitana. Es comprensible, entonces, que esa literatura carente de vida e inspiración propia no suscitara mayor atención en el mundo fuera de América y resultase por completo ignorada en China, donde halló muy escaso público.

En segundo lugar, otro factor que dificultó implícitamente la difusión de la

literatura latinoamericana fue la falta de una tradición estable de hispanismo, una falta que privó del acceso a una cultura como la latinoamericana que a veces se antojaba inferior, de la que solía saberse poco, incluso en ambientes cultos. Durante la primera mitad del siglo XX en China todas las literaturas hispánicas no fueron ampliamente traducidas. Desde un punto de vista contextualizado, de entre los escritores hispánicos traducidos al chino solamente sobresalen Miguel de Cervantes y Vicente Blasco Ibáñez. Si consultamos el *Índice general de publicaciones de la República China (1919–1949)*, quedaremos sorprendidos de la pobre situación traductográfica de la literatura hispánica, e incluso los dos escritores españoles de éxito internacional citados no se salvaron. Sólo una obra de Cervantes fue traducida al chino, *Don Quijote de la Mancha* (once ediciones), mientras que dos obras, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (dos ediciones) y *La barraca* (dos ediciones), y unas narraciones breves (dos ediciones) de Vicente Blasco Ibáñez fueron vertidas (Anónimo, 1986: 324-327). Hay que decir que durante la primera mitad del siglo XX en China no existió ninguna traducción directa, pues el inglés y el francés fueron las lenguas mediadoras por excelencia para la importación de la literatura hispánica.

Conviene señalar que, pese a que no fue muy dinámica, a lo largo de la historia existió cierta relación entre China y Latinoamérica. Retrospectivamente, al final del siglo XVI la corte española permitió la entrada de artesanos chinos en Latinoamérica: “Miles de artesanos chinos, incluidos tejedores, sastres, carpinteros, joyeros de plata y oro y peluqueros, pasaron por Manila entrando en Latinoamérica” (Sha et. al, 1986: 107). Andando el tiempo, al principio del siglo XIX, sobre todo después de la abolición del comercio de esclavos, por la falta de mano de obra los conquistadores británicos, portugueses y holandeses empezaron a contratar a chinos, filipinos e hindúes para trabajar en sus colonias. Además de Cuba y Perú, que fueron los dos países que recibieron más cantidad de chinos, en Panamá, la Federación de las Indias Occidentales, las Antillas francesas, la Guayana Británica, Surinam (Guayana Holandesa) y Chile también entraron muchos trabajadores contratados chinos (Sha et. al, 1986: 149).

Sin embargo, los trabajadores contratados llamados culí²⁶ (Ku Li 苦力) sufrieron frecuentemente abusos y maltratos. Asimismo, las condiciones de trabajo y de vida fueron sumamente inhumanas. La situación trágica no mejoró hasta la abolición del comercio de culí en 1874 (Sha et. al, 1986: 167). Los culí sobrevivientes se convirtieron en trabajadores libres que buscaron su vida en Latinoamérica. La mayor parte de los chinos que vivieron en el Nuevo Mundo se dedicaron al comercio, es decir, a abrir restaurantes, bares y bazares.

Evidentemente, a diferencia de la generación bicultural formada en Occidente y Japón, los inmigrantes chinos en Latinoamérica, en su mayoría, fueron gente de baja cultura (campesinos, leñadores, pescadores, artesanos). Además, en comparación con los intelectuales que estudiaron con becas gubernamentales o con ayuda económica familiar, los chinos del Nuevo Mundo que mayoritariamente sobrevivieron con pocos recursos económicos no pudieron pensar en nada más excepto en la lucha por la vida diaria. Para ellos, la literatura y el arte fueron algo muy ajeno a su vida real, e incluso algo sin valor alguno. Dicho brevemente, el bajo nivel de cultura de la primera inmigración fue una de las líneas divisorias que determinó la restringida divulgación de la cultura, la literatura y el arte de Latinoamérica.

Por último, el razonamiento más persuasivo fue el eurocentrismo en el mundo académico de la China de la primera mitad del siglo XX. Es decir, a esa impopularidad se debe añadir el relativamente escaso prestigio de la cultura latinoamericana en China. Como se ha comentado tanto en el “Marco histórico” como en las “Tendencias culturales”, debido a que la paz y la estabilidad del país fueron severamente amenazadas por la agresión extranjera, los intelectuales chinos se vieron abrumados por una excepcional sensación de inseguridad. Se sintieron responsables del destino de China. Para ellos, el deber primario consistió en transformar las flaquezas del país en puntos fuertes. Sin embargo, según ellos en China todavía no había producciones literarias suficientemente capacitadas para asumir este encargo urgente. De ahí que en su búsqueda de estímulos, la élite culta empezó a mirar hacia el mundo exterior. La mayor parte de los intelectuales se convirtieron en mediadores

²⁶ Culí en chino significa “los que realizan trabajos físicamente pesados”.

entre los escritores no chinos y los lectores chinos con la esperanza de ayudar al público chino a ampliar las opciones a su disposición. Se esforzaron por hacer fructificar la literatura china a través del contacto con literaturas y culturas más desarrolladas.

Por ejemplo, el naturalismo europeo recibió una recepción muy amplia por tratarse de reproducciones lo más fieles y exactas posibles de la realidad. Los chinos profesaron una gran admiración hacia los padres fundadores de la escuela naturalista y elogiaron su intento de representar la sociedad a través de una observación minuciosa. El director de la *Revista Mensual de Ficción*, Mao Dun, fue uno de los promotores del naturalismo, defendiendo rotundamente que el naturalismo era una evolución literaria inevitable y que la novela realista se hacía necesaria en el siglo en que vivían los chinos. Creía que la novela debía ser un trozo de vida. No obstante, lo que hicieron los escritores pertenecientes a la literatura arcaica, como los de la “Escuela de patos mandarines y mariposas”, fue falsear la realidad. De ahí que a sus ojos el naturalismo hubiera venido en buena hora para enseñar a los novelistas chinos a levantar la realidad de su tiempo.

Los intelectuales creían firmemente que el progreso de la literatura china estaba basado en la asimilación creativa de otras literaturas privilegiadas, por lo tanto, querían actualizar estilística e ideológicamente la literatura china para que pudiera ser juzgada con los mismos parámetros que la europea.

Por tanto, aunque el Modernismo, que fue la primera forma de escribir auténticamente hispanoamericana, logró grandes repercusiones y gozó verdaderamente de un prestigio innegable, su profundo subjetivismo y su actitud escapista no encajaron con las preocupaciones apremiantes de la época en la que vivían los chinos. Según el *Índice general de publicaciones de la República China (1919–1949)*, la literatura más traducida fue la rusa (1,051 tipos), seguida por la británica (739 tipos), la francesa (569 tipos), la norteamericana (548 tipos), la japonesa (231 tipos) y la alemana (203 tipos) (Xie y Zha, 2004: 24).

En este contexto, no es de extrañar que la literatura latinoamericana fuera eclipsada por el despliegue de la occidentalización. Entonces, la literatura

latinoamericana no alcanzó una posición elevada en el ámbito intelectual chino porque, a ojos de los intelectuales chinos, no era un mundo culturalmente relevante como el Mundo Occidental. Las literaturas hispanoamericanas se consideraban marginales, exóticas y se las trató con mucha menos reverencia. La falta de una buena organización editorial y de otros tipos de apoyo institucional hizo que la literatura latinoamericana no tuviera las mismas posibilidades que otras literaturas extranjeras para sobrevivir en China.

1.2 Abriendo camino: los años revolucionarios de la China roja (desde los años cincuenta hasta los años setenta del siglo XX)

1.2.1 Marco histórico: Movimiento del Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural

Con la victoria del Partido Comunista en la Guerra Civil, Mao se convirtió en la figura máxima del país tanto teórica como estratégicamente. En los términos más amplios, el período inicial (1949 - 1957) de la nueva China se caracterizó por la euforia y el entusiasmo. El Partido Comunista se presentó como un grupo estrictamente autodisciplinado y servicial. La reconstrucción del país avanzó rápidamente. Económicamente, uno de los logros más impresionantes fue el control de la inflación. Socialmente, los comités urbanos organizados por el gobierno comunista consiguieron acabar con todo lo vicioso y lo decadente. Por ejemplo, reunieron a los delincuentes, los vagabundos y las prostitutas para reeducarlos y reformarlos. No era de sorprender que en aquella época las aspiraciones de transformar China en un país nuevo, igualitario y socialista hicieran que el pueblo chino se sintiera más unido que nunca a la dirección del partido, particularmente por el carisma personal de Mao.

En conjunto, el primer plan quinquenal (1952–1957) tuvo mucho éxito, pero, a ojos del presidente Mao y sus partidarios, el ritmo del crecimiento económico fue

muy lento. Por un lado, preocupados por la excesiva dependencia de la Unión Soviética, y por el otro, ambiciosos por demostrar que el socialismo podía salvar a los chinos de la miseria, a Mao y el resto del partido se les ocurrió la idea utópica de la utilización masiva de la mano de obra para estimular el crecimiento económico y el desarrollo industrial. Todo ello dio origen a la idea romántica de “un salto adelante”, una idea nueva, inédita e increíble: un gran salto desde la fase artesana y rural a la industrial.

Sin tener en cuenta la escasez de capital y de la atrasada tecnología del país, en el espacio de dos años, de 1958 a 1960, el gobierno comunista promovió el Movimiento del Gran Salto Adelante (Da Yue Jin 大跃进). En 1958 todas las cooperativas agrícolas del país se unieron con el fin de crear unidades autosuficientes, la denominada comuna, donde se pusieron las tierras y las herramientas en común y se distribuyeron los beneficios de forma igualitaria. Mao hizo un discurso bastante optimista, pues la industrialización de China alcanzaría Gran Bretaña en diez años y no tardaría quince años en superar Estados Unidos.

A bombo y platillo se movilizó a la gente para lograr maravillas sin precedentes. Pese a la falta de una tecnología adecuada, las masas entusiastas fundaron hornos en escuelas, hospitales, fábricas e incluso en patios trasteros para producir acero. Todo lo que podía servir para la fabricación de acero, por ejemplo los objetos de metales que tenía la gente en casa, fue llevado a hornos artesanales donde se mezclaba todo tipo de metal para arrojarlo al gran fuego. Evidentemente gran parte de los productos de acero fueron inservibles. No sólo la producción de acero sino también otros planes del Gran Salto Adelante no funcionaban como se decía. Los objetivos de los chinos se limitaron a ser lemas gratuitos. Las autoridades locales ambiciosas no tuvieron otro remedio que falsificar los informes para dar un resultado optimista. Las malas cosechas, las catástrofes naturales y los abusos de recursos en el Gran Salto Adelante dieron origen a una hambruna nunca vista en todo el país. Fracasó totalmente esa ilusión de volver a situar a China en la cima del mundo. Entretanto, la Unión Soviética echó sal a las heridas del alma de los chinos. En 1960 se rompió la alianza entre los dos países y en poco tiempo los rusos retiraron a todos sus técnicos auxiliares. La China roja quedó

definitivamente aislada.

Los resultados frustrantes del Gran Salto Adelante detuvieron el desarrollo de China que tardó muchos años en volver al nivel de vida de 1957. En 1959 tuvo lugar la Conferencia de Lushan en la que los comunistas discutieron sobre las medidas tomadas en el Gran Salto Adelante. El ministro de Defensa Peng Dehuai (彭德怀), uno de los compañeros más fieles y cercanos del presidente, criticó directamente los planes utópicos de Mao. No obstante, los sensibles recortes a los excesos de ese movimiento acabaron por enojar a Mao hasta el punto de derribar a Peng Dehuai por sus anotaciones agudas sobre la filosofía fundamental del Gran Salto Adelante. Además de Peng, todos los que habían participado en la revisión de ese movimiento fueron desacreditados, e incluso el primer ministro Zhou Enlai (周恩来) no estuvo a salvo, quien tuvo que hacer una humillante autocrítica en público. De ahí que el Gran Salto Adelante, que hubiese llegado a su fin en el mismo año de 1959, se prolongase otro año más. Las penalidades que sufrieron los chinos demostraron que el Gran Salto Adelante fue nada más que un movimiento trágicamente descabellado, cuyo fracaso evidenció la falibilidad del mitificado presidente Mao y provocó el significativo debilitamiento de la unidad del Partido Comunista Chino.

Debido al amargo fracaso del Gran Salto Adelante, Mao perdió mucho prestigio y se retiró de la primera fila del mando político. Entretanto, otros dirigentes del partido como Liu Shaoqi (刘少奇) y Deng Xiaoping (邓小平) ascendieron al escenario político. Estos cuadros comunistas se dedicaron a rehacer el sistema económico del país. Para ellos la movilización política no contribuía a mejorar la base económica de China que estaba estancada por la escasez de capital, el atraso tecnológico y el bloqueo de los países occidentales. No obstante, Mao creía que esa nueva élite se estaba desviando del espíritu de la revolución socialista que tenía que ser una lucha permanente de clases para acabar con los espías occidentales, los traidores y los enemigos escondidos tanto en el Partido Comunista como en la sociedad china.

La principal preocupación de Mao era que China perdiera su color rojo como estaba sucediendo en la Unión Soviética, una preocupación que provocó largas

disputas entre Beijing y Moscú sobre cuáles eran las políticas apropiadas del Mundo Comunista. Desde el punto de vista chino, la Unión Soviética de Nikita Khrushchev no era tan revolucionaria como debía. La apertura de conversaciones amistosas de Moscú con el Mundo Occidental, en particular con Washington, irritó al presidente Mao, quien creía que la Unión Soviética estaba sacrificando los intereses del Mundo Comunista en los que Mao no cedía. La valoración que el presidente chino hizo de lo que estaba sucediendo en Moscú llevó a la conclusión amarga de que su antiguo “hermano mayor”, en vez de concentrarse en la revolución comunista, empezaba a seguir un camino revisionista, es decir, una restauración del capitalismo corrupto. Según Mao, el revisionismo soviético debía oírse como una sirena de alarma en el Partido Comunista Chino. En diversas ocasiones el presidente chino opinaba que, a diferencia de la Unión Soviética tendente al capitalismo, la lucha de clases, es decir, la lucha del proletariado contra lo feudal, lo burgués y lo capitalista, era todavía necesaria en China durante un larguísimo período de tiempo.

Bajo estos motivos ideológicos, Mao obtuvo la ocasión de realizar otro gran esfuerzo por transformar China para que el país mantuviese su color rojo. El presidente hizo un llamamiento al pueblo chino para promover la Gran Revolución Cultural Proletaria (Wu Chan Jie Ji Wen Hua Da Ge Ming 无产阶级文化大革命) con la misión de eliminar a los supuestos contrarrevolucionarios que estaban desvirtuando la dirección socialista, así como a los traidores que empezaron a seguir un camino capitalista.

Retrospectivamente, la fase preparatoria de la Revolución Cultural se remontó al ataque contra el vicealcalde de Beijing, Wu Han (吴晗), por la presentación de su obra, *La destitución de Hairui*²⁷ (Hairui Ba Guan 海瑞罢官), que fue interpretada como un conjunto de críticas personales a las políticas de Mao en el Gran Salto Adelante. Desde el punto de vista del presidente, el mismo título *La destitución de Hairui* se refería indirectamente a la destitución del ex ministro de Defensa, Peng

²⁷ Hairui (1514-1587) fue funcionario gubernamental de la dinastía Ming (1368-1644). A pesar de recibir ataques feroces de los conservadores de la corte, Hairui se atrevió a llevar las quejas del pueblo al emperador. Las críticas agudas sobre la corrupción oficial y los abusos perpetrados hirieron al círculo dominante de la corte, que finalmente destituyó a Hairui de su cargo. Sin embargo, debido a la buena reputación moral, Hairui tuvo un amplio apoyo popular. Hoy día se convierte en un gran modelo de honestidad en China.

Dehuai, en la Conferencia de Lushan. Aunque en realidad no existieron vínculos de ningún tipo entre Wu Han y Peng Dehuai, esa defensa supuestamente alegórica al mariscal Peng, caído en desgracia, enojó al propio presidente, quien condenó injustamente de antipartidista y antisocialista a Wu Han, cuyo caso sirvió de pretexto para el desarrollo de una revolución cultural tanto para castigar a los que vilipendiasen el pensamiento maoísta como para reeducar a los individualistas que estuviesen influidos profundamente por el pensamiento burgués.

El primer chispazo anunciador de la Revolución Cultural cayó sobre los intelectuales. Luego, este tifón no tardó mucho en encender a los burócratas, políticos y cuadros de alto rango del Partido Comunista. Según el propio Mao, la contrarrevolución podía anidar en cualquier parte, e incluso entre sus camaradas que compartían el poder con él.

A diferencia del Gran Salto Adelante en el que Mao hizo hincapié en la fuerza de la movilización masiva del campesinado, esta vez el presidente halló el motor del cambio social en la juventud estudiantil. Esta vez Mao quiso purgar China mediante la organización de activistas estudiantiles. Así pues, sacados de escuelas y universidades, los adolescentes intervinieron con entusiasmo fanático en la Revolución Cultural, formando los Guardias Rojos (Hong Wei Bing 红卫兵). Al principio, la violencia sólo se limitó a la destrucción de la propiedad estatal y privada, pero transcurrido el tiempo la fuerza explosiva de los Guardias Rojos pasaron por expulsar a los indeseables de la ciudad y dar palizas a la gente al alzar. Cualquier gesto podía ser prueba de oponerse al presidente Mao. El simple hecho de escribir un poema o un relato podía ser considerado como una traición del pensamiento maoísta o la desviación del camino socialista. Asimismo, cualquier frase podía ser citada como prueba de la incapacidad de distinguir lo bueno de lo malo. Los Guardias Rojos pegaban a los acusados hasta que éstos confesaban. Si no, les pegaban de nuevo por su falta de honradez. Cualquiera que quería intervenir o intermediar también era golpeado. La gente no sólo temía a sus familiares o amigos cercanos, sino a cualquier persona con la que hubiera tenido el mínimo contacto, ya que incluso algunos fragmentos de conversación podrían ser culpas criminales para la siniestra actividad

contrarrevolucionaria. Bajo el llamamiento del gobierno, los Guardias Rojos también mostraron los dientes y declararon la guerra a los residuos de la clase feudal y burguesa y a las “cuatro cosas viejas” (las viejas ideas, la vieja cultura, las viejas costumbres y los viejos hábitos). En realidad pocos entendían a qué se referían exactamente con los cuatro viejos. Los criterios para clasificar una cosa u otra de vieja estaban en el ojo del que miraba.

Liberados de las restricciones de los estudios, de los padres y de los profesores, los jóvenes fervientes desorganizaron escuelas y colegios. Los estudios se detuvieron y los estudiantes se entregaron a tiempo completo a la Revolución Cultural; querían revolucionar la educación en la que se impartieron planes de estudios y pedagogías burguesas. Los antiguos poseedores del poder académico sufrieron humillaciones abyectas: los Guardias Rojos derramaron tinta en la cara de las víctimas, les coronaron con altos sombreros de papel y se les hizo desfilas por la calle. Muchas veces la vergüenza de las acusaciones era insoportable para el acusado. Además, abusando de la relativa libertad que les estaba ofreciendo la Revolución Cultural, los Guardias Rojos entraron a la fuerza en las casas de los empresarios, los funcionarios del partido y los intelectuales para destruir cualquier cosa, según ellos, perteneciente a las cuatro cosas viejas. Los zapatos de tacón alto e incluso el pelo largo de las muchachas, a los ojos de los revolucionarios fervientes, se convirtieron en residuos de la antigua clase explotadora. Eran frecuentes la confiscación de la riqueza privada y la humillación pública de los propietarios. No fueron menos los casos en que la gente se aprovechó de una oportunidad para atacar a los demás. Los objetos de las familias de un mal origen (terratenientes, campesinos ricos, intelectuales y cuadros políticos) fueron destruidos públicamente. En plena fiebre popular, todo cuanto pudiera recordar a las ideas, las costumbres o la cultura antiguas fue devastado. Por ejemplo, los lugares de interés cultural e histórico en su mayoría fueron destruidos. Muchas inestimables reliquias culturales, como pinturas, libros, estelas de piedra y tumbas, sufrieron destacables destrucciones.

Con la llegada de la Revolución Cultural China sufrió el páramo intelectual más grave de su historia. Durante esa terrible década, de 1966 a 1976, todo el país se

entregó primero al caos y después quedó totalmente paralizado. La Revolución Cultural fue un desafortunado y estéril traspié, que retrasó varias décadas el desarrollo natural del país. Hasta hoy día es imposible evaluar la pérdida causada por la destrucción de libros, obras artísticas y monumentos históricos.

Conviene señalar que la pérdida de reliquias culturales durante este frenesí de actividad fue relativamente pequeña comparada con la cantidad de vidas humanas que desaparecieron. Con el propósito de suscitar entre la gente una mayor furia hacia los supuestos enemigos del Partido Comunista Chino, se entrenaban cada día las asambleas de masas, que eran verdaderamente teatros políticos proyectados por los Guardias Rojos. La humillación solía tener lugar en salas de reunión, estadios de deporte y plazas donde se unían decenas de miles de personas apelotonadas con sus puños en alto, agitando el librito de *Citas del presidente Mao* y gritando consignas: “¡Derribar a los contrarrevolucionarios! ¡Viva la Revolución Cultural! ¡Larga vida al presidente Mao!”. En las repetidas reuniones, las víctimas, que fueron maltratadas física y verbalmente, se vieron obligadas a confesar sus crímenes ideológicos, o bien por haber seguido una senda capitalista, o bien por haber traicionado al presidente Mao y al Partido Comunista.

La China revolucionaria empezó a devorar a los intelectuales y deshizo aún más su estatus privilegiado como fuente de sabiduría y esperanza de futuro de China. Ese anti-intelectualismo vengativo, finalmente, revirtió en una destrucción fanática de la pequeña clase intelectual que en la República Popular China recién fundada escaseaba. Un número considerable de víctimas no sobrevivieron, la mayor parte de las cuales se suicidaron, puesto que muchos no pudieron soportar la humillación a que se les sometió en las “incontables reuniones denunciatorias en las que obligaban a los mandos, profesores o escritores acusados a ponerse de pie, con la cabeza gacha y los brazos extendidos hacia atrás, mientras escuchaban los abucheos e insultos de sus antiguos amigos y compañeros” (Ebrey, 2009: 401). Nadie se atrevía a cuestionar las políticas del gobierno comunista porque cualquier queja podía recibir acusaciones de no establecer claramente una línea de demarcación con los pensamientos feudales y burgueses. Nadie estaba a salvo porque cualquiera podía ser el siguiente de la lista de

denuncia.

Los jóvenes estudiantes que estuvieron en tal posición única de poder hicieron prácticamente lo que quisieron, cosa que llevó el país al borde del abismo. Numerosos altos cargos del partido e intelectuales se convirtieron en blanco de los ataques:

La lista de los perseguidos, acusados y denunciados durante la revolución cultural es casi un directorio de todo lo que existía en China en cuanto a escritores, artistas, actores, poetas, cineastas, etc. (Anguiano, et. al., 2001: 293).

El histerismo de la muchedumbre burlona hizo pedazos la confianza entre los hombres. Este espectáculo organizado a escala pública masiva exhibió la hipocresía, la corrupción y la ambición personal. Se perdieron la confianza en el futuro y en la ética humana. La virtud y la erudición dieron recompensas inciertas. No era de sorprender que la antigua conducta confuciana moral y generosa se convirtiera en una ficción pública. El caos interior también afectó a las relaciones exteriores. Los embajadores chinos fueron llamados de vuelta a China con el propósito de participar en la Revolución Cultural. Las relaciones diplomáticas entre China y el mundo exterior se intensificaban gradualmente. Por ejemplo, la quema de la Embajada Británica en China fue un ejemplo del radicalismo de las relaciones diplomáticas. El día 22 de agosto de 1967 los Guardias Rojos entraron en la Embajada Británica, pegaron al personal y destruyeron la oficina hasta que llegaron el ejército y la policía (MacFarquhar y Schoenhals, 2009: 323-325). La situación política cada vez se volvió más caótica. Las luchas entre distintos grupos rebeldes engendraron la animadversión. Las fricciones a menudo condujeron a los estudiantes radicales a recurrir a la fuerza armada.

En vistas del caos del país, Mao no tuvo más remedio que disolver la Guardia Roja en 1968 y ordenó el movimiento conocido como “Subir a las montañas y bajar a los pueblos” (Shang Shan Xia Xiang 上山下乡). Dicho movimiento consistía en el envío de jóvenes a trabajar al campo o a las fábricas para reeducarse, es decir, vivían entre la clase media-baja haciendo trabajos manuales.

Durante los siete años siguientes, 12 millones de jóvenes de las ciudades, un 10 por ciento de la población urbana, fueron enviados al campo; durante el período de doce años entre 1967 y 1979, el número de los «jóvenes educados» enviados al campo llegaba a un total de 16.470.000. Shanghai registró el porcentaje más elevado, un 17,9 por ciento. La mayoría fueron enviados al campo dentro de su propia provincia de origen y, los más afortunados, a los distritos rurales más ricos cercanos a las principales ciudades (MacFarquhar y Schoenhals, 2009: 358).

A partir de entonces, se vieron acabados los días de gloria de los Guardias Rojos. Las condiciones tremendamente duras de la vida rural desilusionaron a los antiguos pioneros revolucionarios que descubrieron amargamente que se habían convertido en chivos expiatorios. Con el tiempo el desengaño bajó gradualmente los humos de la Revolución Cultural. El golpe decisivo que arrancó la venda de los ojos de los chinos llegó en 1971 cuando sucedió la defección y muerte de Lin Biao, vicepresidente de entonces. Lin Biao (林彪), reconocido como uno de los más célebres líderes militares de China, dirigió importantes cuerpos de tropa durante el periodo de guerra y ganó numerosas batallas. Después de la fundación de la República Popular China, por cuestiones de salud, Lin Biao se retiró del escenario político durante mucho tiempo. Tras apartar a sus oponentes mediante una serie de purgas políticas, Mao concedió importantes cargos a Lin Biao, quien apoyó fielmente todas las directrices del presidente. Sin embargo, con el tiempo la acumulación de poder de Lin Biao atrajo las sospechas de Mao, que puso en tela de juicio las verdaderas intenciones de aquél. Codiciando el puesto del jefe del Estado, la facción de Lin Biao realizó un intento de conspiración contra Mao, pero fracasó. La familia de Lin Biao, menos su hija, partió huyendo a la Unión Soviética. Por la falta de suficiente combustible, el avión se estrelló cuando sobrevolaba el espacio aéreo de Mongolia. Murieron todos los pasajeros (13/09/1971).

El caso de Lin Biao tuvo un impacto negativo en la percepción de la Revolución Cultural y causó un gran desengaño entre las masas. Los chinos se sintieron desilusionados, adquiriendo la conciencia del descrédito de la Revolución Cultural. Sufrieron una crisis de fe porque nadie podía imaginar cómo un promotor principal de

la Revolución Cultural como Lin Biao, que durante mucho tiempo había demostrado ser fiel y devoto de Mao, se convirtió en un traidor nacional. Lo que habían creído los chinos tan devotamente resultó finalmente erróneo. A partir del incidente de Lin Biao, la Revolución Cultural empezó a moderarse y la eterna infalibilidad de Mao se marchitó aún más.

La muerte de Lin Biao no supuso el final de la Revolución Cultural, pero sí dejó un vacío que quiso ocupar la denominada Banda de los Cuatro (Si Ren Bang 四人帮), cuya influencia política creció considerablemente durante la revolución. Dicha banda estuvo formada por Jiang Qing, la esposa de Mao, y otros tres dirigentes de alto rango del partido. El presidente, consciente de los errores cometidos en su nombre durante la década anterior, criticó el secretismo y el faccionalismo de la Banda de los Cuatro, pero Jiang Qing y sus adeptos siguieron intrigando contra otros miembros de alto rango del Partido Comunista. Sin embargo, la edad de oro de la Banda de los Cuatro no tardó en tocar a su fin en 1976, año del fallecimiento del presidente Mao. Los miembros fueron sometidos posteriormente a juicio público por su escisión en el centro del partido, es decir, por acusaciones calumniosas, arrestos arbitrarios y otras actividades contra el Partido Comunista Chino.

En 1976 se dio por terminada la Revolución Cultural que, al fin y al cabo, no significó solamente la agitación nacional, sino también un paso atrás a nivel social, económico y cultural. La China post maoísta se enfrentó a un impacto destructivo en la producción económica e industrial, un agotamiento de los recursos financieros y un vaciamiento de la riqueza pública. Socialmente, los chinos sufrieron una crisis de fe que llevó a millones de personas a cuestionarse la revolución permanente que había durado en el país más de dos décadas. El caos y el estancamiento causados por sucesivos movimientos políticos costaron a China diez o más años perdidos.

1.2.2 Tendencias culturales: Homogeneización de la actividad cultural y el realismo socialista

Los años que siguieron a la fundación de la República Popular China fueron testigos de cambios espectaculares en el desarrollo de las tendencias culturales, caracterizados por una gran homogeneización. Bien es verdad que convivían otras tendencias, pero la literatura comprometida o el realismo socialista fue la más predominante y casi la única legítima hasta los ochenta del siglo XX. Intentamos trazar un esbozo de ese arduo engranaje entre literatura y revolución tal como se ha venido articulando en China. Conviene, antes que nada, señalar que para entender la literatura contemporánea china, tenemos que tomar en consideración dos palabras claves: Yan'an (延安) y Mao Zedong (毛泽东).

Yan'an, hoy día considerada la cuna de la revolución, está situada en el centro de la Meseta de Loes, conocida también como la Meseta de Huangtu (Huang Tu Gao Yuan 黄土高原). Por tormentas de viento, el suelo limoso de la meseta cubre toda la ciudad. Sin embargo, la llegada del Partido Comunista Chino cambió la situación estratégica de esa ciudad pequeña, polvorienta y pobre, que sufrió constantemente de la desertización y la degeneración de los ecosistemas. Para aquel entonces, la Guerra sino – japonesa provocó la huida masiva de los intelectuales, escritores y artistas hacia las zonas controladas o bien por el Partido Nacionalista o bien por el Partido Comunista. Frustrados por las circunstancias negativas, sobre todo por la corrupción y la incapacidad del gobierno nacionalista de hacer frente a los profundos problemas sociales, políticos y económicos del país, muchos intelectuales hallaron en los comunistas la esperanza de librar a toda la nación de la pobreza, de la injusticia, de la tierra desgarrada por la guerra. Por ejemplo, un músico en su diario escribió las siguientes frases:

No me enteré de nada de Yan'an hasta que se fundó el segundo frente unido entre el Partido Nacionalista y el Partido Comunista, pero no lo tomé en serio. Después de llegar a Wuhan, [...] tuve la oportunidad de conocer a la gente de Yan'an. Sinceramente no conozco la ciudad, pero la devoción, la vitalidad y

la pasión de la gente de allí me llamaron mucho la atención (Li y Yang, 2010: 46)²⁸.

Durante los tiempos bélicos, comparado con el Partido Nacionalista, el Partido Comunista demostró una imagen positiva de un gobierno que era capaz de poner fin a los desórdenes. A los ojos de los activistas revolucionarios, Yan'an era una utopía que se hizo realidad. Después de la llegada de los intelectuales, en Yan'an florecieron más de veinte asociaciones literarias, artísticas y teatrales, e incluso se fundaron cuatro escuelas e instituciones educativas provisionales (Li y Yang, 2010: 35-39). Todo ello transformó esa ciudad marginada en un frente ardiente de intercambio intelectual. Conscientes de contrastar con la falta de conciencia democrática del Partido Nacionalista, los comunistas al principio demostraron una actitud bastante abierta y tolerante hacia los intelectuales liberales:

En vez de despreciar, odiar y sospechar de los intelectuales, debemos darles la gran bienvenida. Hay que ofrecer a los intelectuales todo lo que necesiten para facilitar su creación artística. Las autoridades locales no deben intervenir en la creación literaria de los intelectuales. Todo lo contrario. La libertad creativa es más importante. Hay que tener una actitud seria, crítica, pero tolerante hacia las obras de los intelectuales. No hay que juzgar sus obras desde el punto de vista político. Teniendo en cuenta los hábitos y los caracteres particulares de los intelectuales, tenemos que mostrar simpatía y ayudarlos [...] Los comunistas tenemos que aceptar las distintas costumbres de los intelectuales. No se pueden imponer normativas rigurosas y exigentes. No es necesario organizar muchas reuniones para que los intelectuales tengan suficiente tiempo para dedicarse a su creación literaria. Además de continuar reclutando a intelectuales adeptos, tenemos que transformar nuestra sede revolucionaria en el sitio más adecuado para que ellos se dediquen tranquilamente a sus trabajos y expresen su talento (Li y Yang, 2010: 41)²⁹.

Tales afirmaciones parecían garantizar por sí mismas un tranquilizador programa, por lo menos en lo que se refería a ciertas atribuciones de libertad dentro del contexto revolucionario en Yan'an. Bien es verdad que el Partido Comunista cumplió sus palabras. A pesar de las condiciones sumamente difíciles de Yan'an, los intelectuales

²⁸ La traducción es mía.

²⁹ La traducción es mía.

en su mayoría disfrutaron de una remuneración relativamente satisfactoria. Antes del Congreso de Yan'an (1942), quizás para exhibir una cara de la democracia participativa, una cara distinta del conservadurismo de los nacionalistas, la actitud de los comunistas hacia los intelectuales era sorprendentemente generosa en comparación con lo que sucedió posteriormente.

Un ejemplo de esa actitud caritativa fue el permiso de la apertura del Club cultural de Yan'an (1940).

Aunque las cuevas están hechas de barro, lo interior es novedoso. Hay tres salones amueblados lujosamente. El diseño moderno distinguió los salones de las cuevas de los aldeanos comunes y corrientes. Hay sofás, alfombras, lámparas, muebles de madera muy bonitos, jarrones de estilo clásico, vasijas y boles. Las ventanas están cubiertas por una tela muy fina y las paredes pintadas por pigmento colorante para moderar el exceso de la luz. Todo esto no lo podemos encontrar en la Yan'an antigua. Nadie puede imaginar que esa ciudad pequeña haya avanzado tanto.

Con el fin de ofrecer a la gente diversión, en el club hay un juego de cartas, ajedrez chino, stratego, dominó, fonógrafo, revistas y periódicos (Li y Yang, 2010: 47-48)³⁰.

A los ojos de los intelectuales, que en su mayoría tuvieron una formación occidental, la inauguración de tal club era cosa normal y legítima, pero los políticos comunistas se opusieron a los gastos superfluos y en el fondo no manifestaron ninguna comprensión ni solidaridad hacia los planes utópicos de estos intelectuales. A su juicio, teniendo en cuenta que el resto de la población de Yan'an vivía en condiciones a menudo incalificables, lo que hicieron los intelectuales no aportó nada a la carrera revolucionaria. La apertura del club provocó un gran distanciamiento entre la élite intelectual y las masas. No sólo los hábitos de los intelectuales divergían de los de las masas, sino que su creación literaria tampoco tenía una buena recepción entre los campesinos y los soldados. Tomemos la fracasada fiesta de la poesía nueva como ejemplo. El día 26 de enero de 1938 la Asociación de Poesía Guerrera organizó una fiesta para recitar públicamente sus nuevos poemas. Invitaron a 300 personas de

³⁰ La traducción es mía.

Yan'an, incluido el máximo dirigente del Partido Comunista, Mao Zedong. Sin embargo, los gestos exagerados, las expresiones amaneradas y el lenguaje poético rebuscado aburrieron al público que no tardó mucho en retirarse. Sólo Mao y unos pocos se quedaron por cortesía. Después de la desastrosa fiesta, en lugar de reflexionar si ya era el momento de crear una poesía más accesible al pueblo, los poetas se quejaron por el bajo nivel de cultura del público que no entendió la verdadera estética poética (Li y Yang, 2010: 48-49).

Los cuadros comunistas todavía soportaban el individualismo y el elitismo de los intelectuales hasta que unos incidentes ocurridos a inicios de 1942 acabaron con su paciencia. Entre el día 15 y 17 de febrero de 1942 tuvo lugar una exposición de cómic satírico con el fin de criticar los males del Partido Comunista. La exposición tuvo una recepción escandalosa entre el pueblo. La cantidad de visitantes superó los miles, e incluso vino Mao, quien, después de la exposición, habló con los organizadores para manifestar su disgusto sobre las temáticas (Li y Yang, 2010: 65-66). Sin embargo, los intelectuales, que entonces todavía no tenían una sensibilidad política, la cual iban a adquirir posteriormente en sucesivos movimientos, no tomaron las críticas de Mao en serio. Más adelante, en marzo, en las revistas, aparecieron una gran cantidad de artículos satíricos, criticando la falta de libertad de expresión, la falta de igualdad de sexos y otros vicios del Partido Comunista.

Si no me acuerdo mal, los británicos dijeron que en vez de perder a Shakespeare, preferían perder toda la India. A algunas personas no les va a gustar leer este artículo. Pero no me importa. Además, estaré contento de oír eso. Esta actitud negativa quiere decir que mi artículo ha cumplido la misión. Los escritores no somos ni pájaros ni cantantes para divertir a la gente. Los que quieren que los escritores conviertan musgos en flores, pústulas en rosas son cobardes. Yo desprecio a los que no tengan el coraje de enfrentar sus males para autocorregirse.

Los escritores no piden nada más que libertad de expresión. Luchan hasta la muerte para proteger la democracia y la independencia de la creación literaria. El arte se morirá sin las dos cosas. No pedimos nada más que el mismo respeto a nuestras obras. Es lo único que esperamos los escritores (Li y Yang, 2010: 67-68).³¹

³¹ La traducción es mía.

A pesar de que los intelectuales mantenían una completa lealtad al sistema comunista, en realidad más que comunistas totalitarios, gran parte de ellos, sobre todo, aquellos que habían regresado de Occidente, eran liberales democráticos. En consecuencia, lanzaron sus descontentos, a veces muy severos, sobre el régimen del Partido Comunista. A estos elocuentes y valientes críticos se les olvidó que, aunque el Partido Comunista demostraba la cara optimista de un partido abierto al que podían pertenecer prácticamente todos los que desearan intervenir en la salvación de China, el carácter abierto no significaba la ausencia de una ortodoxia ideológica y política. No era de sorprender que los ruidosos discursos fueran acompañados de una seria discusión entre los veteranos. Creían que sus soldados luchaban a muerte con los enemigos en el frente, pero los intelectuales, que disfrutaban de condiciones acomodadas con los brazos cruzados, no hacían nada útil ni práctico, siendo estrategias de café.

Para aquel entonces la interdependencia entre la función del intelectual y las nuevas condiciones sociales que se creaban se convirtió en una cuestión que la misma revolución debía resolver urgentemente. Mao creía que ya era el momento de homogeneizar la gran variedad existente en el mundo intelectual, puesto que a sus ojos los intelectuales recalcitrantes eran de dudosa lealtad y poco entregados a la dirección del partido. La necesidad de diseñar una nueva generación de intelectuales ideológicamente sana condujo a Mao a iniciar el Congreso de Yan'an, que duró desde el día 2 hasta el día 23 de mayo de 1942.

Los discursos de Mao están formados por dos intervenciones, una de inauguración y otra de clausura, denominadas *Charlas en el Foro de Yan'an por el Arte y la Literatura* (Zai Yan'an Wen Yi Zuo Tan Hui Shang De Jiang Hua 在延安文艺座谈会上的讲话)³². Resumimos aquí sucintamente sus principales tesis. En primer lugar, Mao recordó a los intelectuales su deber de seguir firmemente la correcta posición política, es decir, la de la clase proletaria, y despojarse de todos los vicios de la clase capitalista.

³² La traducción de los textos de *Charlas en el Foro de Yan'an por el Arte y la Literatura* es mía.

Algunos camaradas siempre quieren hablar del Amor. En la sociedad de clases no existe el Amor Universal, pero algunos de nosotros sólo quieren buscar el amor por encima de la lucha de clases. Todo ello nos demuestra que algunos camaradas han sido profundamente contaminados por la ideología capitalista. Tenemos que eliminar esa influencia por completo y aprender con sinceridad el marxismo-leninismo (Mao Zedong, 1975: 8).

En el congreso Mao formuló una idea en torno al deber de la literatura. Para Mao, la creación literaria se planteaba como un reflejo de la realidad, pero no sería un reflejo cualquiera, sino el que sólo reflejaba la luz de la vida. En segundo lugar, Mao advirtió que en la creación literaria los escritores debían denunciar los aspectos sombríos de la clase explotadora, elogiar a las masas e ignorar sus inevitables debilidades.

La misión principal de los intelectuales revolucionarios consiste en denunciar la crueldad y la hipocresía de los enemigos. Además, deben indicar que todos los enemigos del pueblo chino están condenados al fracaso. Por último, los intelectuales tienen que estimular a los soldados comunistas y al pueblo chino a luchar juntos con una sola voluntad (Mao Zedong, 1975: 3).

Sin duda alguna, tenemos que elogiar con mucho respeto a las masas, a nuestro ejército y nuestro partido. (Mao Zedong, 1975: 4).

Muchos escritores pequeño-burgueses nunca encontraron la luz de la vida. En sus obras sólo hallamos las críticas hacia la oscuridad de la vida. La literatura de la Unión Soviética ha sido un buen ejemplo a seguir, puesto que las obras describen principalmente el porvenir luminoso de la vida. Ciertamente es que los rusos han tratado los errores cometidos en sus trabajos y han criticado a los personajes negativos, pero ese tipo de descripción es minoritaria. La cara negativa sirve para resaltar la luz de la vida. [...] Tenemos que denunciar el mal, la corrupción, es decir, todos los elementos negativos que han contaminado el espíritu de las masas y elogiar al pueblo por su lucha insistente y valiente. Todo lo que he comentado consistirá en la principal misión de los intelectuales revolucionarios (Mao Zedong, 1975: 34-35).

Los mensajes de Mao eran clarísimos. La clase proletaria, aunque disponía de pocos recursos económicos, siempre actuaba de manera moralmente consistente. Por tanto, los escritores debían contar y elogiar a los campesinos con su lucha por la tierra y a los trabajadores con su pelea por mejores condiciones de trabajo. Para Mao, los

literatos tenían la obligación de luchar contra los enemigos con su pluma, describiendo implacablemente el cinismo, el oportunismo y la corrupción de los opositores. A su parecer, la literatura se vislumbraba como un medio propagandístico en favor del Partido Comunista, es decir, se pensaba en una literatura comprometida, solidaria e inspirada en las hazañas y en el futuro luminoso del Partido Comunista, una literatura capaz de reflejar esa realidad y cuyos destinatarios eran, por supuesto, las masas. Por consiguiente, viene el tercer punto en el que Mao hizo hincapié en la línea “sobre las masas y para las masas”. Según Mao, aunque las humanidades y las ciencias occidentales introducidas al principio del siglo XX ayudaron a revolucionar el ámbito cultural y a producir grandes cambios, por ejemplo, la aparición de la Nueva Cultura, las influencias extranjeras sólo formaron una élite modernizada sin llegar a las masas. Ahora en Yan’an el público receptor en su mayoría eran soldados, campesinos, obreros y cuadros políticos. Un gran número de ellos, o bien eran analfabetos, o bien tenían un bajo nivel de cultura. En vez de obligarles a apreciar una literatura elitista, los intelectuales tenían que hacer todo lo posible para acercarse al pueblo y crear obras más accesibles. Para ello, los círculos ultra intelectuales tenían que salir de su torre de marfil para conocer la vida real a su alrededor. Desde el punto de vista de Mao, ya bastaba de academicismo y ya bastaba de mirar a la Nueva Cultura, ya que sólo en la clase proletaria uno podría encontrar la esencia de la vida, la pureza, la sinceridad y otras cualidades por excelencia de la humanidad:

He aquí mis experiencias personales. Cuando era estudiante, en la escuela tenía algunos hábitos típicamente estudiantiles. Me daba vergüenza hacer trabajos físicos, por ejemplo, no me gustaba llevar personalmente las maletas. Entonces, creía que sólo los intelectuales estaban limpios y los campesinos y obreros muy sucios. Si los intelectuales me prestasen su ropa, me encantaría ponérmela. Sin embargo, no quería tocar la ropa de los campesinos y obreros porque pensaba que estaba sucia. Una vez que participé en la revolución, los soldados, campesinos y obreros y yo nos conocimos poco a poco. A partir de entonces, empecé a quitarme los pensamientos capitalistas y pequeño-burgueses que me había introducido la escuela de estilo capitalista. Ahora sabemos que los intelectuales no están más limpios que nuestros campesinos. Aunque sus manos están negras y sus zapatos están cubiertos de mierda de vaca, están aún más limpios que los intelectuales (Mao, 1975: 7).

Mediante esa comparación entre lo limpio y lo sucio, Mao quería transmitir un mensaje a los intelectuales: la vida de las masas era la fuente principal de inspiración para los intelectuales. Mao rechazó todo tipo de aristocracia de los círculos intelectuales. A los ojos de Mao, los de la clase proletaria estaban espiritualmente más limpios que los intelectuales que se consideraban infalibles. Por último, Mao defendió rotundamente la subordinación de la literatura a la política, ya que la creación literaria, que se circunscribía a elitistas, estaba alejada completamente de la experiencia popular.

Actualmente la literatura y el arte deben pertenecer a una clase determinada y a una ideología política determinada. No existen el arte por el arte ni el arte por encima de las clases. La creación artística está íntimamente relacionada con la política. La literatura es una parte de la revolución de la clase proletaria, como dice Lenin, “la literatura es el engranaje y el tornillo de la máquina de la Revolución” (Mao, 1975: 27).

Ese último punto de Mao era fundamental para el desarrollo de la literatura contemporánea china. Lo que pretendía Mao era el incremento del grado de concienciación política de los intelectuales y la subordinación total de la literatura a la política. Según Mao, había que dejar atrás la estética del arte por el arte y la creación elitista de la Nueva Cultura. Lo que la nueva China requería era dar voz a la clase proletaria y ayudar a impulsar la revolución social, concebida en términos marxista – leninista – maoístas.

El Congreso de Yan’an, que ha dejado huellas profundas en la política cultural de toda la segunda mitad del siglo XX de China, supuso un cambio cultural y de mentalidades. Mao quería despertar la literatura del letargo academicista en que se hallaba sumida, promoviendo una nueva escuela de literatura y arte: la literatura de Gong Nong Bing (工农兵), es decir, del obrero, campesino y soldado. La idea de Mao era reivindicar al campesino, al obrero y al soldado con el fin de crear un mundo literario en que se igualara cada vez más la élite intelectual con el gusto común.

El congreso era el primer intento de Mao por incorporar a los intelectuales a la

dirección del Partido Comunista y transmitirles un sentido de maoísmo más allá de sus pensamientos liberales. Mao quería que los intelectuales liberales estuviesen en blanco: como una hoja de papel en blanco sin borrones. Se trataba, al fin y al cabo, de asimilarse a una entidad colectiva en la que tanto los intelectuales como los campesinos, los soldados y los obreros, compartieran ideales y costumbres similares. Como consecuencia, en lugar de mantener los intereses personales, todo el mundo debía obedecer a la dirección y el interés común del partido. Los antiolektivistas eran sumamente inmorales, pues, no formaban parte del pueblo y, evidentemente, se convertirían en blanco de ataques.

Las directrices culturales que Mao había dictado en las Charlas de Yan'an fueron consolidadas durante el Movimiento de Rectificación (1942 – 1943)³³. Tuvieron lugar muchas reuniones (en realidad más que reuniones fueron humillaciones públicas) de los catalogados como no pertenecientes al pueblo. Las terribles y amargas experiencias en las confesiones públicas dieron una lección a los que habían puesto sus propios intereses por encima de la colectividad. Como resultado, el sentido de identidad de los intelectuales sufrió una fuerte sacudida. De acuerdo con las directrices de Mao, la clase proletaria pasó a ser glorificada como la portadora del futuro de China, mientras que los intelectuales fueron tachados ideológicamente de “retrógrados”, lo cual determinó el destino trágico de ser siempre las primeras víctimas en distintos movimientos políticos. La élite ilustre dejó de ser educadora de las masas, por contrapartida, tenía que ser educada por las masas. Su principal misión consistía en escuchar, aprender, seguir y servir a las masas. Era absolutamente amoral tener ideas contrarias al pueblo y al partido. El adoctrinamiento y la reforma maoístas elevaron la clase proletaria desde el silencio de la periferia al protagonismo cultural, mientras que los intelectuales sufrieron de una afonía espiritual. Ellos quedaron doblemente desterrados: como hombres y como escritores. Fue en ese momento el

³³ La necesidad del adoctrinamiento de cuadros del Partido Comunista y de la reforma de pensamiento del pueblo impulsó a Mao a promover un Movimiento de rectificación en Yan'an (Zheng Feng Yun Dong 整风运动). Los tres principales objetivos del movimiento eran la eliminación de “ismo” del partido, es decir, el subjetivismo, el sectarismo y el formalismo. El subjetivismo aludía a los que no sabían llevar la teoría a la práctica. El sectarismo significaba la división entre los miembros del partido y el pueblo. El formalismo hacía referencia a la falta de solución práctica de problemas reales. Además, el individualismo, que supuestamente se hallaba en los intelectuales también recibió muchas críticas.

nacimiento del espíritu del anti – intelectualismo que alcanzó su auge en la posterior Revolución Cultural. Como se verá a continuación, las experiencias de Yan'an, que sólo afectaron a las zonas que estaban bajo dominio comunista, se convirtieron en parámetros oficiales del pensamiento intelectual y de la producción cultural y literaria, después de la proclamación oficial de la República Popular China en 1949.

Los primeros treinta años desde la fundación de la nueva China se caracterizaron por la institucionalización absoluta de la actividad cultural. La consecuencia inmediata fue el nacimiento del realismo socialista. El gobierno puso la marca negativa a todo lo que era individual y políticamente no integrado. Esa obsesión menospreció todo aquello que no se agrupara bajo el paraguas de la literatura revolucionaria proletaria.

Era frecuente la depuración con el fin de impedir la exposición de ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas capitalistas y todo lo que significase la falta de respeto a la dignidad del Partido Comunista y a la unidad del país. Las grandes líneas temáticas se centraban en la vida del chino común, sus valores, costumbres y, claro estaba, en la lucha social. La glorificación de los héroes funcionaba como modelo para revigorizar a las masas y darles un sentido y una dirección. La monumentalidad era inevitable. Los personajes, en su mayoría, eran unos seres capaces de unos sacrificios incalculables para cumplir la misión revolucionaria. No obstante, sus vidas giraban sólo en torno a la lucha de clases o la lucha contra la invasión imperialista, y a lo más que llegaban los escritores de esta época era tocar tangencialmente la vida de los héroes sin adentrarse nunca en ellas.

El realismo socialista se convirtió en la tendencia literaria más dominante a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Su vigencia y monopolio hizo muy difícil la existencia de otros estilos literarios más estéticos, refinados y elitistas. La pluralidad de creaciones estéticas, que se vivió durante la primera mitad del siglo XX, quedó eclipsada por los prejuicios ideológicos. La injerencia de la política apagó la chispa aperturista iniciada por la Nueva Cultura. Debido al control riguroso del gobierno comunista de los medios culturales, la vida de las letras se adaptó por necesidad a las nuevas reglas ideológicas. No era extraño que el erotismo de los personajes, la duda

franca de la fe y la actitud crítica al poder se evaporasen en la conciencia de los intelectuales chinos. Se sucedieron constantemente las campañas culturales, cuyo efecto inmediato fue la autocrítica y la autocensura como método de escritura y el doble sentido como cauce de opinión durante varias décadas. Dado el contexto político del país, no sorprende que los escritores sintieran el imperativo moral de hacer frente a la situación de su país y crear una literatura de rasgos más sociales y revolucionarios.

Todos los géneros literarios –poesía, novela, teatro y cine– se vieron escandalosamente politizados. Si bien llegó a haber una creación literaria, hay que tener en cuenta que tanto la técnica como el lenguaje son extremadamente sencillos y sobrios, y en definitiva, pobres. Las novelas del realismo socialista parecen demasiado directas, demasiado explícitas, sin la penetración psicológica. A pesar de que no faltaban autores de talento, en una sociedad politizada no siempre era fácil que el talento pudiera expresarse. Se trataba de una creación literaria que, a menudo, carecía de vida y de inspiración, y que únicamente podía ser degustada por el propio público del país. Los logros de la producción literaria de ese periodo eran magros. Esa literatura supeditada en gran medida a la propaganda política, no era capaz de crear un código estético propio.

Durante la Revolución Cultural la retórica literaria se centraba en luchar contra los imperialistas en el escenario internacional y en evitar que la China comunista, recién nacida, cayera en el abismo revisionista o en la senda capitalista. La vara para medir la calidad literaria pasó a ser el pensamiento políticamente ortodoxo más que la estética o el talento. Incontables libros extranjeros fueron incluidos en el índice de libros prohibidos del gobierno comunista por contener pensamientos virulentos. Así las cosas, nada llegaba y nada salía. Podemos hojear la situación cultural del país mediante una entrevista que hizo el escritor italiano Alberto Moravia a un intelectual chino:

«¿Qué dice usted de Lukács?»
Sacude la cabeza y contesta: «No me gusta, es un revisionista.»

«¿Y Sartre?»

«Rechazó el premio Nobel, hizo bien. Pero también es un revisionista.»

«Hablemos de literatura. ¿Qué le parece Tolstoi?»

«Tiene cosas buenas. Pero está limitado por su siglo.»

«¿Dostoyevski?»

Esta vez reflexiona, lo agita un sentimiento de aversión, pero no acierta a expresarlo. Finalmente dice: «Es demasiado negro. Se ocupa de cosas negras.»

«¿Entonces?»

«Es un pesimista. No hay que ser pesimistas.» [...]

«¿Qué piensa de Shakespeare?»

A éste lo conoce; pero no le intimida. Contesta tranquilamente, como si Shakespeare fuese un contemporáneo: «Shakespeare es un escritor burgués.» [...]

«Dígame un escritor que le guste.»

Enumera: «Fadaeev, Gorki, Furmanov, Balzac, Dickens, Mérimée.» Añade todavía un nombre incomprensible. Finalmente comprendo: Heine. Reconozco el eco marxista: Marx leía, citaba, apreciaba a Heine. El escritor añade apresuradamente: «Naturalmente, estos escritores no son aceptados a ojos cerrados, tal como son. Es necesario hacer ediciones críticas, con comentarios para el pueblo, incluso expurgarlos.»

Pregunto todavía: «¿Se enseña filosofía en las escuelas y en las universidades chinas: Platón, Aristóteles, Spinoza, Descartes, Kant...?»

«No se enseña filosofía, sino historia del desarrollo de la sociedad.»

«¿Y la literatura griega y latina?»

«Poco. Son literaturas peligrosas.»

«¿Por qué?»

«Porque corrompen.» (Moravia, 1969: 66-68)

Para aquel entonces, a los ojos de los chinos, de Occidente no podían llegar ideas, influencias ni novedades benéficas, sino únicamente contaminaciones. A partir de la incidencia de Lin Biao, la Revolución Cultural fue disminuyendo de intensidad. La gente descubrió que era imposible encontrar la coherencia en la versión oficial de la Revolución Cultural, la cual acabó por ser una versión caricaturesca de los hechos. Además, la caída en desgracia de muchos antiguos miembros de los Guardias Rojos dejó patente que no habían existido criterios fijos para clasificar quiénes pertenecían a la contrarrevolución y qué cosas pertenecían al mundo capitalista.

Los jóvenes frustrados empezaron a organizar con frecuencia salones literarios informales para intercambiar copias de literaturas censuradas o discutir sobre el futuro del país. Dentro de los círculos restringidos los amigos leían, escribían y comentaban

las novedades que se publicaban en el mundo. En los salones clandestinos se organizaban voluntariamente actividades literarias, leyendo, por ejemplo, libros que todavía seguían prohibidos oficialmente. De ahí que obras como *El extranjero* (*L'étranger*) de Albert Camus, *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger, *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*) de Samuel Beckett y *El proceso* (*Der Prozess*) de Franz Kafka empezaron a circular, de manera clandestina, entre los intelectuales. El contacto con estas obras rebeldes prendió una auténtica llamarada de libertad e imaginación entre los jóvenes más progresistas, quienes se identificaron con la psicología y la mentalidad de los protagonistas de las obras extranjeras.

1.2.3 Los lectores de la literatura hispanoamericana

1.2.3.1 Descubrimientos aislados

La institucionalización de la actividad traductora se realizó entre 1949 y 1955 (Teng, 2011: 27). Por una parte, se hizo hincapié en la labor traductográfica más organizada bajo la dirección del gobierno comunista. Por la otra, el gobierno fusionó las editoriales privadas desde las cuales nacieron editoriales estatales como Literatura del Pueblo (Ren Min Wen Xue Chu Ban She 人民文学出版社), Literatura y Arte de Shanghai (Shanghai Wen Yi Chu Ban She 上海文艺出版社) y Editorial de Escritores (Zuo Jia Chu Ban She 作家出版社). De la misma manera que la homogeneización de la producción literaria, la actividad editorial también respondía a un comportamiento gobernado por reglas estatales, más que a los caprichos de un individuo.

Los primeros años de aquel tercer decenio de siglo ofrecían cierta semejanza entre China y Latinoamérica, puesto que se trataba, en ambos casos, de una época de grandes crisis políticas y económicas. Afinidades de las historias chinas con las latinoamericanas las han detectado los chinos: el sufrimiento del colonialismo, la invasión del imperialismo occidental y la incursión del capitalismo estadounidense. Resulta innegable que durante el periodo comprendido entre 1949 y 1979 los intereses políticos desempeñaron un papel importante en la traducción de la literatura

hispanoamericana en la China revolucionaria. Como hemos comentado más arriba, la llegada de la Guerra Fría inició unos enfrentamientos a niveles políticos, ideológicos y propagandísticos entre las dos grandes potencias del mundo y sus respectivos aliados. Cuando los comunistas se hicieron con el poder en 1949, Mao y sus camaradas establecieron una alianza estratégica con la Unión Soviética, lo que hizo que el gobierno estadounidense se sintiera seriamente amenazado. Estados Unidos negó la legitimidad de la República Popular China. Debido a la intervención estadounidense, los países latinoamericanos, en su mayoría, adoptaron la misma actitud hacia el nuevo gobierno chino, lo que obstaculizó el establecimiento oficial de relaciones diplomáticas entre los dos continentes. Sin embargo, el gobierno comunista, que consideró América Latina un flanco estratégico esencial desde el cual buscaba puntos de apoyo contra el bloqueo económico y diplomático de Estados Unidos, puso en marcha la “diplomacia popular” (Min Jian Wai Jiao 民间外交), una estrategia que se realizó a título individual con el propósito de facilitar las relaciones exteriores, los intercambios comerciales y culturales entre los dos continentes. Bajo el disfraz nominal de “diplomacia popular” el gobierno invitó a intelectuales, escritores y artistas latinoamericanos izquierdistas o comunistas a visitar la China roja, entre los cuales contamos con Nicolás Guillén (1952 y 1959)³⁴, Pablo Neruda (1951 y 1957), Jorge Amado (1952 y 1957) y Miguel Ángel Asturias (1956) (Zeng, 2007: 51). Cuando vinieron estos importantes escritores, en China se publicaron sus obras para darles la bienvenida. Fue en ese momento que aumentaron las publicaciones de traducciones de la literatura latinoamericana.

En tales circunstancias, por la cercanía ideológica, la literatura latinoamericana empezó a llamar mucho la atención de la China roja. Las obras de los escritores latinoamericanos se liberaron de etiquetas como “literatura de los heridos” o “literatura de las naciones pequeñas y débiles” y lograron desempeñar su propio papel en China. En periódicos y revistas se empezaron a publicar cuentos, poemas y fragmentos de las novelas traducidas. También había editoriales que comenzaron a

³⁴ En cuanto al viaje de Nicolás Guillén, véase el artículo publicado en la página web de Centro Virtual Cervantes, *Cronología de Nicolás Guillén (1939-1959)*. Dicho artículo está disponible en la siguiente dirección: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/cronologia/cronologia_01.htm

publicar antologías de la historia y la literatura latinoamericanas. Desde los años cincuenta hasta los años setenta, en la China continental aparecieron más de trescientas publicaciones sobre Latinoamérica, contándose entre ellas más de ochenta dedicadas a la literatura. Se tradujeron literaturas de países como Cuba, Chile, Brasil, México, Colombia, Costa Rica, Guatemala, Haití, Argentina, Perú, Federación de las Indias Occidentales, Honduras, Uruguay, Paraguay, Ecuador y Bolivia (Teng, 2011: 1). Los escritores más traducidos fueron Pablo Neruda, José Martí, Jorge Amado y Nicolás Guillén (Teng, 2011: 2). Debido a la carencia de traductores competentes del español, después de la fundación de la República Popular China todavía había traducciones indirectas provenientes de las lenguas inglesa, rusa y francesa. Gracias a la divulgación de la enseñanza del español, se notaba una tendencia cada vez más fuerte a traducir las obras latinoamericanas directamente desde la lengua española.

Conviene señalar que en un principio, el español se empezó a enseñar en China por las necesidades políticas. Interesa recordar que hace tres siglos Cervantes ya soñó con la promoción de la enseñanza del español en China:

Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio. Pregúntele al portador si su Majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondiome que ni por pensamiento (Cervantes, 2007: 547).

El sueño cervantino no se cumplió hasta mediados del siglo XX, concretamente hasta el año 1952 cuando se creó el primer departamento de Filología Hispánica en la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing (Lu, 2005: 69). El momento de auge de la divulgación de la lengua española apareció después de la Revolución Cubana (1959), a partir de la cual las relaciones entre ambos países se intensificaron de manera notoria. Todo el mundo, desde el presidente Mao hasta la gente común y sencilla aprendió a decir: “¡Cuba sí, yanquis no!” Tras el establecimiento de las relaciones diplomáticas en 1960, para los chinos, Latinoamérica dejó de ser un mundo

desconocido y remoto. El intercambio de relaciones entre ambos mundos hizo aumentar la demanda de especialistas que dominasen el español. Alrededor de 1960 las universidades de Beijing, Shanghai, Guangzhou y otras ciudades abrieron secciones de Filología Hispánica. A partir de 1962, Cuba recibió a los estudiantes chinos a estudiar en La Habana. Dos años después, el gobierno cubano llegó a desplegar un programa que incluyera ya a escolares con el fin de empezar a formar a futuros especialistas en diplomacia bilateral sino-cubana. Parece evidente que durante los años cincuenta y sesenta China no formó a sus hispanistas con un propósito intelectual o educativo, sino más bien diplomático. Sin embargo, después de la Revolución Cultural, muchos de ellos pasaron a convertirse, en la columna vertebral de la difusión de la literatura latinoamericana.

En contraste con la aproximación superficial e impresionista de los años treinta, la actividad traductora de la literatura latinoamericana de ese periodo aumentó considerablemente, pero las restricciones impuestas por la ideología política seguían siendo evidentes. Sólo se seleccionaban las obras que conformaban las expectativas de la China revolucionaria, ignorando aquéllas que tenían una naturaleza radicalmente diferente o heterodoxa. Por ejemplo, en la nota editorial³⁵ puesta en *Poesías* de Nicolás Guillén podemos detectar explícitamente esa orientación ideológica:

El propósito de publicar la serie “Literatura latinoamericana” consiste en, por una parte, ofrecer al lector chino los conocimientos más completos y sistemáticos sobre el desarrollo de la literatura latinoamericana; por la otra, queremos que el lector chino conozca la vida cotidiana y luchadora del pueblo latinoamericano.

En esta colección recogemos la literatura clásica, moderna y contemporánea de Latinoamérica. En cuanto a la literatura clásica, hemos incluido aquellas obras más importantes y representativas del espíritu latinoamericano. Con respecto a la literatura moderna, daremos más importancia a las obras excelentes del realismo revolucionario y del realismo crítico. Por último, en la parte de la literatura contemporánea hemos seleccionado aquellas obras que describan la lucha anti-colonialista y anti-feudalista. (Guillén, 1959)

³⁵ La traducción de la nota editorial es mía.

Lejos de ser una introducción sistemática como se declara en la nota editorial, en general la presentación de la literatura clásica latinoamericana sólo se limita a escritores como José Martí, Euclides da Cunha y Antonio de Castro Alves. (Teng, 2011: 2) Mientras tanto, la traducción de la literatura contemporánea latinoamericana consiste en textos políticamente correctos. Este conjunto de obras da cuenta de la vinculación entre la traducción y la ideología política dominante de la China roja. Entonces, la actividad traductora, igual que la creación literaria, consistía, al fin y al cabo, en una manipulación al servicio de la propaganda política del país. Todo ello llegó a su auge después del triunfo de la Revolución Cubana, un hecho histórico que despertó una auténtica oleada de entusiasmo por traducir la literatura latinoamericana en China.

De entre las traducciones es necesario destacar la trilogía poética, publicada durante 1960 y 1962 por la Editorial de Literatura y Arte de Shanghai, referente imprescindible para quien aspire a adentrarse en la senda de la vinculación entre la ideología política y la actividad traductora. Las tres antologías, tituladas respectivamente *Nuestros gritos furiosos* (Wo Men De Nu Hou 我们的怒吼), *Cuba sí, yanqui no* (Yao Gu Ba, Bu Yao Mei Guo Lao 要古巴, 不要美国佬) y *Triunfaremos* (Wo Men Bi Sheng 我们必胜), pertenecen a la serie “Poesía latinoamericana”, que sólo recogen a autores cubanos y a los que estén a favor de la Revolución Cubana.

A la hora de analizar los prefacios³⁶ de la trilogía, pese a leves matices, es fácil detectar que la retórica y la estructura son muy parecidas. En primer lugar, el prefacio siempre empieza con la referencia al imperialismo estadounidense en Latinoamérica, criticando su intriga de tratar de derrocar a los gobiernos locales. Además, se reprocha la política expansionista e intervencionista estadounidense de plagar la tierra latinoamericana de miserias en nombre de la libertad.

A partir de comienzos del siglo XIX, Latinoamérica, un mundo grandioso, precioso y fértil, ha sido invadido por el imperialismo estadounidense. Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos ha actuado de manera feroz y violenta en la tierra americana. Toda Latinoamérica ahora está sometida a los

³⁶ La traducción de los prefacios de la trilogía es mía.

tentáculos diabólicos de Estados Unidos. A través de los golpes de estado y cooperaciones con gobiernos obedientes, Estados Unidos han ejercido una dictadura cruel en los países latinoamericanos, explotando la riqueza local y chupando la sangre al pueblo. [...] (Guillén et al., 1960: 3)

Actualmente el pueblo cubano, imbuido de elevado espíritu combativo, se ha unido para consolidar la independencia, realizar reformas agrarias, eliminar el monopolio económico imperialista, fundar su propia industria y elevar el nivel de vida. [...] La victoria de Cuba tuvo una repercusión internacional. Todo el mundo se alegra de que este país, abundado en caña de azúcar, por fin pueda saborear la dulzura de la vida. [...] Sin embargo, Estados Unidos, el lobo cruel, no se resignó a ser derrotado. Fijando la mirada codiciosa en esta perla preciosa caribeña, Estados Unidos alargan sus garras diabólicas con la ambición de derribar la victoria de la Revolución Cubana y de detener la rueda de la Historia. (Guillén et al., 1961: 3)

Frente a las revoluciones democráticas nacionales, con Cuba a la cabeza, que se están propagando como reguero de pólvora en Latinoamérica, Estados Unidos empieza a demostrar su catadura repugnante, que ha recurrido a toda clase de ardides, por ejemplo el bloqueo económico, con el fin de ahogar la Cuba revolucionaria. (Nespoli et al., 1962: 4)

En segundo lugar, se elogia muy a menudo la Revolución Cubana por su defensa de la justicia humana contra las dictaduras militares impulsadas por Estados Unidos.

Últimamente las revoluciones nacionales en los países latinoamericanos se están desarrollando vigorosamente y han llamado mucho la atención del resto del mundo. La oleada grandiosa revolucionaria está en ascenso. Sobre todo, la victoria de la Revolución Cubana estimuló a todo el pueblo latinoamericano. (Guillén, 1960: 4)

Después de romper las cadenas impuestas por Estados Unidos y el gobierno de Batista, los cubanos valientes se han levantado en El Caribe. [...] Los cubanos que no se resignan a la humillación se oponen firmemente al imperialismo estadounidense. Como nos dice el presidente Fidel Castro: “La Revolución Cubana nunca vuelve pie atrás. Si los enemigos hacen intrigas, Cuba los responderá con diez luchas más revolucionarias”. Los cubanos, que se han forjado en la lucha y en las tormentas revolucionarias, siguen avanzando en el camino socialista. Y creemos que los cubanos van a obtener la victoria definitiva. (Guillén, 1961: 3-5)

Por último, se demostraba con frecuencia que los chinos estaban al lado de los

países latinoamericanos.

Los chinos siempre hemos creído que la lucha del pueblo latinoamericano es la nuestra y su victoria también es la nuestra. Existen muchas similitudes entre los dos pueblos. Los enemigos del pueblo latinoamericano y el chino son los mismos. Los bandidos que invadieron Taiwán y bombardearon las fábricas y los campos de caña de azúcar de Cuba vienen del mismo lugar.³⁷ (Guillén, 1960: 4-5)

Estamos a favor de la lucha de los cubanos y nos alegramos por su victoria gloriosa. Evidentemente el imperialismo estadounidense no se va a resignar a su fracaso. En los discursos de Kennedy podemos detectar su ambición de la próxima intervención armada en Cuba. El día 18 de abril el primer ministro Zhou Enlai mandó un telegrama al presidente del gobierno revolucionario Fidel Castro: “Por nuestra experiencia los chinos sabemos que el pueblo que se ha levantado es invencible. La acción retrógrada del imperialismo estadounidense y sus lacayo apresurará su propio hundimiento.” (Guillén, 1961: 4-5)

Nuestro gobierno ha emitido una declaración apoyando la lucha sagrada de Cuba contra la invasión estadounidense. A pesar de la tempestad revolucionaria, el pueblo chino siempre está al lado del pueblo cubano con el fin de llevar a cabo la lucha contra el imperialismo estadounidense. (Nespoli, 1962:5)

En cuanto a los criterios de selección, en los tres prefacios, es una obviedad afirmar que no toda la poesía hispanoamericana se seleccionó para su traducción. Sólo se tradujeron los poemas que cumplían las expectativas del receptor chino, un receptor que buscaba una Latinoamérica revolucionaria y una alianza contra el imperialismo estadounidense:

La presente antología recoge cuarenta poemas de veinticuatro poetas, los cuales vienen de Cuba, Chile, Venezuela, Haití, entre otros. Algunos poemas ya tienen su traducción china, pero los otros han sido traducidos por primera vez a través de la lengua rusa o directamente de la lengua española. Todos los poetas seleccionados son progresistas: Nicolás Guillén, célebre poeta revolucionario; Pablo Neruda, miembro del Partido Comunista Chileno; René Depestre, poeta haitiano encarcelado por el gobierno local en septiembre del año pasado, de quien lamentablemente no tenemos más información. La antología está dividida por tres partes: anti-imperialismo, anti-dictadura y anti-racismo. La temática de

³⁷ Se sobrentiende que Estados Unidos son los enemigos comunes para el pueblo latinoamericano y el chino.

la primera parte consiste en la descripción sobre la lucha del pueblo latinoamericano contra el colonialismo y el imperialismo estadounidense. La temática de la segunda parte consiste en la descripción de la miseria y la oscuridad de la realidad latinoamericana. La temática de la última parte consiste en la descripción sobre la protesta y la furia que siente el pueblo latinoamericano hacia la discriminación racista. A través de estos poemas llenos de entusiasmo luchador, sentiremos la voluntad del pueblo latinoamericano para liberarse de la invasión de Estados Unidos. Estamos convencidos de que pese a la crueldad del imperialismo estadounidense y numerosas penalidades, triunfará finalmente el pueblo latinoamericano. Los movimientos democráticos nacionales van a enterrar el neocolonialismo provocado por Estados Unidos. ¡Latinoamérica va a tener una nueva vida! (Guillén, 1960: 5-6)³⁸

El aire de propaganda política que se aspira de las líneas citadas y su vinculación con los discursos ideológicos y políticos dominantes de la época son tan evidentes que no requieren explicación alguna. Si analizamos los prefacios, prólogos de las obras publicadas durante ese periodo, nada escapaba a la determinación ideológica, como se juzga por fragmentos como los citados en el prefacio de *Poesías* de José Martí³⁹:

Si tienes la oportunidad de leer la biografía de José Martí, estarás conmovido por su voluntad férrea y su gran hazaña. José Martí fue el representante de las masas latinoamericanas. Si tienes la oportunidad de leer la poesía de José Martí, reconocerás que su poesía es la cumbre luminosa del mundo poético de final del siglo XIX. Si tienes la oportunidad de conocer sus discursos, sentirás su pasión, su talento y su voluntad contra la dictadura y la opresión. [...] José Martí es un poeta de renombre y su creación poética refleja plenamente su pasión revolucionaria y sus profundos pensamientos. (Martí, 1958: 1)

En la presente antología sólo recogemos una parte de su creación poética, pero sus discursos políticos están por publicar. A través de la lectura de estos poemas, podemos conocer la figura gloriosa del poeta; escuchar su toque de clarín para el combate de libertad; sentir su corazón fuerte, bondadoso y tierno. Su poesía no sólo nos ayudará a conocer la Latinoamérica del siglo pasado y a entender mejor la lucha del pueblo latinoamericano, sino también que nos hace tener confianza en el futuro triunfo de la lucha revolucionaria socialista. (Martí, 1958: 4)

³⁸ Las editoriales de la China roja destacaban por su vertiente social. Para que nuestro lector de la presente tesis doctoral tenga la idea en cuanto a los criterios de selección de la época, he citado y traducido la mayor parte del prefacio comentado. A pesar de que la cita sea un poco larga, desde mi punto de vista, resulta útil señalar un texto tan importante como éste, puesto que este prefacio nos ayudará a entender la transformación del horizonte de expectativas del público chino.

³⁹ La traducción es mía.

A lo largo del prefacio podemos encontrar una presentación meticulosa sobre la carrera política del poeta cubano, pero poquísima sobre su creación poética. El editor sólo dedicó un párrafo a analizar la estética poética de José Martí, insistiendo que “José Martí es un poeta de renombre y su creación poética refleja plenamente su pasión revolucionaria y sus profundos pensamientos. [...] En realidad, frente la revolución, el Martí poético siempre escribe al servicio revolucionario” (Martí, 1958: 3). Es fácil descubrir el carácter puramente externo e impreciso de estos comentarios. A pesar de que José Martí fue uno de los principales modeladores de la nacionalidad cubana, no podemos olvidar su legado literario como precursor del Modernismo hispanoamericano. No obstante, los críticos negaron la realidad de que la literatura hispanoamericana era como un río formado por corrientes diferentes que fluían con intensidad variable. Limitados en su mentalidad esquemática, los estudiosos chinos estaban convencidos de que la literatura hispanoamericana no podía ser sino una literatura revolucionaria e izquierdista. Tal enfoque era síntoma de una sociedad centrada en sucesivos movimientos y campañas políticas. Entonces, a la crítica china le preocupaba menos la estética que la ideología política que transmitía el escritor, es decir, lo decisivo sería que éste, en la medida de lo posible, reaccionase y criticase todos los males de la sociedad capitalista.

Todo esto no quiere decir que los críticos, editores y traductores chinos manipulasen la literatura hispanoamericana con mala fe. Simplemente los chinos reescribían la literatura hispanoamericana con el fin de hacer que se ajustara a la corriente ideológica de su tiempo. No obstante, cierto es que el provincianismo literario proyectó una perspectiva parcial de la literatura hispanoamericana, elevando las obras políticamente correctas, la mayor parte de las cuales no poseían un valor estéticamente denso, más allá de los límites de su cultura de origen. Al fin y al cabo, la China revolucionaria formó estereotipos de la literatura hispanoamericana que en su mayoría eran representaciones esquemáticas generalmente reductoras.

Con la llegada de la Revolución Cultural, se propagó en China, entonces, una fobia contra lo extranjero. En tales circunstancias, la relativa popularidad de la

literatura hispanoamericana acabó disminuyendo. Había una gran falta de interés a nivel editorial porque, desde el punto de vista de los chinos, todas las literaturas extranjeras formaban parte de las tendencias capitalistas. Además, como la lista de personas acusadas de ser contrarrevolucionarias creció a un ritmo constante durante la Revolución Cultural, los traductores también cayeron en desgracia y la mayor parte de ellos sufrieron una mutilación tanto física como mentalmente.

Debido a la radicalización del Partido Comunista Chino con el mundo exterior, se rehízo el mapa no sólo de la literatura hispanoamericana, sino también de la literatura universal, de tal modo que el público, que no era capaz de leer los textos originales, no podía ver el mundo literario completo.

Durante los años sesenta y setenta la China roja se consideró a sí misma como el centro de la revolución mundial, es decir, el líder de los pueblos oprimidos asiáticos, africanos y latinoamericanos en la lucha contra el imperialismo y el colonialismo. Entretanto, la actividad traductora se sometió a esta misión. Durante un periodo de diez años, la traducción de las literaturas de los países aliados se convirtió en la tarea principal, pero la mayoría consistía en la trasladación de obras de segunda fila. Durante los tiempos de la Revolución Cultural, la selección de obras extranjeras se vinculaba estrechamente con la diplomacia y la política. La actividad traductora se transformó en el barómetro de las relaciones de China con el mundo exterior. (Ma, 2003: 66)⁴⁰

No es difícil adivinar que durante la etapa de la Revolución Cultural se vio interrumpida la labor en la traducción de obras latinoamericanas, ya que las universidades fueron cerradas, los diplomáticos que desempeñaban sus funciones en Latinoamérica fueron repatriados a China, y los hispanistas se vieron privados tanto de acceder a obras originales como de publicar sus propias traducciones. De ahí que las principales carreteras del mapa de la literatura hispanoamericana, que habían pasado por Nicolás Guillén, Pablo Neruda y José Martí, desaparecieron temporalmente de la vista china.

Conviene señalar que durante los oscuros años de la Revolución Cultural, la actividad traductora no se paralizó totalmente. Las traducciones de literaturas

⁴⁰ La traducción es mía.

extranjeras circulaban de dos maneras: la traducción oficial y la traducción interna.⁴¹ La primera manera, la traducción oficial, consiste en la publicación de aquellas obras que correspondan a la ideología ortodoxa del gobierno comunista. Sin embargo, sólo una minoría de obras de la Unión Soviética, Japón, Corea del Norte, Vietnam y Albania merecían ese honor especial (Xie, 2009: 25-26). En comparación con la traducción oficial, la segunda manera ofrecía un abanico más amplio de opciones. Las obras del Mundo Occidental, que no se podían publicar a través de los canales oficiales, se difundieron a través de ediciones clandestinas. Los ejemplares circulaban entre un grupo bastante reducido de lectores, por ejemplo, los cuadros políticos de alto rango o intelectuales de renombres. Como el diseño del libro era muy simple y su portada a menudo estaba cubierta por papel amarillo o gris, los chinos lo llamaron “libro amarillo” (Huang Pi Shu 黄皮书) o “libro gris” (Hui Pi Shu 灰皮书).

A comienzos de la década de los sesenta, se promovieron movimientos contra el revisionismo en toda China. A propósito de educar a las masas mediante ejemplos negativos del revisionismo, se publicaron dos tipos de traducción: la primera se cubre con papel gris, a la cual llamamos el “libro gris” y la segunda por papel amarillo, a la cual denominamos el “libro amarillo”. La serie perteneciente al “libro gris” recoge obras de ciencias sociales, incluidos discursos de Karl Kautsky, León Trotski, Nikolái Ivánovich Bujarin, Nikita Khrushchev, entre otros. La serie perteneciente al “libro amarillo” recoge obras literarias revisionistas. (Wang, 2010: 43)⁴²

En las traducciones internas, además de obras soviéticas y japonesas, podemos hallar libros vertidos de Estados Unidos, un hecho poco usual en la China revolucionaria.

Si analizamos el número de edición de las obras extranjeras traducidas en ese periodo, dentro de la traducción oficial, las obras de países socialistas como

⁴¹ Por la misma época también existía una tercera manera de divulgación de literaturas extranjeras, la traducción clandestina. Después de la Revolución Cultural, a través de memorias o diarios de los especialistas chinos degradados, nos enteramos de que algunos de ellos tradujeron obras extranjeras, que no correspondían a la ideología dominante. Sin embargo, prácticamente todas las traducciones clandestinas no tenían la oportunidad de publicarse durante la Revolución Cultural, sino después. Por ejemplo, un manual de la historia de la literatura latinoamericana, publicado posteriormente en 1978 por la editorial Literatura del Pueblo, se realizó entre 1972 y 1976.

⁴² La traducción es mía.

Albania, Vietnam y Corea del Norte ocuparon el primer lugar (8 ediciones), seguidas por la literatura soviética y la japonesa. Dentro de la traducción interna, la traducción de la literatura soviética ocupó el primer lugar (24 ediciones), seguidas sucesivamente por la literatura japonesa (13 ediciones) y la literatura estadounidense (6 ediciones). A grandes rasgos, la literatura de la Unión Soviética era el principal foco de interés de China. Conviene señalar un fenómeno muy peculiar en la actividad traductora de ese periodo: la literatura contemporánea de Japón y Estados Unidos, la cual no ha sido muy traducida durante los 17 años desde la fundación de la República Popular China, ahora se convierte en el centro de atención. (Xie, 2009: 28)

Como la influencia política de la Banda de los Cuatro creció considerablemente durante la Revolución Cultural, sus miembros jugaban un papel importantísimo como iniciadores del proceso de traducción.

Los criterios de selección estaban totalmente bajo el control de los cuatro grandes izquierdistas, es decir, la Banda de los Cuatro. Los partidarios de la Banda de los Cuatro, los cuales residieron en Shanghai, llevaron a cabo la organización de la labor traductora. Los cuadros de Shanghai reunieron a los especialistas que dominaban idiomas extranjeros, a los cuales obligaron a leer ocho horas diarias las obras extranjeras recién publicadas y escribir reseñas. Otro cuerpo dirigente de alto rango examinaba dichas reseñas para decidir qué obras debían ser traducidas y cuáles no. Las obras que finalmente tengan la oportunidad de publicarse no dependen de su valor estético, sino más bien de los criterios propios de la Banda de los Cuatro. [...] Prefieren las obras que describan “la lucha de los negros estadounidenses contra los dirigentes blancos” o revela “el distanciamiento entre los revisionistas soviéticos y el pueblo”. Sólo las obras que cumplieren estos criterios podían ser traducidas por completo. (Xie, 2009: 30)

La calidad de las traducciones internas, a grandes rasgos, era dudosa. Por una parte, las obras traducidas normalmente se realizaron por un grupo de traductores en el que se mezclaron los especialistas de renombre y novatos. Como los dirigentes dieron un plazo muy corto para que los traductores terminasen la traslación, la obra original siempre se dividió en varias partes. El célebre traductor de ruso, Cao Ying, contó su propia experiencia durante la Revolución Cultural. Una vez, un dirigente de Shanghai le dio una obra rusa de cuatrocientas mil palabras y le obligó que terminase la traducción en tan sólo dos semanas. Debido a la presión política, Cao Ying y otros

quince colegas dividieron la obra original en cinco partes y las tradujeron separadamente, un trabajo que les costó diecisiete días (Xie, 2009: 29).

Por otra parte, como durante la Revolución Cultural el anti – intelectualismo llegó a su apogeo, los traductores echaron de menos un respeto personal y profesionalmente. Dado el énfasis en la colectividad de la labor social, se exigía la igualdad en la actividad traductora. La mayor parte de las traducciones aparecieron catalogadas con el nombre de la comunidad, mientras que el nombre del individuo permanecía desconocido:

Durante el periodo de la Revolución Cultural, muchos traductores permanecieron anónimos. Las traducciones siempre fueron firmadas por tal organización traductora o llevaron nombres con connotación colectiva, como Qi Gan⁴³ y Qi Ge⁴⁴, e incluso, algunas fueron anónimas (Teng, 2011: 29).⁴⁵

Evidentemente, bajo circunstancias tan extremas como las de la Revolución Cultural, no nos sorprende que en chino no se hiciera esfuerzo alguno por reproducir los efectos estilísticos y poéticos que los escritores soviéticos, japoneses o estadounidenses intentaron conseguir en su propio idioma. Aún resta decir unas palabras sobre la crítica literaria que acompañaba a las traducciones internas. Por la época, era frecuente que el editor utilizaba la nota editorial para asegurarse de que el lector leía la obra siguiendo la forma políticamente correcta. Dicha nota servía para resolver cualquier discrepancia existente entre la obra traducida y la ideología ortodoxa reinante. La crítica literaria, en lugar de mantener su propia voz, se transformó en cómplice de la ideología, que daba interpretaciones aceptables a los textos traducidos, pero eliminaba aquellos aspectos que se contradecían con la ideología dominante. Los críticos literarios chinos empleaban conscientemente retóricas inconvenientes para persuadir al receptor chino de la imagen caricaturesca del Mundo Occidental. Así pues, durante la Revolución Cultural, mediante tales manipulaciones el gobierno controlaba eficazmente el nivel moral de la temática de la

⁴³ La traducción literal de “Qi Gan” (齐干) al español es “trabajar juntos” o “trabajo colectivo”.

⁴⁴ La traducción literal de “Qi Ge” (齐戈) al español es “alabarda colectiva”.

⁴⁵ La traducción es mía.

producción traductora. No obstante, la perspectiva crítica que nos ofrece la nota editorial y el contenido de la obra original siempre son diametralmente opuestas entre sí.

En los tiempos de la Revolución Cultural, la temprana popularidad de la literatura hispanoamericana acabó disminuyendo, puesto que en el ámbito editorial tanto la traducción oficial como la traducción interna se concentraba en obras de la Unión Soviética, Japón y Estados Unidos. Al lector no profesional de la literatura hispanoamericana le habría resultado difícil encontrar traducciones fieles y adecuadas en el periodo de la Revolución Cultural. No obstante, como muy pocas personas tenían acceso a los manuscritos de los escritores hispanoamericanos, la mayoría se contentaba, o mejor dicho, se tenía que contentar con leerlos en una traducción, aunque muy a menudo fuera una traducción sesgada. Por la época sólo se publicaron dos traducciones de escritores hispanoamericanos, *Los fundadores de alba* de Renato Prada Oropeza y *Raza de bronce* de Alcides Arguedas.

La obra de Renato Prada Oropeza, perteneciente a la traducción interna, fue publicada en 1974 por la editorial Literatura del Pueblo. Siguiendo la tradición de la Revolución Cultural, no se concretó el nombre del traductor. La introducción, que sólo consta de dos páginas, más que literaria es político – social y en ella no podemos detectar ninguna declaración ni teórica ni práctica sobre la traducción que se editó.

Nos queda muy clara la temática de la novela, la cual refleja el pensamiento de la “guerra de guerrilla” de Che Guevara. [...] El camino oportunista que sigue Che Guevara es erróneo, ya que no sigue la dirección del marxismo–leninismo, no moviliza las masas, ni intenta establecer las bases de apoyo revolucionarias. El hecho de promover el levantamiento armado por un pequeño número de personas como bandidos errantes determinará su fracaso.

Aunque esta novela propaga una línea política errónea, la Unión Soviética revisionista la levantó hasta el cuerno de la luna. En 1971 la Unión Soviética revisionista ya la tradujo. En 1969 esta novela fue premiada por Casa América, una institución cultural fundada en La Habana. Los críticos soviéticos publicaron artículos en periódicos y revistas con el fin de embellecer la figura de Che Guevara y defender su línea oportunista.

El autor de la presente novela es un profesor joven boliviano. El autor utiliza juegos temporales que rompen la cronología, mezclando los personajes,

los pensamientos y los diálogos. Aunque esa técnica narrativa es una mera imitación del formalismo occidental–capitalista, la Unión Soviética revisionista la consideró “una técnica narrativa novedosa”.

La traducción ha sido trasladada de la versión rusa, que sirve de ejemplo de crítica y de referencia (Oropeza, 1974: 1-2)⁴⁶.

No es difícil adivinar que los fragmentos aludidos fueron insertados conscientemente. En un momento tan regido por una oligarquía como el de la Revolución Cultural, los críticos emplearon una retórica radicalmente revolucionaria sin reflexión estética. Por lo demás, debido a la ruptura entre las dos potencias comunistas, la Unión Soviética era caricaturizada casi siempre. Los chinos siempre se quedaron con el punto de vista opuesto al de los rusos. Una situación análoga se había dado en 1976 cuando se publicó la traducción de *Raza de bronce*, la única traducción oficial de la literatura hispanoamericana publicada durante la Revolución Cultural.

Esta traducción sesgada es sólo una de entre las muchas que se han hecho por razones obviamente ideológicas. La introducción de *Raza de bronce* puede ser analizada casi al unísono por cuanto tanto su estructura como su retórica vienen a ser idénticas a las anteriores citadas, por ejemplo las de la trilogía de la serie “Poesía latinoamericana”. El editor eliminó gran parte de los fragmentos y los sustituyó por citas de *El capital* de Karl Marx, *Citas del presidente Mao* y críticas sobre el imperialismo y el colonialismo. Además, el editor omitió la mitad de la traducción y suprimió sin piedad cada tema que no se correspondía con los discursos dominantes. (Teng, Wei, 2011: 38) Como el pueblo latinoamericano era amigo de los chinos, la traducción suavizó todos los ejemplos de descripciones de indios que se pudieran considerar insultantes. Según el editor, la traducción tiene que ajustarse a la imagen bondadosa de los indios oprimidos, una imagen que corresponde a las expectativas del lector chino.

Cierto es que el ejemplo de la actividad traductora durante la Revolución Cultural es algo extremo, pero lo importante aquí es darse cuenta de que en la China revolucionaria la traducción no fue tan sólo una actividad cultural o lingüística, sino

⁴⁶ La traducción es mía.

que entraron en juego otros factores que tuvieron que ver más con la política que con el valor intrínseco del texto original. El rechazo malicioso de determinados escritores occidentales y sus obras ilustra hasta qué punto la actividad cultural, literaria y traductora se escribió sometida a las limitaciones impuestas por la ideología política. Los círculos académicos chinos estaban convencidos de que sólo la literatura del realismo socialista era la literatura correcta y sólo aquellas literaturas cuya temática y estética eran parecidas a las del realismo socialista merecían ser introducidas.

1.2.3.2 Pablo Neruda, el gran amigo de la China roja

A continuación, para acercarnos al proceso evolutivo de la manipulación estatal en la introducción de la literatura latinoamericana, tomaremos al poeta chileno, Pablo Neruda, que fue el primer intelectual que rompió el hielo entre China y América Latina. En el proceso de la recepción de la poesía de Neruda se ve claramente la sumisión de la actividad traductora a las restricciones estatales.

En 1951, el distinguido poeta y su comitiva, el escritor soviético Ehrenburg, viajaron a China para entregar el “Premio Stalin por la consolidación de la paz entre los pueblos” a la vice presidenta de entonces, Soong Ching-ling (Song Qingling 宋庆龄), viuda de Sun Yat-sen (Sun Zhongshan 孙中山). El gobierno chino consideró que este encuentro con el gran poeta chileno tenía gran significación para la mejora de las relaciones entre China y Latinoamérica. Así que se celebró una ceremonia solemne a la que asistieron tanto las grandes figuras del ámbito intelectual como el alto rango del Partido Comunista. Durante su estancia en China, se publicaron reseñas, semblanzas biográficas y traducciones del poeta chileno como una muestra de bienvenida.

No obstante, no todas sus obras fueron traducidas, sino que sufrieron de un proceso de selección. De entre las obras nerudianas traducidas, resultan muy fácil de encontrar aquellos textos propagandísticos, mientras que es difícil dar con otras obras más estéticas, metafísicas y tenebrosas del propio autor. La mayor parte de las traducciones de Neruda al chino, en la segunda mitad del siglo XX, fueron sus

poemas de segunda fila. Aunque no eran perfectos desconocidos, obviamente Neruda no ganó prestigio o fama gracias a estos poemas.

La primera traducción de la poesía nerudiana, publicada en 1950, fue *Que despierte el leñador*, uno de los poemas más leídos en China. El motivo de su popularidad se debía a que en el poema Neruda previó el fracaso determinado de Chiang Kai – shek, apoyado por Estados Unidos:

No desembarques/ en China: ya no estará Chang⁴⁷ el Mercenario/ rodeado
de su podrida corte de mandarines: / habrá para esperaros una selva/ de hoces
labriegas y un volcán de pólvora. (Neruda, 1997: 459)

La mayor parte de los críticos occidentales se lamentaron de la ilegibilidad de dicho poema:

entre sus versos se encuentran obras maestras como el gran poema *Alturas de Macchu Picchu*; también versos que hoy nos parecen ilegibles, víctimas de la retórica de la Guerra Fría, como la sección *Que despierte el leñador* (Neruda, 1997: 13).

Sin embargo, en los círculos académicos chinos podemos encontrar a menudo comentarios entusiastas como los siguientes⁴⁸:

Señor Neruda, para el pueblo chino, sobre todo para los literatos jóvenes, tu nombre nos ha sido muy familiar. Buscamos ávidamente tus poemas. Aunque la mayor parte de las traducciones de tus poemas fueron trasladadas de otro idioma, un hecho que dañará la estética poética, entendemos perfectamente el mensaje que nos has transmitido. Mediante la lectura de *Que despierte el leñador*, sentimos la pasión poética, la furia por la oscuridad, la esperanza por la luz de la vida y el llamamiento de la clase proletaria mundial. Ese poema está lleno de fuerza y de colores optimistas. Gracias a la poesía, el pueblo chino y el pueblo latinoamericano están muy unidos. No sólo eres poeta del pueblo chileno, sino también poeta nuestro. Estamos en contra del imperialismo, en particular, contra los traficantes de la guerra de Wall Street. Sin embargo, Señor Neruda, te daremos una fuerte bienvenida, a ti, el representante del pueblo latinoamericano, el célebre poeta chileno. (Ding, 1951)

⁴⁷ Aquí Chang se refiere a Chiang Kai-shek, el líder del Partido Nacionalista Chino.

⁴⁸ La traducción es mía.

Es una afirmación típica de la crítica literaria de la época. Ante la poesía de Neruda, en vez de fijarse en los valores estéticos, los críticos solían partir del punto de vista político, en busca siempre del aleccionamiento y la instrucción doctrinales. En este contexto la otra cara de su creación poética, es decir, la poesía amorosa, quedó olvidada por completo. Durante su visita a China, en una charla con los escritores chinos, el poeta chileno hizo hincapié en la importancia del amor, un ingrediente importante de su poesía. No obstante, entonces, bajo tales circunstancias, para el lector corriente de China, la poesía amorosa de Neruda no era ni mucho menos tan familiar como su poesía política. Los chinos sólo seleccionaron poemas nerudianos estrechamente relacionados con la imprecación cargada de análisis político.

En una reseña publicada en el *Diario del pueblo*⁴⁹ dedicada a la publicación de la *Antología poética de Neruda*⁵⁰, podemos encontrar frases como las siguientes⁵¹:

Es un libro luchador, es un libro pacífico, es un libro solemne, es un libro magnífico. Esta antología ha llegado a tiempo. El deseo de luchar contra la represión occidental sirve de telón de fondo. Estamos contentos de saber que el autor de esta antología, Pablo Neruda, luchador de la paz, amigo del pueblo chino, ha visitado la nueva China. En ese momento le ofrecemos su obra impresa en caracteres chinos como un gran regalo para que el poeta escuche personalmente el eco grandioso y resonante de sus voces poéticas.

Aunque no todos los poemas de Neruda están incluidos en esta antología, podemos concluir sin riesgo que los poemas que tenemos aquí son la crema de su creación poética. Con esta antología ya es suficiente para que conozcamos a un célebre poeta y luchador valiente. [...]

Para los lectores y escritores chinos, esta antología es muy significativa. Sus poemas nos han animado mucho y el poeta ha demostrado su simpatía a los chinos. Creo que a través de su poesía, vamos a conocer su experiencia revolucionaria personal. ¿Por qué no tenemos poemas excelentes? ¿Por qué nuestra creación literaria no puede combinar la política y la estética? Podemos hallar la clave de las respuestas en esa antología. Neruda realizó el cambio de

⁴⁹ *Diario del Pueblo* (Ren Min Ri Bao 人民日报), principal diario del Partido Comunista Chino, publicado desde el 15 de junio de 1948, considerado portavoz del gobierno. La mención de una figura, la promoción de una idea o la propaganda de un movimiento se solía tomar como indicativa de favor estatal, mientras que cualquier crítica como una señal de purgación oficial.

⁵⁰ Es una traducción indirecta, cuyo idioma mediador es el inglés. Neruda, P. (1951). *Antología poética de Neruda* (tr.: Yuan Shuipai). Beijing: Literatura del pueblo. (聂鲁达 (1951). *聂鲁达诗文集* (袁水拍译). 北京: 人民文学出版社)

⁵¹ La traducción es mía.

un “poeta puro” a un soldado. Cuando era solamente “poeta puro”, su voz poética era desanimada y no tenía mucha repercusión. Posteriormente, se convirtió en un soldado ardiente. Ahora sus voces poéticas son más resonantes. Sus poemas se transforman en el toque de clarín para el combate. A pesar de que el poeta canta en el rincón, resuena el canto triunfal hasta las nubes.

Neruda es un célebre soldado antes de ser un célebre poeta. (Zang, 1951)

Para la China aislada bajo el bloqueo del Mundo Occidental, en particular de Estados Unidos, la imagen de un Neruda político sería más importante que la de un Neruda poético. En lugar de recopilar los poemas sentimentales y metafísicos de Neruda, la antología sólo recoge sus poemas escritos después de la Guerra Civil Española y sus discursos políticos. Esta antología tiene más relación con la pronta divulgación de cualquier texto de carácter revolucionario del poeta chileno que con el proyecto de ofrecer una edición cuidadosa de su brillante poesía. Podemos decir que la mayoría de artículos críticos publicados sobre el poeta chileno se centraban en su personalidad como luchador político más que en su obra. Por tanto, los críticos literarios chinos sólo enfocaron las relaciones entre la poesía nerudiana y la política en términos de exclusión y fingieron confundir a Neruda con el historiador marxista que no era. Para la China roja, Neruda no era nada más que un luchador de primera línea que combatía contra los intereses imperialistas estadounidenses. Este problema era la causa de gran número de malentendidos sobre la poesía de Neruda.

El Neruda construido por los críticos, estudiosos, reseñadores y editores chinos funcionó como el Neruda real durante un periodo bastante largo. Sin embargo, la figura grandiosa del poeta chileno sufrió una degradación por la ruptura sino-rusa (1960). Como la mayor parte del Partido Comunista Chileno, incluido Pablo Neruda, dieron su apoyo a la Unión Soviética, en el mundo literario chino resulta inevitable que la figura del poeta chileno padeciese una purgación:

Hace dos años, Neruda se puso en contra de China, e incluso insultó públicamente a nuestro máximo dirigente, el célebre Mao Zedong. Había miles de héroes y cuadros políticos que participaron en la revolución, pero sin duda alguna Mao Zedong fue el hombre más célebre de nuestros tiempos. No podemos dejar de preguntarnos: ¿Quién se cree que es? Neruda no tiene ningún

derecho a insultar a esta gran figura. Mao fundó el Ejército Rojo, superó numerosas penalidades, dirigió la Larga Marcha, creó conceptos estratégicos para la revolución china, formuló tácticas para tropas sublevadas, indicó el camino para el triunfo de la revolución y liberó un cuarto de la población del Mundo. En cambio, en 1948 Pablo Neruda dio sobradas muestras de cobardía al huir de esa forma ante el peligro. Se escapó miedoso de la persecución de González Videla. (*Noticias de referencia*⁵², 1966)⁵³

China desacreditó a Neruda y su obra. La principal razón para eliminar a Pablo Neruda de la literatura y cultura chinas se debía a que se creía que la ideología nerudiana no encajaba con el discurso dominante. Sus poemas dejaron de imprimirse y su nombre se olvidó. A partir de entonces, el papel vital del poeta chileno perdió muchos prestigios, no sólo como autor, sino como representante máximo de la nueva poesía latinoamericana. El nombre del antiguo amigo de la China roja va sumiéndose, poco a poco, en el olvido literario. Después de la apertura de China en la década de los años ochenta las jóvenes generaciones literarias jamás se acordarán de él.

1.2.3.3 A modo de conclusión

Consciente o inconscientemente, los círculos académicos chinos convirtieron a los escritores hispanoamericanos en estereotipos culturales del luchador revolucionario ideal. Esa perspectiva relativamente sesgada, a su vez, traía consigo dos reacciones. La primera consistía en negarse a estudiar con profundidad la literatura hispanoamericana. El editor o el traductor, muy a menudo, intentaba limpiar el lenguaje para que tendiera a una retórica más revolucionaria. La segunda, la voluntad de acercarse a la literatura hispanoamericana sólo a partir del intento propagandístico. Cualquier cosa que tuviera que ofrecer la literatura hispanoamericana siempre se medía con parámetros ideológicos. Los escritores

⁵² *Noticias de referencia* (Can Kao Xiao Xi 参考消息), periódico oficial del Partido Comunista Chino fundado en 1931, es uno de los diarios con mayor circulación en la China continental. Dicho periódico selecciona noticias de revistas y periódicos extranjeros y las traduce al chino. Sin embargo, era frecuente que las traducciones se adaptasen al punto de vista exigido por el gobierno comunista. Antes de la apertura de China en los años ochenta, *Noticias de referencia* fue la única fuente de información sobre el mundo exterior.

⁵³ La traducción es mía.

hispanoamericanos se tenían que comportar de una forma políticamente correcta, como correspondían a luchadores anti-colonialistas y anti-imperialistas. Si ellos no encajaban con los discursos dominantes, no nos sorprendería que la China roja les desacreditara sin ninguna piedad.

Como vamos viendo a lo largo del presente trabajo, en el periodo anterior a la fundación de la República Popular China, el ámbito literario chino no consideraba la literatura hispanoamericana como una entidad en sí porque las obras traducidas no mantenían ni la secuencia ni el orden. Trascurrido el tiempo después de la República Popular China, el mundo literario chino llegó a considerar la literatura hispanoamericana como una literatura relativamente importante. Sin embargo, esta apreciación parecía haber sido bastante superficial, pues se limitó a dar pábulo a la propaganda política. Como se ha comentado a lo largo del presente apartado, la principal razón por la que se editaron determinadas obras hispanoamericanas no residía en el valor intrínseco de los propios textos, sino en el hecho de que se publicaron en un contexto social donde la ideología política los apoyó. Además, la traducción tenía que sufrir restricciones impuestas por el poder político y se veía obligada a adaptarse a los requerimientos de los discursos ideológicos vigentes. Se crearon imágenes sesgadas de un escritor, o mejor dicho, de toda la literatura hispanoamericana. Estas imágenes parciales siempre llegaban a más gente que las correspondientes realidades. Por ejemplo, el hecho de silenciar la poesía metafísica y amorosa de Neruda tiene una evidente justificación histórica y, en parte, no deja de ser el reflejo de un comportamiento lógico: en China la producción literaria estaba directamente supeditada a las inducciones de su proceso político.

Llegados a este punto nos aventuramos a decir que si no hubiera sido por las necesidades políticas, la literatura hispanoamericana habría tenido que esperar varias generaciones más hasta tener la oportunidad de comenzar a introducirse en el ámbito literario chino. Como en tales circunstancias la política funcionaba como un reservorio de primer orden para la producción cultural, durante una parte importante del siglo XX las traducciones publicadas en ese periodo presentaron una alta uniformidad, es decir, fueron obras o discursos de carácter anti-imperialista y

anti-colonialista, un hecho que sirvió para reducir aún más las opciones de los lectores chinos y la óptica de una verdadera literatura hispanoamericana.

Ya se ha repetido que la China roja tenía un comportamiento más revolucionario que otros países comunistas. La percepción de la situación exterior del país consistía solo en un combate entre el bien y el mal, lo que hizo que los conflictos ideológicos quedaran más explícitos. Los dirigentes de Beijing consideraban la victoria mundial de la revolución proletaria y el derrumbamiento del mundo occidental-capitalista como la sagrada misión estatal de China. Esa actitud desafiante hacia el Mundo Occidental y hacia Estados Unidos, en particular, quedó reflejada claramente en la política cultural del país. Como consecuencia, para entrar en el horizonte del público chino, los escritores extranjeros tenían que ser aquellos que enarbolaran la bandera del anti-imperialismo y del anti-colonialismo. Sin duda, el marxismo y maoísmo sirvieron de fundamento ideológico para muchos escritos de orientación política, particularmente en los campos de la crítica literaria. Los críticos literarios chinos hicieron particular hincapié en la idea de que, a la hora de considerar una obra literaria, había de tenerse en cuenta no sólo el texto en sí sino también, y en igual medida, la ideología política que llevaba consigo.

1.3 La reanudación editorial de la literatura hispanoamericana (desde los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad)

1.3.1 Marco histórico: Apertura de China

Cuando Deng Xiaoping (邓小平) se hizo con el poder en 1978, era grande el desafío al que Deng y sus compañeros se enfrentaron. La grandiosidad del crecimiento económico de sus vecinos era apreciable. Japón, Corea del Sur, Singapur, Hongkong y Taiwán se habían convertido en florecientes centros comerciantes e industriales, mientras que la China continental fue la única excepción que estaba condenada a la pobreza. A ojos de Deng Xiaoping, tanto el Gran Salto Adelante como

la Revolución Cultural habían demostrado que en un mundo de rápido desarrollo era ineficaz el conservadurismo chino. Deng Xiaoping opinó que si China quería experimentar una mejora del nivel de vida, el gobierno no debería concentrarse en la lucha de clases. Teniendo en cuenta la extendida crisis existente entre los chinos corrientes, Deng Xiaoping abandonó el pensamiento utópico maoísta y declaró que había sido un desastre nacional iniciado y mal dirigido por el presidente Mao. Deng sostuvo que ni el marxismo-leninismo ni el pensamiento maoísta eran el único criterio para la dirección del Partido Comunista. El nuevo presidente chino manifestó que la naturaleza del socialismo no significaría la pobreza ni el retraso cultural. Todo lo que había hecho el presidente Mao para eliminar las influencias occidentales resultó erróneo. Por consiguiente, Deng se alejó de la idea de Mao de que China debería ser un país autosuficiente sin aceptar ayudas por parte de los países occidentales imperialistas. Al contrario de la actitud conservadora de Mao, Deng reestableció la normalización de las relaciones diplomáticas y se dedicó a cultivar las relaciones amistosas con el mundo occidental, en particular con Estados Unidos.

A propósito de reactivar todo el país, Deng Xiaoping presidió un amplio abanico de políticas innovadoras dirigidas a la agricultura, la industria, el comercio, la educación y la vida intelectual, siendo esta última una de las tareas de primer orden del gobierno nuevo. Con el fin de salvar a una generación con poca preparación especializada y escasa educación, las víctimas fueron rápidamente rehabilitadas para la vida pública, los profesores y estudiosos recuperaron sus antiguos cargos y cátedras, se reestableció el programa del envío de estudiantes chinos al extranjero y permitieron nuevas formas en la creación literaria y artística. A pesar de que la creación intelectual todavía estaba sujeta a los límites establecidos por el gobierno comunista, es cierto que cada vez era más difícil estandarizar la cultura y manipular la conciencia popular. La puerta de China se iba abriendo al mundo exterior. La transformación positiva del país benefició la modernización y el florecimiento de las tendencias culturales. Por fin, había llegado la hora de decir adiós a las circunstancias negativas de la revolución permanente y China podía sorprender al mundo por su rápido crecimiento económico.

1.3.2 Tendencias culturales

La historia de la literatura china post-revolucionaria es un mundo lleno de variedad y contrastes. La falta de espacio me impide abordar las incontables ramificaciones de un tema tan fascinante como inabarcable de las tendencias literarias que convivían en el mundo literario chino después de la Revolución Cultural. Aquí sólo mencionaremos algunas corrientes destacadas para tener una idea de conjunto de hasta qué punto estaba cambiando la literatura contemporánea china.

A pesar de la clausura de la frontera, parte del espíritu de rebeldía, logró filtrarse, en particular, a partir de 1979, el año en que el tránsito entre China y el mundo exterior se hizo de nuevo posible. Cuando China comenzó a salir de la esterilidad cultural provocada por la Revolución Cultural, la literatura herida (Shang Hen Wen Xue 伤痕文学) surgió como la literatura de la transición. Esa corriente literaria que apareció hacia 1978 dedicó especial atención a los daños que había causado la Revolución Cultural en la vida privada de las personas. El epíteto “herida” proviene del título del relato *La herida* (Shang Hen 伤痕), de Lu Xinhua (卢新华), publicado el 11 de agosto de 1978.

La aparición de la literatura herida suscitó una serie de controversias entre los escritores conservadores del realismo socialista, pero causó un gran impacto entre los lectores, que habían sufrido de las penalidades de la Revolución Cultural. Los escritores de esta corriente empezaron a reflexionar sobre el futuro de la literatura china y apostaron decididamente por la redención de la vida de las letras del encarcelamiento político. A diferencia de la generación del realismo socialista en la que los escritores hicieron desaparecer totalmente las descripciones de la vida, la emoción y el pensamiento individual, los de la literatura herida intentaron expresar los recuerdos dolorosos, amargos, de tantas personas que se habían visto oprimidas por los sucesivos movimientos políticos. Esa literatura rompió con el esquema de los personajes heroicos propios de las obras revolucionarias y se afanó por crear seres contradictorios. La literatura herida es la primera tendencia que tras la Revolución Cultural se ha asomado a una visión doble del hombre y del mundo, con un afán de

renovación. Era una generación, cuyos escritores buscaban la reconstrucción nacional, luchando a la vez de manera incansable por unos aires de libertad. Sin embargo, gran parte de las producciones de la literatura herida seguían el modelo tradicional de narración, lejos aún de la experimentación en el campo del estilo. Los personajes creados en la literatura herida sólo se limitan a recordar los hechos del pasado sin la reflexión racional del hombre sobre sí mismo. De este modo, la generación herida no tiene la capacidad de abandonar por completo la conciencia controlada por las directrices políticas. Después de esta tendencia literaria de aparición efímera, a inicios del año 1979, apareció otro movimiento literario, la literatura reflexiva (Fan Si Wen Xue 反思文学).

En esta corriente los autores chinos empezaron a criticar los errores cometidos, no sólo en la Revolución Cultural, sino también en los primeros años del gobierno comunista. Además de los sucesos trágicos, la falta de democracia y la excesiva burocratización también se convirtieron en motivos tratados una y otra vez por esos escritores. Una diferencia importante entre la literatura herida y la literatura reflexiva fue que ésta intentó ordenar el caos del mundo interior del hombre, esto es, lo que se experimentaba como conciencia angustiada y sensación de desamparo en el individuo. El concepto de “hombre” se convirtió ahora en foco de interés. El deseo de reivindicar la humanidad verdadera impulsó a los escritores a adoptar el papel de cirujano para diagnosticar los males y la falta de los valores morales en los sucesivos movimientos políticos. Apartándose de manera decidida de las técnicas narrativas más simples, llanas, descoloridas y, en definitiva, pobres, patentes en la literatura herida, surgieron una serie de autores que no se resignaron a crear sólo documentos de protesta, sino que también se preocuparon por la cuestión del lenguaje.

En este punto resulta interesante considerar un relato crucial de la literatura reflexiva, “La memoria”, en el que se observa la actitud de protesta y la reflexión sobre las relaciones entre los cuadros del Partido Comunista y la población. La Revolución Cultural hizo que la población perdiera la honestidad, la fe en las virtudes cívicas e incluso el amor filial. Con la vista puesta en una víctima de la Revolución Cultural, el antiguo jefe del departamento de propaganda reflexionaba cómo, a lo

largo de los sucesivos movimientos políticos, los chinos perdieron los valores morales y cómo volvieron a encontrarlos. La aparición en los años setenta del nuevo grupo de novelistas, preocupados por la decadencia moral y la denuncia social, contribuyó a abrir brecha con unos medios técnicos más innovadores.

Aparte de los méritos que hemos comentado anteriormente, debe recordarse que la mayor parte de las obras de la “literatura reflexiva” se limita a realizar una reflexión superficial y sigue estando contaminada por los valores establecidos en la Revolución Cultural. La verdadera dificultad estaba en que no sería fácil contradecir a una figura tan importante como la del presidente Mao. La imagen de Mao Zedong era tan fuerte que la masa china hizo de él un salvador insuperable. Es una figura que no pasó a la historia, sino que está en ella. La literatura reflexiva no puso en tela de juicio la honestidad con que la gente reverenciaba al líder. Los estilos incipientes carecían de eco chino, y el dogmatismo moral seguía dominando las producciones literarias. La discontinuidad y ruptura se realizó a título individual más que a nivel oficial o público. No todo el mundo intentó abrir brecha con los medios técnicos innovadores. En este panorama hay que tener en cuenta a aquellos escritores cuya actitud ambivalente produjo reacciones de rechazo que continuaron creando unas características parecidas a las que tenían antes de la Revolución Cultural. El fin de la Revolución Cultural no liberó completamente a los autores chinos de las trabas que les encadenaban a un punto de vista estático dentro de la creación literaria. Los novelistas jóvenes que comenzaron a escribir en estos años iban buscando y encontrando con mayor o menor dificultad una orientación. Se esforzaron por hacerse con una cultura amplia, pero el realismo socialista tan arraigado en la literatura china y las circunstancias políticas en que vivían no se lo permitían.

En comparación con otros géneros literarios, solamente la poesía ha sabido señalar en las actividades culturales de la época la urgencia de abrir una manera de hacer literatura absolutamente diferente de la anterior. Mientras que en la poesía se inició una progresiva renovación, la creación novelística permanecía cerrada en las fronteras nacionales nutriéndose de sí misma. En efecto, la creación literaria de China no abandonó realmente su hieratismo hasta que surgió la denominada “poesía

nebulosa” (Meng Long Shi 朦胧诗), que consistió en una nueva voz lírica, gracias a la cual, por primera vez, los lectores chinos pudieron mirar por encima de las barreras de la sencillez y del realismo en tanto rasgos por defecto de la literatura. La “poesía nebulosa”, a grandes rasgos, fue fruto de la introducción de literaturas extranjeras, y especialmente, de una corriente que se dio a conocer como el modernismo occidental⁵⁴.

Entre 1979 y 1985 se vivió un periodo crucial en el cual no sólo empezaron a traducirse obras del denominado modernismo occidental, sino que se comentaron desde una actitud relativamente objetiva. La visión negativa sobre la sociedad burguesa empezó a relajarse. La relajación política interior y la percepción de la existencia del *otro mundo* revelaban las posibilidades de disfrutar de una vida distinta y, básicamente, abierta. Los artistas aborrecían el estancamiento ideológico e intentaron romper el hielo. Los autores chinos entraron plenamente en una época más abierta a la “contaminación” con las “impurezas” provenientes del exterior, con la intención manifiesta de superar el estatismo anterior. Los escritores chinos sentían una fuerte atracción por la estética novedosa que representaba la creación occidental.

En este contexto, a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, coincidiendo con la reforma y la apertura al exterior, algunos poetas jóvenes publicaron –aunque sin conciencia de grupo⁵⁵–, su incipiente producción bajo la influencia del modernismo occidental, resultando de ello una concepción poética novedosa.

En marzo de 1979, se publicó el poema *La respuesta* (Hui Da 回答) de Bei Dao⁵⁶, poeta que pronto se convirtió en puente hacia la estética nueva. Aquella publicación supuso el fin de la clandestinidad y la salida a la luz pública de una corriente que aún carecía de denominación. La obra poética de Bei Dao se inició en la última etapa de la

⁵⁴Al hablar del “modernismo occidental” en el ámbito literario chino, usamos un término cuya significación original se ha transformado. En China se refiere a todo tipo de literatura europea del siglo XX excepto la que pudiera adscribirse al realismo socialista. Se trata de un calificativo que a menudo empleaban los críticos chinos para designar los movimientos vanguardistas occidentales. Tampoco debe olvidarse que “occidental” designa tanto a Europa como a Norteamérica.

⁵⁵ El movimiento de la poesía nebulosa nunca ha tenido una asociación unificada ni un manifiesto oficial.

⁵⁶ Bei Dao, poeta chino (1949 -). Su nombre verdadero es Zhao Zhenkai (赵振开). Su seudónimo *Bei Dao* en chino significa: la isla del norte.

Revolución Cultural y su objetivo fue reflejar el mundo interior de los jóvenes de su generación. Utilizando la fuerza poética, el poeta rasgó el velo hipócrita de la utopía y acometió la instauración de un mundo propio y particular, de carácter eminentemente sincero. El gesto dubitativo dotaba a su lenguaje poético de una sensación trágica, mientras que al mismo tiempo el rigor espiritual concedía a su expresión una fuerza invisible. La tristeza de su actitud y su desdén hacia la actualidad del país pueden observarse en sus versos. En su poesía Bei Dao expresaba, cabalmente, la atmósfera de opresión creada por los sucesivos movimientos políticos y la agitación espiritual experimentada por los intelectuales preocupados por los enigmas que encerraba el futuro de su país.

A partir de ese momento, las iniciativas poéticas originales brotaron por todas partes y el espíritu vanguardista pasó a ponerse de manifiesto. Los poetas de la *poesía nebulosa* no se resignaron a seguir empleando las técnicas planas y descoloridas de las creaciones precedentes, sino que intentaron crear un lenguaje poético más fresco. Pese a que no existió un manifiesto oficial ni una expresión de una conciencia colectiva, si analizamos los *poemas nebulosos*, es fácil concluir cuáles son las características comunes. Primero, la superación de la fosilización ideológica y el regreso a la armonía, la sinceridad y la bondad humanas. Segundo, la búsqueda de una concepción poética basada en la imagen creadora. Los adeptos de la *poesía nebulosa* no se resignaron a seguir empleando las técnicas chatas y descoloridas de las creaciones precedentes, sino que intentaron crear un lenguaje poético más fresco. En tercer lugar, buscaron una mirada atenta al mundo interior del individuo. Y por último, expresaron la incredulidad ante los valores inmutables de la tradición, la naturaleza y la historia.

La expresión renovadora de poetas como Bei Dao rompió con los gustos habituales entre los lectores y supuso una ruptura inmediata con los modelos realistas utilizados por los poetas anteriores. La aparición de esta poesía tan original—rápidamente motejada por ciertos críticos de *poesía rara*— simbolizaba en cierto modo el renacimiento de la literatura china en la edad contemporánea. No obstante, a los ojos de la generación de críticos y escritores conservadores, la dificultad que

comportaba ese lenguaje poético se reducía a que se trataba de un juego artificioso de palabras. Criticaban la extrañeza y la extravagancia de aquel nuevo lenguaje poético. Creían que ese tipo de poesía resultaba tan raro que, al finalizar la lectura, el lector era incapaz de aprehender, dominar o entender el mundo poético que se le presentaba. Ello obligaba a practicar de manera forzosa una gimnasia mental que convertía a esa poesía novedosa en un género impenetrable, incluso para leerla. La dificultad estilística que entrañaban sus versos suponía para el lector poco avezado un esfuerzo suplementario, de manera que el texto terminaba situado en una esfera superior, lejos del común de las lecturas inteligibles. Para eludir la acusación de que se trataba de una modalidad discriminadora, algunos críticos describieron ese tipo de poesía con un adjetivo suficientemente ambiguo “poesía nebulosa”.

Curiosamente, los debates sobre el nuevo lenguaje poético extendieron la influencia de la “poesía nebulosa”, impulsando a muchos escritores chinos a romper su aislamiento autónomo. No creo andar desacertada sosteniendo que la “poesía nebulosa” constituye tanto el Renacimiento de la literatura contemporánea de China como una muestra viva de las influencias de las literaturas extranjeras en el país. Su estética renovadora y novedosa inauguró una nueva era de la literatura, hasta el punto de que sin su presencia no se habrían producido los logros que siguieron en la creación literaria china del siglo XX.

Transcurrido el tiempo, esa poesía entró en decadencia y los poetas, poco a poco, se fueron desprendiendo del “grupo”. Después del movimiento *nebuloso*, la poesía, engalanada con hombres y mujeres monumentales como Bei Dao (北島), Gu Cheng (顾城) y Shu Ting (舒婷), dejó de ser tan activa como creación literaria, quizá porque, por un lado, el público capaz de percibir la poesía se iba empequeñeciendo cada vez más, y por el otro, porque la nueva narrativa china, recién liberada de sus deberes tradicionales y cívicos, empezó a atraer a un público mayoritario y avanzó con tanta rapidez que, finalmente, desplazó de la primera fila a la creación poética. De entre las escuelas literarias hay que destacar la de la literatura de “la búsqueda de raíces” porque cobró una importancia crucial en la producción narrativa china de la segunda mitad de la década de los ochenta.

La literatura de “la búsqueda de raíces” apareció por vez primera como término literario en el artículo titulado “La raíz de la literatura”, publicado en la revista *Escritor* por Han Shaogong, en el mes de abril de 1985. Según el mismo escritor, la literatura poseía una raíz, la cual tenía que entrar profundamente en la tierra de la cultura tradicional, ya que si no, el árbol de la literatura no crecería exuberantemente. Y añadió más adelante que el movimiento del Cuatro de Mayo introdujo las experiencias más avanzadas del mundo occidental en China, pero que, por otro lado, rompió con su cultura tradicional. Por ejemplo, una de las consignas más populares de aquel momento fue “Derriba el Confucianismo”.⁵⁷ Sin embargo, Han explicó que la búsqueda de raíces no significaba hacer genuflexiones a los antepasados, a las milenarias tradiciones culturales, ni crear el regionalismo, al contrario, había que sostener un espíritu de crítica y de reflexión con respecto a las cosas pasadas que persistían dentro de la cultura tradicional.

Aunque los novelistas “en busca de raíces” formaron un grupo bastante diverso y la unidad de la literatura de la “búsqueda de raíces” no fue unánime, resulta obvio que había algo común que les unía. Primero, querían plantear otro tipo de literatura diferente de la producción narrativa marcada por el control político como la “literatura herida” o la “literatura reflexiva” que, entonces, dominaban el mundo literario del país. Segundo, querían crear una literatura autóctona, cuya raíz sería china, al margen de los modelos extranjeros, que evidentemente los autores chinos conocían y habían asimilado.

La literatura de “la búsqueda de raíces” tuvo una estrecha relación con el realismo mágico porque los novelistas hispanoamericanos resolvieron el problema esencial de numerosos escritores chinos: encontrar una forma de expresión que estuviera unida a su país, su clima y su suelo. Así que cuando se introdujo el realismo mágico en China, en poco tiempo se transformó en el punto de partida para buscar una forma de expresión auténticamente china, al margen de las modas extranjeras.

Ahora no hace falta que adelantemos muchos argumentos, ya que en el siguiente

⁵⁷ Hay que acordarse de la importancia de la figura de Confucio para China. Si hay un nombre con el que se puede asociar a la cultura china, ése era el de Confucio, que ha sido considerado el Primer Maestro por los chinos.

capítulo vamos a dar un paso más y examinar en detalle la recepción del realismo mágico en China. De todas maneras, con la aparición de la literatura de “la búsqueda de raíces”, la narrativa china representa una rebelión y una liberación. La rebelión, estimulada por la nueva narrativa hispanoamericana, sobre todo por el realismo mágico, reaccionó contra el realismo socialista y la literatura controlada por las directrices políticas, que a menudo dieron origen a obras esquemáticas. Nos alegramos de ver que, una vez que los escritores chinos abandonaron los tópicos manidos de la creación politizada; una vez que se sintieron libres para usar un lenguaje independiente de las viejas retóricas, se produjo un gran brote de energía creadora y se desarrollaron estilos y técnicas completamente nuevos. Tenemos a Mo Yan, el Nobel chino, como ejemplo máximo de la literatura de “la búsqueda de raíces”. Actualmente, en China, la creación literaria no se concibe como la “búsqueda de raíces”, por supuesto, pero los novelistas que la configuraron ocupan todavía, con obras de indudable categoría estética, la primera fila del mundo literario y todavía se nota la tendencia de la búsqueda y la intención de recuperar la identidad cultural del país.

1.3.3 El panorama editorial

Los resultados obtenidos por los dos primeros apartados nos permiten afirmar que, al margen de la individualidad pionera de Mao Dun en los años veinte, la literatura hispanoamericana, a grandes rasgos, se consideraba una literatura menor y relativamente poco prestigiosa en comparación con otras literaturas extranjeras. Después de la fundación oficial de la República Popular China, la situación traductográfica de la literatura hispanoamericana experimentó una extraordinaria mejora. Sin embargo, la perspectiva sobre la literatura hispanoamericana era irremediabilmente sesgada, ya que no todo se seleccionaba para ser traducido y era muy frecuente que se escogieran textos ostensiblemente parciales con el fin de reflejar ideologías políticamente correctas. Por tanto, teniendo en cuenta la vinculación

ideológica de la traducción, todavía se echaba de menos una tradición traductora hispanista que pudiera actuar honrosa y eficazmente con la literatura hispanoamericana. La imagen sesgada de la literatura hispanoamericana, proyectada por las antologías, reseñas o compilaciones de textos, funcionó como única realidad durante varias décadas. Llegando a la década de los ochenta, gracias a la apertura del país, China empezó a experimentar reformas importantes en política, economía y cultura. Los intercambios entre el país asiático y el mundo exterior contribuyeron a borrar las barreras mentales que durante mucho tiempo habían aislado al mundo intelectual chino.

En octubre de 1979 se postuló la cuarta reunión de la creación artística y literaria nacional donde se expresó el afán a la libre expresión del pensamiento:

No hay que dictar órdenes a los cuadros de los círculos artísticos y literarios. No hay que exigir que el arte y la literatura se subordinen a los deberes espontáneos, concretos y directos de la política. Al contrario, hay que ofrecer condiciones favorables a los artistas y literatos para que prosperen en su propia creación (Zeng, 2007: 83).⁵⁸

Además, la relativa relajación de la obstinación de la lucha de clases dejó las puertas medio abiertas a obras extranjeras, anteriormente consideradas lecturas clandestinas. El día 3 de marzo de 1978 tuvo lugar la conferencia sobre la planificación de las literaturas extranjeras en la que los círculos artísticos y literarios chinos discutieron sobre dos cuestiones fundamentales: “¿Hay que introducir y estudiar las literaturas extranjeras? y ¿Con qué actitud tratar las literaturas extranjeras?” Finalmente, llegaron a un acuerdo:

En el pasado, las investigaciones que dedicamos a las literaturas extranjeras no fueron suficientes sino minoritarias. La actitud que teníamos frente a las obras extranjeras - no introducir, no investigar, no conocer, no comunicar, no aprender – fue errónea. Fue una política estúpida. Sin embargo, tampoco debemos seguir la literatura extranjera paso a paso y adorarla ciegamente. Tenemos la responsabilidad de introducir y presentar las obras

⁵⁸ La traducción es mía.

excelentes a nuestro público, al mismo tiempo, guiar al lector a apreciarlas de una manera correcta (Zeng, 2007: 84).⁵⁹

A partir de ese momento, la creación literaria china se comenzó a liberar de sus trabas cívicas y pedagógicas y al mismo tiempo los autores entraron con entusiasmo en una época más abierta, exponiéndose a contaminaciones para buscar un nuevo alimento espiritual. Se fundaron sucesivamente revistas como *Arte y literatura extranjera* y *Bosque de traducciones* que, en breve, se convirtieron en el frente de los estudios e investigaciones sobre las literaturas extranjeras y, por el otro lado, fueron también la vía más eficaz a través de la cual el público chino se podía enterar de las tendencias literarias del mundo exterior. Gran parte de las editoriales de aquella época estaban volcadas hacia Europa y Estados Unidos, publicando las obras más importantes que se podían encontrar en el extranjero. El impresionismo, el surrealismo, el futurismo y otros movimientos literarios occidentales fueron introducidos sucesivamente en China. Al ponerse en contacto con las letras extranjeras, desde el punto de vista de los autores chinos, la literatura adquirió otra dimensión porque les arrancaron bruscamente de su estética casera y les ayudaron a plantearse una nueva estética más amplia, rica, en fin, universal.

En las librerías aparecieron de nuevo libros traducidos de lenguas extranjeras. En el primer día de mayo de 1978 las librerías Xinhua⁶⁰ pusieron en venta las obras clásicas extranjeras, un hecho histórico que simbolizaba la tercera occidentalización cultural de China.⁶¹ Podemos detectar la escena conmovedora de entonces a través de artículos y memorias publicados posteriormente como el siguiente.

A las doce de la medianoche, Yi Qiong cogió la mochila y salió de la fábrica de Ningzi, yendo hacia la Lápida Triángula de Shapingba. Iba a la Librería Xinhua a hacer cola para comprar libros. La luna y las estrellas destellaban en el cielo. La bulla del día desapareció y el aire era fresco. Cuando ella llegó a la Librería Xinhua, se quedó sorprendida. Como salió de su trabajo a medianoche, pensaba que era la primera. Aunque la librería no se abrió hasta

⁵⁹ La traducción es mía.

⁶⁰ Librería Xinhua (新华书店), que dispone de miles de sucursales por toda China, es una Librería estatal.

⁶¹ Como se ha comentado a lo largo de la tesis, la primera occidentalización surgió a partir del Movimiento de Auto-fortalecimiento, mientras que la segunda se introdujo gracias al Movimiento de Nueva Cultura.

la mañana del día siguiente, ya había gente que estaba esperando en la puerta. [...] Todo el mundo salió sonriendo de la librería con un montón de libros. No tenían opción de elegir. Compraron todas las obras clásicas extranjeras que podían encontrar en la librería. Para los que habían sufrido los tiempos de escasez intelectual no había pan duro. La gente compró cualquier libro a su alcance. Yi Qiong compró *Papá Goriot*, *Eugenia Grandet* y *Ana Karenina*. Sólo con acariciar las portadas de color terroso que llevaban dibujos azules y títulos de color marrón oscuro ya se quedaba satisfecha (Zhao Xifang, 2003: 4-5).⁶²

Liberados del fanatismo político, amplios sectores de la población, que durante largos años habían tenido que relegar a un segundo plano sus aficiones literarias, pasaron a leer todo cuanto se les ponía al alcance de la mano, e incluso muchos escritores jóvenes chinos manifestaron que les interesaba y conocían mucho más la literatura extranjera que la suya.

Gracias a la introducción de una gran cantidad de literaturas extranjeras, la creación narrativa china abrió una nueva página. Estas obras no sólo permitieron a los escritores chinos conocer a los maestros que estaban en la primera fila de la literatura universal, sino también les ofrecieron una óptica universal para que profundizaran en ellos mismos y conocieran el mundo. (Zeng, 2007: 88)

La década de los ochenta fue la época de oro de la introducción de las letras extranjeras:

Aproximadamente después del año 1981, especialmente a partir de 1983, gracias a los traductores valientes, entraron en China una gran cantidad de obras excelentes del expresionismo, el simbolismo, el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, el realismo mágico, el nuevo periodismo, la corriente de conciencia, el humor negro, el teatro del absurdo y etcétera. Ese poderío e ímpetu hicieron grandes progresos día a día, formando una corriente colorida y variada, que despertó un gran entusiasmo por salir de la posición estática dentro de la creación literaria. De ahí que el fanatismo literario lanzara un reto a las milenarias tradiciones literarias y estéticas (Zeng, 2007: 89).⁶³

⁶² La traducción es mía.

⁶³ La traducción es mía.

La lectura de literaturas extranjeras se convirtió en un estímulo fundamental en la vida de los intelectuales chinos. La literatura hispanoamericana tuvo una gran repercusión. Las editoriales descubrieron un camino bastante prometedor en la traducción de la narrativa hispanoamericana, y por ello, no tardaron mucho en recuperar y ampliar las colecciones que habían puesto en marcha en los años setenta. En la década de los ochenta aumentó el número de traducciones de la literatura latinoamericana. Las editoriales invirtieron en un buen número de antologías. Aunque aumentaron la competencia, la irrupción de editoriales en el mercado también ofrecían al lector la diversidad de selección. Entre todas ellas destaca *A Escrava Isaura*, una novela romántica del brasileño Bernardo Guimarães, que fue muy bien acogida por el público, llegándose a imprimir 422.600 ejemplares en un mes (Teng, 2011: 47). Dentro de las traducciones de las obras latinoamericanas, la prosa de ficción hispanoamericana fue la que experimentó un extraordinario período de auge en la década de los ochenta. Numerosas obras hispanoamericanas superaron ediciones de 50.000 ejemplares. Así, por ejemplo, *La Sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán Franco (77.000), *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias (50.000), *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (54.000 y 53.000, en sendas ediciones diferentes) y una antología de cuentos del mismo escritor colombiano (52.000), *Los perros hambrientos*, de Ciro Alegría Bazán (309.300 en sendas ediciones diferentes), *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa (50.000 y 77.400 en sendas ediciones diferentes), y una *Antología de la poesía de Neruda* (50.000) (Teng, 2011: 47). Fueron traducciones que tuvieron un éxito tanto estrictamente literario como comercial. El cambio que se vivió respecto a las etapas anteriores debe atribuirse tanto a la moderación del fanatismo político en el interior del país como también a la calidad innegable de las novelas que se habían escrito en Hispanoamérica en los últimos tiempos.

Aunque en comparación con las traducciones de otras lenguas extranjeras, como el francés y el inglés, el ámbito español era minoritario, en los años ochenta había más recursos humanos que trabajaban en la traducción directa. En 1979 se fundó en Beijing el Instituto de Investigación de las Literaturas Hispánicas, Portuguesas y

Latinoamericanas. La creación del centro supuso el inicio de los estudios sistemáticos sobre la literatura latinoamericana en China, particularmente, sobre la introducción del realismo mágico como fenómeno literario.

Es menester señalar que antes del triunfo popular y comercial de *Cien años de soledad*, la prosa hispanoamericana se limitaba al campus universitario y no suscitaba una mayor atención entre los lectores chinos no profesionales. Sin embargo, el estallido de *Cien años de soledad* terminó por hacer de la nueva narrativa hispanoamericana algo muy de moda, saliendo rápidamente de los estudios y de los especialistas. La publicidad eficaz que supuso la concesión del Premio Nobel de Literatura propició un gran lanzamiento de la obra maestra de García Márquez en China. Según todos los indicios, entre el público chino despertó una gran expectación hacia el galardonado colombiano y una pasión rayana en el fanatismo hacia el realismo mágico.

A lo largo de los años ochenta, la mayoría aplastante de estudios y valoraciones sobre la literatura de América Latina se centró precisamente en el fenómeno del realismo mágico, corriente que pasó a convertirse en el objeto preferido de discusión de la crítica literaria. El fenómeno no fue exclusivo de la China continental. También en Taiwán y en Hong Kong surgieron sectores de lectores entusiasmados por esa literatura profundamente latinoamericana. Así, ya en noviembre de 1972 el escritor hongkonés Ye Si (也斯), en el número inaugural de su revista *Cuatro estaciones*, publicó un artículo titulado *Márquez y Cien años de soledad* y una selección titulada *El álbum de García Márquez*, que sería la primera antología del escritor colombiano aparecida en China. (Zeng, 2007: 64) De todos modos, en líneas generales, las investigaciones sobre el realismo mágico en Taiwán y en Hong Kong no adquirieron una magnitud comparable a las de la China continental, en las que se centrará este estudio.

A diferencia de la década de los años noventa en la que el desarrollo de la nueva economía de mercado fomentó la comercialización de la producción cultural, las actividades editoriales de la China de los ochenta todavía se alejaban del compás de las actividades internacionales. Por ejemplo, uno de los fenómenos dignos de nuestra

atención y análisis es la piratería. En realidad, las obras hispánicas no se presentaron por ruta legal hasta los noventa. Tomemos el ejemplo de la traducción de *Cien años de soledad*.

Con anterioridad al año 2011 las traducciones publicadas de *Cien años de soledad* fueron, realmente, ediciones pirata, puesto que no existió un contrato que autorizara su publicación. En 1990 García Márquez fue invitado por el director de cine, Akira Kurosawa, a viajar a Japón, pasando por Beijing y Shanghai. Según el periódico *Fin de semana meridional*, ese viaje a China le causó una mala impresión al escritor colombiano, puesto que tanto él como su agente literaria, Carmen Balcells, pudieron comprobar sobre el terreno la existencia de la publicación pirata de *Cien años de soledad* en el mercado chino, provocándole a su autor un gran enojo. Durante su estancia en Beijing, en un encuentro con intelectuales chinos, García Márquez les reprochó sin ambages: “Ustedes son mercaderes de ediciones pirata”⁶⁴. Tras ese viaje a China, el escritor colombiano juró que nunca autorizaría a ninguna editorial china que publicara sus obras, incluida *Cien años de soledad*. (Xia: 2011)

El enojo del Nobel colombiano persistió aún durante años. Según el director del Instituto de Lenguas Extranjeras de la Academia de Ciencias Sociales de China, Chen Zhongyi (陈众议), el día 23 de abril de 1996 – el Día Internacional del Libro – García Márquez asistió a la ceremonia de la publicación y presentación de su novela *Noticia de un secuestro*. En presencia de la prensa escrita y audiovisual el escritor reprochó públicamente el problema que suponían las ediciones pirata en China, al que calificó “el país de piratas”. El otro país que se convirtió en el blanco de sus ataques fue el

⁶⁴ Otro escritor hispanoamericano aunque menos enfadado por las ediciones pirata ha sido Vargas Llosa. Me parece muy interesante añadir un caso más bien anecdótico que contrasta con la actitud severa de García Márquez. He aquí los comentarios del director general de *Lector 99*: “Vargas Llosa es más abierto y magnánimo que García Márquez porque no ha descargado su cólera contra los círculos editoriales chinos. Al contrario, se ha mostrado muy agradecido a los traductores. Durante su viaje a China quiso ponerse en contacto directo con ellos. En algún caso en que el traductor estuvo enfermo y no pudieron reunirse, Vargas Llosa lo llamó por teléfono.” En el encuentro de Vargas Llosa con los escritores chinos hubo novelistas chinos que trajeron consigo ejemplares de *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras* publicados antes de la adhesión al *Convenio de Berna*, es decir, ejemplares de ediciones que no contaban con la autorización del propio autor. Una escritora china le pidió a Vargas Llosa que firmara esos ejemplares, señalando: “El hecho de que China publicara sus obras antes del año 1992 debería merecer su perdón, porque los escritores chinos de aquel entonces deseaban vehementemente conocer las nuevas ideas y las nuevas maneras (de escribir). Al principio de la época de la apertura al exterior, esas traducciones abrieron una ventana a los escritores chinos para conocer el mundo exterior.” Vargas Llosa agradeció la simpatía y la sinceridad de los intelectuales de China y luego contestó con gran sentido del humor: “No sabía que en China tuviera tantos *fans*. Si lo hubiera sabido, habría elegido vivir aquí.” (Xia: 2011)

suyo propio, Colombia. (Xia: 2011)

Conviene, sin embargo, recordar que hasta 1992 China no se había adherido a ningún tratado sobre derechos de autor y de publicación. La mayor parte de la población tampoco podía, por tanto, tener conciencia de lo que suponía la protección de la propiedad intelectual. Por otra parte, tampoco puede ignorarse que, aunque hubiese existido esa conciencia de los derechos de propiedad intelectual, por circunstancias obvias de la sociedad (los escasos recursos económicos, por ejemplo), las editoriales chinas no habrían estado en condiciones de comprar los derechos exigidos por los autores extranjeros. Sin embargo, bajo el estímulo comercial e intelectual, las editoriales dieron el paso de pasar a publicar traducciones sin autorización de los propios autores. El fenómeno no afectó, ni mucho menos, de manera exclusiva a los escritores latinoamericanos, también a la literatura europea, la estadounidense, la japonesa y otras diversas.

En 1992, China se adhirió al *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. En consecuencia, dos años más tarde, el Ministerio Nacional de los Derechos Reservados de China emitió un apremio, prohibiendo la venta de las traducciones de las literaturas extranjeras que carecieran de permiso de edición. Según diversas estimaciones, a partir del año 1992, hubo aproximadamente 100 editoriales chinas que realizaron gestiones, bien ante la embajada de México en Beijing, bien ante la de Colombia, solicitando la autorización para publicar *Cien años de soledad*, pero ninguna obtuvo una respuesta positiva. No obstante, el sueño de publicar *Cien años de soledad* legalmente en China no dejó de ser acariciado por los editores chinos. Entre 2001 y 2010, se produjo otro intento de lograr los derechos reservados de esta obra cumbre del escritor colombiano. En otoño del 2008, el director general de la editorial *Lector 99*, Huang Yvhai, viajó personalmente a Barcelona con el objetivo de negociar el asunto con Carmen Balcells. Sin embargo, el editor chino tuvo que desistir en su empeño a la vista de la exigencia de un millón de dólares que se le formuló. Por una parte, la pasión por la literatura hispánica había pasado; por otra, es innegable que gran parte de los lectores chinos ya disponían de diversas versiones chinas de *Cien años de soledad*. Por tanto, la demanda no era ni mucho menos tan fuerte como en la

década de los ochenta. (Xia: 2011)

En un gesto de voluntad de colaboración con el editor chino, Carmen Balcells le ofreció diversas obras de Mario Vargas Llosa a Huang Yvhai, quien finalmente adquirió los derechos reservados de diversas novelas, entre ellas *La casa verde* y *La ciudad y los perros*. Tras la retirada de *Lector 99*, la editorial pekinesa, *Clasicismo nuevo*, insistió en hallar una solución. Tras innumerables dificultades y notables esfuerzos, en la víspera de la celebración del Año Nuevo Chino del 2011, la editorial recibió finalmente el aviso del pacto sobre los derechos reservados de *Cien años de soledad*. La primera edición legal salió a la luz el día 26 de mayo de ese mismo año con una tirada de 500.000 ejemplares. (Xia: 2011)

La aparición de las numerosas ediciones pirata de las literaturas extranjeras no dejaba de reflejar la ansiedad y el afán por conocer qué nuevas tendencias literarias operaban en el mundo. Podemos recordar a este respecto el comentario jocoso que formuló cierto músico chino: “Si algo no tiene edición pirata en China, lo único que eso quiere decir es que no tiene valor”.⁶⁵ La gran cantidad de ediciones pirata no deja de reflejar, en cierto modo, la importancia y la influencia de las obras hispanoamericanas en China. En la época en que el realismo mágico se introdujo en China, los entusiastas jóvenes escritores estaban buscando un modelo literario que les pudiese servir para la regeneración y modernización de la literatura china. Así pues, gracias a las ediciones pirata, la visión literaria de los intelectuales chinos cambió definitivamente. Un gran número de escritores se atrevió a desviarse del consuetudinario camino del realismo socialista, que había levantado barreras que aislaban la mentalidad de la gente.

⁶⁵ En cuanto a la piratería, muchos intelectuales chinos han hablado de eso. Creo que son muy interesantes las palabras de la escritora china Zhang Ailing, en su artículo *La ropa*. Cuando comenta el traje de moda de China, dice: “Es muy difícil saber quién fue el inventor del vestido de moda porque los chinos tienen la costumbre de no respetar los derechos reservados, además, esto a los autores tampoco les molesta porque el plagio es el elogio más solemne. Actualmente, se pone de moda la manga, ni larga ni corta, la cual se llama también ‘tres cuartas de la manga’. Los habitantes de Shanghai dicen que es invención de Hongkong, pero los hongkoneses dicen que esa moda ha venido de Shanghai. Atribuyeron mutuamente la responsabilidad a otros y nadie se hizo cargo de esto.” Se puede encontrar el artículo en *La antología de Zhang Ailing: los chismes*, Editorial *La literatura y el arte de Octubre de Beijing*, Beijing, 2009. La traducción es mía.

CAPÍTULO II

La recepción del “boom” hispanoamericano en China (desde los años treinta hasta los años ochenta del siglo XX)

2.1 Una crítica difícil

Por la influencia de la colonización, durante muchos siglos, las creaciones literarias del continente americano tendieron a vivir de los derivados de la sociedad metropolitana. Llegando al siglo XIX, el deseo de ruptura definitiva con la Metrópoli despertó el espíritu nacional y la conciencia de reflexiones identitarias. De este modo, en los primeros treinta años del siglo XX una nueva promoción de escritores de estilos muy diversos incorporaron el americanismo en su creación literaria. Los novelistas de esa generación pusieron atención a la autenticidad, el dramatismo y la grandiosidad de la realidad latinoamericana y defendieron, rotundamente, la raíz del pueblo y el modo de ser de cada región autóctona. A esa época no le faltaron obras maestras como *La vorágine* o *Doña Bárbara*, pero importa subrayar que en la literatura todavía dominó una visión algo estática, puesto que no todos los escritores podían combinar perfectamente el compromiso social con la dignidad estética. A grandes rasgos el acento narrativo tendió hacia lo mismo, es decir, a una denuncia de las condiciones miserables de la explotación, contra las que lucharon los hombres americanos. En ese tiempo, según Donald L. Shaw, particularmente en la prosa de ficción, existían dos líneas de desarrollo. Una era la de la novela de observación, incluidos el costumbrismo, el realismo, el naturalismo, entre otros, mientras que la otra consistía en la de la novela artística. Sin embargo, “hasta, y aun después del año – clave de 1926, es la novela de observación la que va a predominar en Hispanoamérica” (Shaw, 2008: 11).

Una gran parte de las obras de la llamada “novela de la tierra”, sólo fueron leídas

y apreciadas dentro de su país, no trascendiendo internacionalmente. Por ejemplo, José Donoso escribió con un tono amargo en su *Historia personal del boom*:

Antes de 1960 era muy raro oír hablar de la “novela hispanoamericana contemporánea” a gente no especializada: existían novelas uruguayas y ecuatorianas, mexicanas y venezolanas. Las novelas de cada país quedaban confinadas dentro de sus fronteras, y su celebridad y pertinencia permanecía, en la mayor parte de los casos, como un asunto local. [...] El novelista de los países de Hispanoamérica escribía para su parroquia, sobre los problemas de su parroquia y con el idioma de su parroquia [...] (Donoso, 1999: 22)

El magisterio de las grandes figuras pesaba fuertemente sobre la generación inmediata, que estaba desconcertada por el conflicto entre el cosmopolitismo y el americanismo. Fue el mismo José Donoso quien nos contó el entorno cultural de su época:

Es verdad: reimprimir las obras de estas “grandes figuras”, alabarlas, estudiarlas, enseñar que se debía admirar y escribir novelas parecidas a *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *El hermano asno*, *Los de abajo*, *La vorágine*, no entrañaba riesgo alguno, ni siquiera un riesgo económico para las editoriales, puesto que se trataba de lectura obligatoria en colegios y universidades, y edición sucedía tranquilamente a edición. (Donoso, 1999: 23)

Conscientes de que los maestros siguieron su molde sin experimentar con estructuras novedosas ni crear un nuevo lenguaje narrativo, los novelistas jóvenes empezaron a rechazar a sus antecedentes para buscar lo universal en el contexto americano. Hacia la década de los 40 la producción narrativa de Hispanoamérica experimentó un decidido cambio. Aquellos que estaban preocupados por el aislamiento literario del continente americano, pretendiendo superar una visión provinciana, empezaron a dedicar especial atención a los problemas que afectaban de manera universal a la humanidad. El abandono mayoritario de la estética realista, del retoricismo vacío y de los tópicos manidos, significó el punto de arranque de la época contemporánea en la narrativa hispanoamericana.

[...] ello es fruto en buena medida de la asimilación de obras maestras extranjeras como las de Joyce, Kafka, Huxley, Faulkner, Hemingway, Dos Passos o algunas de las inscribibles en el *nouveau roman* francés. (Villanueva y Viña Liste, 1991: 13)

Todo esto no quiere decir que en la producción narrativa hispanoamericana hubiera una ruptura absoluta con el realismo tradicional, sino que ese criterio ya no fue meta, ni fin, de la creación novelística. La verosimilitud era un camino más que la meta. De modo que las creaciones de los nuevos escritores más que documentos de protesta eran “diálogos de voces discordantes, red de caminos divergentes en busca de una realidad que sólo reside en el camino, en la búsqueda misma” (Villanueva y Viña Liste, 1991: 17).

Así, en *Hombres de maíz*, Asturias interpretó la magia del Popol Vuh, que mantuvo vivamente en el subconsciente del pueblo guatemalteco; en *El reino de este mundo*, Carpentier llevó a la práctica su concepción de “lo real maravilloso” y en *Pedro Páramo*, Juan Rulfo utilizó un lenguaje lírico, invadiendo el territorio de la muerte sin respetar las normas naturales. La resonancia mundial de la nueva narrativa hispanoamericana surgida entre los años sesenta y setenta produjo lo que podemos llamar un verdadero “boom” literario, un marbete que ha dado lugar a la denominación del éxito repentino de la narrativa hispanoamericana. No es una exageración afirmar que la literatura hispanoamericana fue conocida en el escenario mundial precisamente a partir de ese fenómeno editorial y literario.

En China, la conciencia del valor del “boom”⁶⁶ fue muy tardía, pero en ningún país en el mundo como en el país asiático tuvo tanta influencia, pues su peso fue tan grande que se prologó desde la década de los ochenta hasta el comienzo del siglo XXI. Teniendo en cuenta lo peculiar de la situación cultural de China, la recepción del “boom” sufrió varias etapas de evolución. Como se ha comentado anteriormente, durante mucho tiempo la pasión política relegó a segundo plano las pasiones literarias;

⁶⁶ En efecto, la mayoría de los críticos occidentales prefieren “nueva narrativa hispanoamericana” que “boom”, un término cuya constitución es muy elástica. Sin embargo, en China atravesando numerosas controversias, el “boom” fue consagrado como denominación definitiva de la creación novelística de ese periodo. Por lo tanto, aquí no nos interesan demasiado las cuestiones terminológicas, aunque el “boom” y “la nueva narrativa hispanoamericana” indican ligeras diferencias de concepción.

la crítica china interpretó todo según los parámetros ideológicos. Por lo tanto, cuando se produjo la ruptura sino-soviética en 1960, este acontecimiento influyó profundamente en la evolución política, cultural y literaria de China. La rivalidad entre los dos países llevó a China a despreciar todo en cuanto a lo que había elogiado la Unión Soviética.

En 1975 la revista de circulación interna *Situación de la literatura extranjera* (Wai Guo Wen Xue Qing Kuang 外国文学情况) organizó un número especial dedicado a la literatura latinoamericana. En un artículo titulado “*Cien años de soledad*, la novela de la nueva narrativa colombiana”⁶⁷ apareció la mención del término “boom”, un término que todavía no disponía de una traducción definitiva en chino, a lo cual llamaron provisionalmente “la nueva escuela narrativa” (Xin Liu Pai Xiao Shuo 新流派小说).

Los críticos latinoamericanos, incluidos los cubanos, han opinado que el triunfo de *Cien años de soledad* ha sido uno de los acontecimientos más grandes del mundo literario. Después de la publicación de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo en 1956, *Cien años de soledad* se ha convertido en la segunda bandera de *la nueva escuela narrativa* latinoamericana. [...] (Wei, Hua, 1975:3)

Sin embargo, como la crítica soviética hizo elogios del “boom” y la obra representativa de García Márquez, *Cien años de soledad*, el reseñador chino se puso al lado contrario y adaptó un punto de vista exigido por la ideología política.

La tendencia literaria latinoamericana, “la nueva escuela narrativa” se ha convertido en un estímulo nuevo para el mundo literario occidental, e incluso su popularidad ha superado las corrientes literarias capitalistas de Estados Unidos y Europa. Dicha tendencia literaria ha tenido una buena acogida entre los intelectuales y los estudiantes universitarios. Sin embargo, hay que lamentar que el contenido de las obras de “la nueva escuela narrativa latinoamericana” es demasiado ilógico, extravagante y peregrino. La Unión Soviética revisionista ha declarado que *Cien años de soledad* es una obra humanista. Los críticos han elogiado fuertemente al autor de la novela, García Márquez. Los revisionistas soviéticos repetían como un loro las críticas occidentales: “*Cien años de*

⁶⁷ La traducción es mía.

soledad representa las características de la producción literaria de los escritores latinoamericanos modernos: la búsqueda de la esencia de la vida espiritual y la utilización de la literatura popular en la creación.” (Wei, Hua, 1975:4)

En 1976 en el artículo “La literatura latinoamericana”, compuesto por seis epígrafes, volvió a aparecer la presentación de esta tendencia literaria, a la cual denominaron “la fiebre de la prosa latinoamericana” (La Ding Mei Zhou Xiao Shuo Re 拉丁美洲小说热). En el quinto apartado titulado “García Márquez y la oligarquía” el autor comentó con un tono irónico: “Una de las razones que ha contribuido a la popularidad de García Márquez se debe a *la fiebre de la prosa latinoamericana* promovida por la clase capitalista occidental” (Anónimo, 1976: 34)⁶⁸.

Lo cierto es que la miopía de los críticos escamoteó el valor de la nueva narrativa hispanoamericana. Desde tal hostilidad se consideró el “boom” como un exponente de la literatura decadente y moribunda, al igual que otras innovaciones literarias extranjeras. Aunque algunos autores del “boom” como García Márquez o Juan Rulfo fueron traducidos al chino en su época, tuvieron una difusión muy modesta. En general, la crítica china mantenía una actitud recalcitrante ante la nueva narrativa hispanoamericana y se negó a darle importancia. Antes de los años ochenta era muy raro oír hablar del “boom” hispanoamericano o del realismo mágico a gente no especializada en la literatura hispánica. Por ejemplo, tan tarde como en 1984 era imposible conseguir la traducción completa de *Cien años de soledad* en la China continental⁶⁹.

Después de la Revolución Cultural, asfixiados en el interior de un medio cerrado, e insatisfechos con las limitaciones impuestas, los intelectuales chinos se volcaron sobre las literaturas extranjeras, incluidas las narrativas hispanoamericanas, con el fin de conocer lo que sucedía más allá de China. En este contexto, aumentaron las noticias sobre el “boom” hispanoamericano y se recuperaron ciertas informaciones anteriormente omitidas que eran importantes para la construcción de esa tendencia

⁶⁸ La traducción es mía.

⁶⁹ La primera traducción china de *Cien años de soledad* apareció primero en Taiwán, en 1982, mientras que en la China continental se tardó aún dos años más, con la particularidad de que se difundió en dos ediciones diferentes, una aparecida en Beijing y otra en Shanghai.

literaria. Sin embargo, hasta los primeros años de la década de los ochenta, los críticos y los hispanistas chinos todavía no se pusieron de acuerdo sobre la traducción china del término “boom”. Además de las mencionadas “la nueva escuela narrativa latinoamericana” y “la fiebre de la prosa latinoamericana”, los críticos chinos definieron esa corriente literaria como “la resonancia literaria” (Wen Xue Hong Dong 文学轰动) o “la explosión literaria” (Bao Zha Wen Xue 爆炸文学). El punto de cambio se produjo en 1982 cuando García Márquez ganó el Premio Nobel de Literatura con su obra maestra *Cien años de soledad*, un inicio de lo que bien podría caracterizarse como *fiebre* por la literatura hispanoamericana en China.

A partir de entonces, el *boom* se convirtió en el centro de atención del mundo literario chino y se fijó “el estallido literario” (Wen Xue Bao Zha 文学爆炸) como su traducción oficial. El “boom” representaba, según los críticos chinos, la literatura del mundo subdesarrollado que luchaba por abrirse a lo universal. La recepción entusiasta reemplazó la visión anteriormente discriminatoria sobre el “boom”. Es sabido que desde su aparición en el mundo académico latinoamericano ha existido una actitud ambivalente con relación a la definición del “boom”. Los intelectuales, en general, no se ponen de acuerdo sobre ese término porque consideran un término estridente y peyorativo:

Pero resulta que *boom*, en inglés, es un vocablo que nada tiene de neutro. Al contrario, está cargado de connotaciones, casi todas peyorativas o sospechosas, menos, quizás, el reconocimiento de dimensión y de superabundancia. *Boom* es una onomatopeya que significa estallido; pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad, de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja menos. Implica, sobre todo, que esta breve y hueca duración va necesariamente acompañada – como en *Mahagonny* de Bertolt Brecht – de engaño y corrupción, de falta de calidad y de explotación. (Donoso, 1999: 15)

Sin embargo, en China los críticos chinos dotaron el término “boom” de una connotación bastante positiva:

En octubre de 1960 una revista literaria argentina utilizó por primera vez

la palabra “boom” para bautizar esa nueva corriente literaria. A partir de entonces, tanto los críticos del Viejo Mundo como los del Nuevo Mundo comenzaron a emplear el término “boom” para definir la nueva narrativa hispanoamericana. El “boom” que quiere decir “la explosión literaria” en chino, viene del vocablo onomatopéyico en inglés. El “boom” se refiere al estallido de algo. Ahora esa corriente literaria ha tenido una repercusión internacional. Parece que no hay otra palabra más adecuada que “boom” para definir este fenómeno literario. Actualmente el “boom” se ha convertido en el término más utilizado por los críticos literarios. (Chang Cheng, 1980: 18)⁷⁰

Según la opinión del hispanista Chen Zhongyi (陈众议):

Si alguien pregunta por qué utilizamos la palabra “boom” para definir este auge literario, los escritores latinoamericanos nos han ofrecido dos respuestas. La primera consiste en que el florecimiento de la literatura latinoamericana ha tenido gran resonancia en el Mundo Occidental y ha hecho vacilar el eurocentrismo del lector occidental. Por primera vez el público occidental ha adquirido conciencia de la posición crucial de la literatura latinoamericana. La segunda se debe a que la literatura latinoamericana ha roto el yugo impuesto por la cultura occidental. La nueva narrativa hispanoamericana apareció en el mundo literario internacional con una actitud renovadora y un estilo inconfundible. [...] Sin embargo, no nos interesa investigar el origen del término “boom” (quizás se debe a que la palabra “boom” puede definir perfectamente la nueva fuerza y el ascenso vigoroso de la literatura latinoamericana), por el contrario, sólo nos llama la atención la causa del éxito del boom latinoamericano. (Teng Wei, 2011: 59)⁷¹

Por polémico que fuese el término “boom”, esto no les interesaba demasiado a los críticos chinos, a los cuales les importaba más investigar los secretos del éxito repentino de la narrativa hispanoamericana. Por más que el fenómeno continuaba siendo objeto de debate y aún quedan abiertas cuestiones como la de su propia datación, es verdad que en breve tiempo los escritores del “boom” se pusieron muy de moda, hasta el punto de que era raro que en una revista literaria china no apareciera un artículo sobre García Márquez, Juan Rulfo o Vargas Llosa. En el lapso de diez años entre 1979 y 1989 se editaron unas cuarenta novelas y antologías de la literatura del “boom”. En los periódicos y revistas literarias, además de publicar cientos de

⁷⁰ La traducción es mía.

⁷¹ La traducción es mía.

traducciones de relatos escritos en los años sesenta y setenta, se insertaron más de doscientos artículos críticos (Liu Xiliang, 1989: 280). A pesar de que el “boom” literario logró salir de las aulas y de los especialistas, al principio, nadie lo definió con precisión. En muchos casos, el término iba deteriorando sus perfiles. Se habló mucho de este fenómeno literario, pero los deslindes de esa etiqueta eran sumamente imprecisos y no escasearon las confusiones al respecto. Los autores chinos no se dieron cuenta de la enorme variedad de productos narrativos dentro del “boom”.

2.2 El realismo mágico ante la crítica

2.2.1 La dificultad de la denominación

Después del otorgamiento del Premio Nobel a García Márquez, la súbita popularidad de *Cien años de soledad*, obra típicamente mágico realista, hizo sombra al resto de corrientes literarias dentro del “boom”, que en muchos casos terminó por convertirse en el sinónimo de realismo mágico. La popularidad internacional del novelista colombiano, así como el galardón de un premio literario tan importante como el premio Nobel de Literatura, fueron acicates para que el nombre de García Márquez permaneciese fielmente como uno de los pilares de la literatura contemporánea mundial a los ojos de una gran parte de los chinos. La consideración simplista de temas y técnicas entre novelistas como Vargas Llosa, para quien la realidad era una realidad objetiva, y en novelistas como García Márquez o Juan Rulfo, donde la realidad era arbitraria y conjetural constituye una de las muchas paradojas con que vamos a tropezarnos en la recepción del “boom” en China.

Es verdad que en el país, cuando hablamos de la recepción del “boom”, en el fondo, el foco de interés está puesto en el realismo mágico, término usado de forma indiscriminada y ambigua por parte de la crítica china durante muchos años. Asistimos al nacimiento de la primera mención del realismo mágico en enero de 1975 en el artículo anteriormente citado “*Cien años de soledad*, la novela de la nueva

narrativa colombiana”. La crítica del momento reconocía el aspecto innovador de la novela, pero la rechazaba por lo tenebroso, lo brutal y lo escabroso de los temas:

Esta novela pertenece a una nueva corriente literaria denominada “la literatura fantástica” o “el realismo ilusivo”. El escritor mezcla la fantasía con la historia. En su obra el novelista narra la historia de un pueblo situado en el mar Caribe a lo largo de cien años. La novela finaliza con el derrumbamiento de la ciudad, un hecho que nos demuestra el pensamiento fatalista y pesimista del autor. (Wei Hua, 1975:3)⁷²

La crítica china contemplaba el realismo mágico con un tipo de actitud común en aquella época: una tendencia literaria capitalista. Fueron los años en los que con algunas excepciones constituidas por los hispanistas chinos, a las novelas del realismo mágico se las leyó poco y mal. De la misma manera que la introducción del término “boom” fue problemática, al principio tampoco concordaron los variantes de la traducción china del término “realismo mágico” al cual denominaron los críticos chinos como “realismo ilusivo” (Mo Shu⁷³ Xian Shi Zhu Yi⁷⁴ 魔术现实主义). Años después, en 1979 la revista *Noticias de la literatura extranjera* (Wai Guo Wen Xue Dong Tai 外国文学动态) publicó dos artículos “El escritor colombiano del realismo mágico García Márquez y su nueva novela *El otoño del patriarca*” de Lin Yi’an y “El escritor mexicano Juan Rulfo y su novela del realismo mágico *Pedro Páramo*” de Duan Ruochuan donde los dos hispanistas utilizaron por primera vez “Mo Huan⁷⁵ Xian Shi Zhu Yi” (魔幻现实主义) para denominar ese fenómeno literario.

Había críticos que creían que ninguna de las dos traducciones era adecuada, puesto que tanto “Mo Shu” como “Mo Huan” podrían obstaculizar la asimilación del espíritu realista que contenían las obras mágico realistas. Sin embargo, por ciertas ventajas de carácter lexical y poético, la mayoría de los críticos preferían “Mo Huan Xian Shi Zhu Yi”.

⁷² La traducción es mía.

⁷³ Mo Shu (魔术) en chino significa “ilusionismo”.

⁷⁴ Xian Shi Zhu Yi (现实主义) en chino significa “realismo”.

⁷⁵ Mo Huan (魔幻) en chino significa “magia”.

Aunque entre “Mo Shu” y “Mo Huan” sólo hay una palabra de diferencia, el sentido es distinto. “Mo Shu” nos da la impresión de que esa corriente literaria consiste en la deformación de la realidad. Es decir, la palabra “Mo Shu” pone énfasis en la forma y en el medio expresivo. En cambio, “Mo Huan” significa lo irreal y lo distante del realismo. El hecho de poner en igual plano “Mo Huan” y “Xian Shi Zhu Yi”, por un lado, evidencia lo ambiguo y lo contradictorio del concepto del realismo mágico; por el otro, nos conduce a la búsqueda de la esencia del realismo. (Teng Wei, 2011: 77)⁷⁶

De acuerdo con el comentario de Teng Wei, la palabra “Mo Shu” (el ilusionismo), cuando ha sido acuñada para definir esa corriente literaria latinoamericana, ha puesto siempre más énfasis al medio expresivo (irreal y mágico) que al verdadero objeto de la cuestión: el descubrimiento del aspecto fantástico de los elementos cotidianos. En cambio, la utilización del término “Mo Huan Xian Shi Zhu Yi” operaba con más eficacia que el primero en la aceptación corriente.

2.2.2 La dificultad de la definición (desde 1978 hasta 1985)

Chen Guangfu (陈光孚) ha sido uno de los primeros hispanistas que investigaron el realismo mágico. En su artículo emblemático “Comentarios sobre el realismo mágico”⁷⁷ (Mo Huan Xian Shi Zhu Yi Ping Jie 魔幻现实主义评介) Chen Guangfu resume esa tendencia literaria en varios puntos, que representan el temprano conocimiento del realismo mágico en el mundo académico chino. Examinemos algunos de los conceptos principales del artículo. En primer lugar, el autor opina que se han observado en el realismo mágico las influencias tanto de la leyenda antigua como de la literatura moderna occidental.

El realismo mágico latinoamericano ha absorbido dos tipos de influencias. La primera consiste en la leyenda antigua indigenista y arábica. La segunda viene de los escritores modernos occidentales, Kafka y Faulkner por ejemplo. En resumen, además de tomar posesión de la herencia de la literatura clásica del pueblo indio, el realismo mágico recoge indiscriminadamente todas las

⁷⁶ La traducción es mía.

⁷⁷ La traducción es mía.

cosas buenas tanto de la literatura asiática como de la literatura occidental. Con el propósito de ridiculizar, criticar y revelar la sociedad corrupta, los novelistas del realismo mágico suelen utilizar argumentos peregrinos, pesadillas y metamorfosis. (Chen Guangfu, 1980: 131)

En segundo lugar, Chen Guangfu comenta que el realismo mágico consiste en la transformación de lo real en lo irreal, pero sin perder la verosimilitud.

Como sugiere el término “realismo mágico”, esta tendencia literaria consiste en la subordinación de lo real a lo mágico. El propósito verdadero es reflejar la realidad. La utilización de lo mágico es una nueva técnica narrativa. Los elementos mágicos suelen mezclarse con la realidad. La magia envuelve la obra con un color fantástico. En este sentido el realismo mágico no pertenece totalmente al realismo. En cambio, lo podemos considerar la combinación del romanticismo con el realismo (Chen Guangfu, 1980: 131).

Por último, mediante el análisis de dos obras más representativas del realismo mágico, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, el tratadista resume las técnicas narrativas de esta tendencia literaria: romper las fronteras entre la vida y la muerte; deformar el tiempo lineal y el espacio físico; absorber técnicas narrativas de la literatura moderna occidental, por ejemplo el flujo de la conciencia; mezclar la leyenda asiática con la occidental. Este artículo aporta datos muy valiosos. Las reflexiones sobre el mundo creado en las novelas del realismo mágico, el impulso artístico con un fondo humano, lejos de un dogmatismo moral, la nueva manera de hacer la literatura son percepciones de este artículo, que mucho más tarde se han visto desarrolladas por otros críticos del momento.

Dos años después de la publicación del artículo pionero de Chen Guangfu, en 1982 el hispanista Ding Wenlin (丁文林) nos dio a conocer su monografía *El realismo mágico en el mundo literario latinoamericano*⁷⁸ (拉丁美洲文坛上的魔幻现实主义), aparecida en la *Revista América Latina* (La Ding Mei Zhou Cong Kan 拉丁美洲丛刊). Dicha monografía está dividida en cinco partes: las características del realismo mágico; las condiciones de formación del realismo mágico; la influencia del

⁷⁸ La traducción de la monografía es mía.

surrealismo; las técnicas narrativas del realismo mágico y las observaciones personales del autor sobre el realismo mágico.

Al comienzo de la primera parte el autor ofrece la definición del realismo mágico:

El realismo mágico consiste en la descripción objetiva y detallista sobre la realidad bajo el ambiente fantástico. Es decir, el realismo mágico envuelve la realidad de un color grotesco y llamativo sin dañar el espíritu realista (Ding Wenlin, 1982: 48).

Después, Ding Wenlin opina que a través del análisis de las obras del realismo mágico se pueden detectar las tres características principales de esa corriente literaria: el rasgo realista, el rasgo irrealista y el rasgo anti realista. Según el mismo crítico, los novelistas del realismo mágico mantienen la tradición del realismo latinoamericano.

A inicios del siglo XX, surgió la literatura regionalista, que ha logrado grandes adelantos en el desarrollo de la literatura realista. La narrativa regionalista es muy positiva, puesto que se adapta al desarrollo histórico y las obras están llenas del espíritu nacionalista. Posteriormente, apareció la literatura vanguardista que seguía el espíritu realista de la literatura regionalista. Ahora tenemos el realismo mágico, que mantiene la quintaesencia del regionalismo. Conviene señalar que el realismo mágico conserva la actitud crítica y la visión analítica sobre la sociedad corrupta y la política, pero abandona la técnica narrativa convencional (Ding Wenlin, 1982: 48).

En relación al rasgo irrealista, el autor cree que, por un lado, el realismo mágico ha absorbido la leyenda fantástica de la tradición cultural indigenista; por el otro, desarrolla el aspecto fantástico de las corrientes narrativas anteriores. Por último, el hispanista chino opina que el rasgo anti realista (por ejemplo, deformar el tiempo, romper el argumento lógico y utilizar el monólogo, el sueño y la corriente de conciencia) será el fruto de la influencia de la literatura contemporánea europea.

En la segunda parte “las condiciones de formación del realismo mágico”, después de presentar el marco histórico y cultural de Latinoamérica, Ding Wenlin concluye que las tres condiciones claves de formación del fenómeno mágico realista

consisten en la conciencia latinoamericana, el mestizaje y la influencia de la literatura moderna occidental. Pasando a la tercera parte, el estudioso chino profundiza en los estudios sobre la influencia del surrealismo en los escritores del realismo mágico.

Con el propósito de crear el efecto de “lo maravilloso” y el ambiente fantástico, en la creación literaria, los escritores surrealistas se alejan del control racional y abandonan la preocupación estética y ética. Además, utilizan la denominada “escritura automática” para demostrar la capacidad imaginativa. [...] En el mundo literario latinoamericano Miguel Ángel Asturias de Guatemala y Alejo Carpentier de Cuba son los dos novelistas célebres que han contribuido a la expansión del realismo mágico. Ambos han vivido en Europa, han participado en el grupo surrealista francés y se han incorporado a la revista surrealista francesa *Imán* (Ding Wenlin, 1982: 50).

El autor toma como ejemplo a Alejo Carpentier, quien “traslada a su obra la realidad mágica, basada en la cultura indigenista y africana del Caribe. Refleja la sociedad y la historia en un ambiente fantástico. Inspirado por el efecto de lo maravilloso del surrealismo, Alejo Carpentier inventa la técnica narrativa de ‘lo real maravilloso’ ” (Ding Wenlin, 1982: 50). En la cuarta parte, el hispanista resume las técnicas literarias del realismo mágico en cuatro puntos: convertir la realidad en mitología, convertir la realidad en el sueño, convertir la realidad en lo absurdo e incorporar costumbres, anécdotas y fenómenos sobrenaturales de los indios y africanos a la creación literaria.

Por último, en la quinta parte Ding Wenlin añade sus propias opiniones sobre el realismo mágico. El autor reconoce los méritos de esa corriente literaria, tal como la búsqueda de lo universal en el contexto americano, y cree que la aparición del realismo mágico significa la madurez de los escritores latinoamericanos. No obstante, desde el punto de vista de Ding Wenlin, si bien el realismo mágico tiene muchas virtudes, no son menos los defectos.

El realismo mágico refleja las circunstancias sociales e históricas de Latinoamérica. A grandes rasgos, el realismo mágico refleja fielmente la realidad latinoamericana. Además, en las obras del realismo mágico se nota la tendencia del anti-imperialismo, anti-hegemonismo, anti-colonialismo y

anti-feudalismo. Sin embargo, el realismo mágico no es perfecto. Como generalmente los escritores latinoamericanos son intelectuales de la clase media, en sus obras hallamos la limitación de su ideología política y la óptica reducida de la concepción del mundo. Por ejemplo, los novelistas critican los males sociales, pero no encuentran la solución; revelan la dictadura, pero no indican la salida correcta; los escritores están preocupados por el retraso del continente americano, pero se quedan sin remedios eficaces. Por lo tanto, encontramos frecuentemente sentimientos nihilistas y decadentes. Conviene señalar que algunos novelistas, muy sometidos al esteticismo y al formalismo, utilizan demasiado el efecto de lo maravilloso. No les importa mucho el contenido y prestan toda la atención a la técnica narrativa. Como consecuencia, sus obras son bastante rebuscadas, oscuras, ambiguas, y no nos vale la pena leerlas (Ding Wenlin, 1982: 52).

Si analizamos artículos, reseñas, libros teóricos donde aparece la presentación de obras mágico realistas, no es difícil descubrir que las ideas generales se parecen entre sí (por ejemplo, observar la frecuencia con que viene usada la frase “la mezcla de lo fantástico con lo real”). Por lo demás, dada la politización de gran parte de la crítica china, los estudios eran ofuscados por los presupuestos ideológicos. Aparte de los dos artículos emblemáticos, he aquí otras definiciones tempranas del realismo mágico para evidenciar la similitud entre ellas⁷⁹:

El realismo mágico es una escuela literaria típica de Latinoamérica. Los escritores aprovechan materiales locales de los países latinoamericanos para revelar la oscuridad de la vida real, reflejar sufrimientos del pueblo, criticar la clase acomodada de dictadores, religiosos, capitalistas y hacendados. Aunque el espíritu de esa corriente literaria coincide con el del realismo, las obras, en su mayoría, son ambiguas y oscuras. Los escritores describen a los dioses, demonios y utilizan la magia y el espejismo. Los críticos latinoamericanos denominan esa mezcla de la realidad y la fantasía con el nombre de “realismo mágico”. (Shi Zhaoxian et al., 1982: 325)

Las obras del realismo mágico son como un espejo deformante. Es decir, a pesar de que la imagen es rara y deformante, en cierto modo se trata del reflejo del objeto real. Esto quiere decir que la imagen no ha perdido totalmente su verosimilitud. Tal como nos ha revelado el término, el realismo mágico contiene algo “mágico”. Cuando leemos las obras, estamos frente a un espectáculo ilusionista. Aunque los argumentos son exagerados, ficticios, falsos

⁷⁹ La traducción es mía.

e irreales, las obras todavía conservan algo real y verosímil. Los personajes sobrenaturales y las tramas surrealistas no pierden el espíritu realista. (Chen Quan, 1980: 196)

Las primeras interpretaciones del realismo mágico eran intuitivas y absolutamente personales. Para los críticos de aquel momento, el realismo mágico consistía en la combinación de la realidad con la fantasía. Creían que en esta mezcla hallaban los escritores hispanoamericanos una vía indirecta de criticar la sociedad corrupta, más eficaz que la del realismo regionalista, criollista y costumbrista. Los comentaristas no eran conscientes de que este tipo de narrativa ya se distanciaba de las anteriores (costumbristas, criollistas y regionalistas).

Los escritores latinoamericanos no están satisfechos con la realidad. El sufrimiento del pueblo latinoamericano llamó su atención. Con el propósito de defender sus ideales, los novelistas sienten la necesidad de revelar y denunciar la sociedad con su pluma. Sin embargo, debido a la oscilación y la debilidad de la clase burguesa, la mayor parte de los escritores latinoamericanos de esta clase se resignó a la dictadura nacional. Desde el principio su inspiración ha sido cubierta por un sabor literario nebuloso y ambiguo. Se nota una tendencia vacilante entre el deseo de reflejar la realidad y el deseo de escapar de la realidad. Los novelistas utilizan con frecuencia una forma de expresión oscura, confusa y rebuscada con el deseo de describir la complejidad de la situación histórica, social y política del continente americano. (Lin, Yi'an, 1982: 120)

Entre 1979 y 1985 el público chino no estaba muy familiarizado con el realismo mágico, e incluso los lectores más avisados como los hispanistas creían que “el propósito del realismo mágico es abrir una brecha en la censura del gobierno, utilizando descripciones absurdas. Así las novelas enfatizan la ironía glacial y sátira corrosiva.”. No eran pocos los que sostenían: “el hecho de que el autor recurra a la fantasía para reflejar la realidad significa la impotencia que siente el escritor capitalista.” Muchos críticos opinaban que las novelas del realismo mágico eran escapistas y pesimistas. Por ejemplo, en relación a *Cien años de soledad* decían: “Al final de *Cien años de soledad*, todo el pueblo ha sido arrasado por el viento. Esa respuesta nihilista justifica que el autor ha notado los males sociales, pero no

encuentra los orígenes de los abusos ni el futuro de la sociedad” (Chen Liming, 2008: 30 – 31).

Los estudios de entonces, en su mayoría, se limitaban a ser presentaciones de autores y obras representativas. Básicamente se trató, pues, de intervenciones estrictamente informativas. Además, los estudios de aquel periodo presentaban muchas limitaciones y equivocaciones. Los críticos invocaron los aspectos más truculentos, tales como violencias sin sentido, conflictos sociales, que tendían a situar las obras en un nivel popular equiparable a los folletines socializantes del momento. Existieron estudiosos que se precipitaron definiendo el realismo mágico sin darse cuenta de que “la novela de la tierra” con la que solían asociar a todo escritor hispanoamericano era ya cosa del pasado. Otros divulgaron por equivocación las informaciones sobre esa corriente literaria al público. No son pocos los casos en que se equivocan con la fecha de publicación o el nombre del autor. Valga como ejemplo el artículo de Gan Tiesheng (甘铁生) “Me gustan García Carpentier y *El reino de este mundo*” en el que el autor no sólo confunde García Márquez con Alejo Carpentier, sino también que equipara el realismo mágico con el surrealismo:

Hay muchas obras que nos cuentan la historia siguiendo el orden cronológico. Sin embargo, es raramente vista la técnica empleada por García Carpentier en *El reino de este mundo*. A diferencia de los demás novelistas, el autor no utiliza la técnica convencional para describir la realidad. Todo al contrario. El escritor adopta la técnica surrealista. ¿Qué es el surrealismo? Vargas Llosa dice: ‘La realidad no sólo abarca los comportamientos humanos, sino también los pensamientos humanos.’ Podríamos entender que lo que dice el novelista peruano es la esencia del surrealismo. En América Latina el surrealismo tiene otro nombre “realismo mágico” (Gan, 1986: 298).⁸⁰

Según vamos viendo, desde 1978 hasta 1985 la forma de delimitar el realismo mágico era circunstancialmente china, una forma que en sí misma no era equiparable a la de otros países donde la actividad crítica y editorial se producía sin presiones políticas. Los críticos chinos han fallado en varios puntos. En primera instancia, la mezcla de la fantasía y la realidad no consiste en el objetivo fundamental del realismo

⁸⁰ La traducción es mía.

mágico, ya que tal coexistencia solamente es un medio artístico mediante el cual el novelista supera la mera reproducción fotográfica de la vida real y alcanza los niveles más profundos de la realidad. Por lo demás, preocupados por la persecución política, los novelistas hispanoamericanos se aprovechan del amalgamiento de fantasía y realidad para poder criticar libremente la sociedad injusta. A pesar de que en Latinoamérica la creación literaria está íntimamente relacionada con los motivos políticos y sociales, estas constantes no constituyen un tema fundamental. El principal motivo de que esa nueva generación de novelistas observen la realidad mediante la visión mágica consiste en el deseo de ofrecer un concepto relativo de la vida real, sobre todo, de salir del ambiente asfixiante creado por la novela de fuerte compromiso ideológico que desde los años 30 ha ido desarrollándose en el continente americano. Por último, también resulta parcial la visión china de que los novelistas del realismo mágico sólo transforman lo real en lo irreal. Concordamos con Luis Leal, quien en su artículo “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana” dice: “En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas” (Leal, 1967: 232-233).

En este periodo otra dificultad de la definición radica en la confusión del realismo mágico con el “boom”. Debido a la carencia de planteamientos teóricos rigurosos, en los primeros años de la introducción del realismo mágico era frecuente que tanto los especialistas como el público general confundieran los dos términos. Algunos críticos creían que el “boom” equivalía al realismo mágico, mientras que otros opinaban que el “boom” era una corriente literaria perteneciente al realismo mágico.

En los años veinte y treinta eran muy borrosas las fronteras entre el realismo mágico y las literaturas vanguardistas como el expresionismo, el simbolismo, el impresionismo y el naturalismo. [...] En los años cincuenta la publicación de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo levantó la bandera de la expansión del realismo mágico. A partir de entonces, la creación literaria latinoamericana, que anteriormente era bastante provinciana, ahora está en pleno ascenso. Esa corriente literaria, que conmovió al mundo entero, fue denominada “boom”. El

“boom” literario provocó un gran terremoto en el mundo literario occidental. Llegando a la década de los años sesenta y setenta, esta tendencia literaria sigue creciendo, sin perder el espíritu realista (Shi Zhaoxian et al., 1982: 327).⁸¹

O en palabras del crítico Chang Cheng⁸²:

En los años cuarenta y cincuenta una generación nueva de novelistas latinoamericanos promovió el realismo mágico, abriendo una nueva era en la historia literaria y llamando la atención del mundo literario internacional. En los años sesenta apareció el “boom” literario que en realidad era la continuación del realismo mágico. Sin embargo, su estilo, su estructura narrativa y su lenguaje literario han cambiado considerablemente (Chang Cheng, 1980: 18).

El “boom” pertenece al realismo mágico. Los escritores del “boom” extraen las cosas misteriosas, extrañas y enigmáticas de la vida real. No sólo utilizan los ingredientes mágicos para enfatizar el ambiente fantástico, sino que también los mezclan con las cosas reales, objetivas y comunes. Bajo la pluma del escritor, la fantasía se convierte en la realidad, pero la realidad se transforma en algo misterioso (Chang Cheng, 1980: 13).

Otro ejemplo de ello lo tenemos en el prólogo⁸³ de la traducción de *El lugar sin límites* de José Donoso, publicado en 1987:

En los años sesenta en el mundo literario internacional surgió una nueva fuerza narrativa. [...] Los escritores representativos son García Márquez de Colombia, Vargas Llosa de Perú, Carlos Fuentes de México, José Donoso de Chile y Julio Cortázar de Argentina. La crítica, en general, también ha agrupado en esa corriente literaria escritores como Borges (Argentina), Asturias (Guatemala), Juan Rulfo (México) y Alejo Carpentier (Cuba). [...] La creación literaria de ese periodo ha sido conocida como el “boom”. Las novelas del “boom” mantienen el estilo del realismo mágico. El “boom” latinoamericano ha tenido gran repercusión en el Mundo Occidental y ha sido considerado la escuela literaria más importante del mundo (Zhou Yiqin y Li Hongqin, 1987: 1).

⁸¹ La traducción es mía.

⁸² La traducción es mía.

⁸³ La traducción es mía.

2.2.3 Nuevas actitudes (1985–actualidad)

En las monografías y artículos de esta etapa los investigadores chinos tendían a lanzar una mirada retrospectiva sobre el origen y el desarrollo de aquella innovación literaria, estableciendo qué había sido y qué no el realismo mágico. Las simplificaciones anteriores desaparecieron por completo. Cada vez se comprende mejor que el realismo mágico no se limita a la reproducción fotográfica de la realidad externa, sino que se empeña en tratar también problemas sentimentales, como por ejemplo el de la soledad.

El mundo artístico del realismo mágico es un mundo mitológico donde se construyen laberintos míticos, circulares y eternos. Ese laberinto refleja en el plano metafísico las contradicciones de la realidad del continente latinoamericano; transmite la esencia espiritual del hombre y revela el dolor tremendo que sufre el ser humano y el choque entre la cultura moderna y la antigua. Todo ello expresa el recelo y la ilusión que siente el pueblo latinoamericano. (Chen Liming, 2008: 35)⁸⁴

En contraste con la primera etapa en que los estudiosos se limitaron a repetir las opiniones de los estudiosos occidentales, ahora los comentaristas chinos intentaron abrir una vía propia de investigación. En esa época se publicaron, por ejemplo, artículos que comparaban las obras del realismo mágico con las novelas chinas que contienen ingredientes “mágicos”. Otros especialistas investigaban las semejanzas y las diferencias existentes entre el realismo marxista y el realismo mágico. En líneas generales, gran parte de las monografías abundaban en la comparación entre *Cien años de soledad* y las obras clásicas de la literatura china. Lo atestiguan títulos como los siguientes: “El *Sueño en el pabellón rojo* y el realismo mágico”; “Tocar la misma tonada con diferentes instrumentos: la comparación entre los *Cuentos extraños desde el estudio de los habladores* y *Cien años de soledad*”. A pesar de que en algún caso se forzó a todas luces la interpretación, en conjunto los estudios comparativos demostraron que la tradición china también ofrecía una extraordinaria riqueza de

⁸⁴ La traducción es mía.

temas novelescos “mágicos”, que a su vez proporcionaban los fundamentos desde los cuales se podía crear el “realismo mágico” chino.

2.2.4 Una visión de conjunto

Como vamos viendo a lo largo del presente trabajo, la recepción del “boom” hispanoamericano está íntimamente relacionada con la ideología política del país. A pesar de que con el tiempo aumentan las noticias sobre los escritores del “boom”, la abundancia de estudios comporta un alto índice de reiteración, pues muchos son idénticos en lo fundamental y sólo presentan ligeras diferencias de detalle. Además, tanto las críticas literarias como las traducciones se limitan a determinados escritores. Contamos con el testimonio de Liu Xiliang:

En realidad, la *fiebre* por la literatura latinoamericana consiste en la *fiebre* por el “boom”. Los escritores y lectores chinos demuestran un gran interés sobre los novelistas del “boom”, tales como García Márquez, Vargas Llosa, Borges o Juan Rulfo. Conviene señalar que entonces la visión de conjunto de la literatura latinoamericana en China era bastante limitada. La lectura de la literatura latinoamericana depende de la labor traductora. [...]

En cuanto a los criterios de selección de las obras, los traductores tenemos dos tipos de restricción. El primero consiste en si se puede conseguir la obra original o no, mientras que el segundo trata de si la obra seleccionada puede entrar en el programa editorial del país o no. Dichas restricciones han reducido el campo de selección. Como sólo hemos traducido a dos o tres escritores famosos, el público general chino no puede tener una visión completa sobre el “boom” latinoamericano. Todas las editoriales se apresuran a traducir a los novelistas de renombre. [...] Mientras tanto, otros novelistas, que disfrutaban de gran prestigio en el mundo literario internacional, por ejemplo Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Uslar Pietri, Mario Benedetti, e incluso Carlos Fuentes, no han sido presentados suficientemente en China. (Liu Xiliang, 1989: 279-280)⁸⁵

Si examinamos el conjunto de las voces críticas, podemos demostrar que a los críticos chinos no les interesan demasiado las distintas interpretaciones que ha

⁸⁵ La traducción es mía.

adquirido el realismo mágico tanto en el mundo académico latinoamericano como occidental, sino que tratan de explicar el porqué de su popularidad internacional. El análisis textual (la técnica narrativa o el tema recurrente) consiste en una de las tareas primordiales de los estudiosos chinos. De entre los escritores hispanoamericanos más estudiados destaca García Márquez al que se ha llegado a describir como una auténtica biblioteca crítica. Sin embargo, el conocimiento serio de otros escritores latinoamericanos en los años ochenta y noventa era muy minoritario. Por ejemplo, en el caso de Julio Cortázar, en contraste con la calurosa acogida de García Márquez, la crítica del escritor argentino, en general, se singularizaba por su extremo simplismo conceptual. En las revistas literarias de entonces también había algunas líneas dedicadas a obras como, por ejemplo, *Rayuela*, pero de este interés no ha quedado mucha constancia escrita. Además de Julio Cortázar, Juan Rulfo y Jorge Luis Borges también produjeron cierta curiosidad en los círculos intelectuales de China. Es de presumir que los escritores chinos, sobre todo, los participantes de la búsqueda de las raíces, hubieran concedido a los dos cierta atención, pero este supuesto no ha podido ser comprobado. El descubrimiento tanto de Borges como de Rulfo era personal, no muy compartido.

2.3 La recepción de García Márquez en China

García Márquez ha sido una figura prominente en la introducción del realismo mágico y, como veremos, se ha convertido en una referencia obligatoria en la recepción de la literatura hispanoamericana en China. Pocos escritores extranjeros gozan en vida de tanto reconocimiento, popularidad y prestigio como el novelista colombiano. Sólo hay que echarle un vistazo a los repertorios bibliográficos publicados para comprobar que ha sido uno de los autores más estudiados del siglo XX en China. Resulta curioso observar que en comparación con otros escritores latinoamericanos, García Márquez no ha conseguido la celebridad y el éxito en la China roja. De entre los escritores del realismo mágico, Alejo Carpentier y Miguel

Ángel Asturias han sido los primeros traducidos en el mundo literario chino, puesto que los dos autores han podido contar con las simpatías oficiales en el país. Tal como ocurre con todas las literaturas extranjeras importadas en ese periodo, la personalidad revolucionaria siempre prevalecía sobre el valor estético. Pese a que la creación literaria de los dos escritores poseía una elevada cualidad poética, los traductores chinos no la consideraban como auténtica obra de arte, al contrario, la utilizaron solamente como panfleto de propaganda ideológica. Entonces, como la crítica pregonaba hasta la saciedad este aspecto, era muy frecuente hallar comentarios como los siguientes:

Estos dos relatos⁸⁶ de Asturias revelan profundamente la catadura repugnante de los bandidos estadounidenses. [...] Asimismo, el autor nos ha demostrado los gritos del pueblo latinoamericano en contra del imperialismo yanqui. Actualmente los traficantes de guerra del Pentágono están sufriendo del insomnio por el rugido de la cólera popular. Los que aman la paz se unen en un solo hombre. La fuerza de las masas, como el maremoto, ahogará al imperialismo estadounidense en el inmenso océano de la guerra popular. (Shao Shi, 1960: 154)⁸⁷

Como para los chinos la figura de García Márquez no resultaba tan revolucionaria, sobre sus libros y su figura se implantó el silencio. Entonces, las editoriales chinas no podían arriesgarse a publicar a escritores cuya ideología no estaba asegurada o, posiblemente, se inclinaba del lado del capitalismo occidental. Por tanto, el escritor colombiano era muy difícil de conseguir traducido en la China roja. Aunque la publicación de *Cien años de soledad* suscitó una repercusión internacional, esa obra maestra, que la cultura occidental consideraba importante, no merecía ni siquiera una mención en las revistas literarias importantes de la época. De todas maneras, la China de la época revolucionaria no estaba preparada para absorber las obras de García Márquez, puesto que sus novelas eran demasiado distantes a la retórica revolucionaria que por entonces buscaban los chinos.

En 1975 en el número especial de la literatura latinoamericana organizado por la

⁸⁶ Se refiere a *Week-end en Guatemala* y *Todos son yanquis*.

⁸⁷ La traducción es mía.

revista *Situación de la literatura extranjera* (Wai Guo Wen Xue Qing Kuan 外国文学情况) tenemos la oportunidad de conocer, por primera vez, a García Márquez. En el apartado introductorio del artículo “*Cien años de soledad*, la novela de la nueva narrativa colombiana” el editor hace un comentario sobre García Márquez y presenta una reseña de *Cien años de soledad*. Sin embargo, no es difícil detectar el carácter superficial y simplista de los comentarios:

Evidentemente ese país situado en el mar Caribe se refiere a Colombia, la patria del autor, mientras que el pueblo de Macondo es el trasunto de todas las ciudades de Colombia. A través de esa obra, el escritor quiere demostrar que un pueblo encarcelado en el colonialismo, como Macondo, está condenado al aislamiento, al retraso y a la soledad. La gente ha luchado, ha hecho grandes sacrificios y ha vivido momentos difíciles y felices, pero finalmente todo el pueblo ha desaparecido con un torbellino.

Últimamente en la creación literaria de Latinoamérica se inició un estilo narrativo innovador denominado “la nueva escuela narrativa” que utiliza personajes sobrenaturales y los acontecimientos surrealistas para describir la sociedad, la situación política y los hechos históricos del continente americano. [...] *Cien años de soledad* también pertenece a esa corriente literaria conocida como “literatura fantástica” o “realismo ilusivo”. Algunos críticos latinoamericanos creen que el objetivo de esa nueva escuela narrativa consiste en el reflejo de la realidad, pero los novelistas utilizan las leyendas fantásticas como su temática. La crítica latinoamericana opina que esta nueva escuela literaria ha sido influida por la literatura popular indigenista. Por ejemplo, los argumentos de la obra de García Márquez han sido tomados de la leyenda indigenista antigua (Wei Hua, 1975: 3-4).⁸⁸

En cuanto a la repercusión de *Cien años de soledad*, el autor escribe sobre la admiración de los críticos soviéticos para criticar sus medios viles de engatusar a los escritores latinoamericanos. Lógicamente una reseña basada en una retórica así no podría ser favorable a la temprana recepción de García Márquez. Podemos descubrir que en vez de estudiar las obras del escritor colombiano en el terreno literario, los comentaristas suelen dibujar a su alrededor una larga espiral de carácter ideológico. La razón por la que en la China roja, relativamente, pocos estudiosos podían ver los ingredientes mágicos en obras del escritor colombiano estaba íntimamente

⁸⁸ La traducción es mía.

relacionada con la presión de la ideología política. Después de la Revolución Cultural aumentaron modestamente las noticias sobre el novelista colombiano. Para aquel momento, los críticos chinos leyeron sus obras con interés, pero no con entusiasmo. Por ejemplo, en 1977, un año después de la Revolución Cultural, en la revista *Literatura universal* (Shi Jie Wen Xue 世界文学) hallamos un comentario bastante modesto y superficial sobre García Márquez y su obra *El otoño del Patriarca*: “La obra nos describe el personaje de un dictador ficticio de un país ficticio sudamericano. Últimamente García Márquez es un novelista que goza de gran fama en Colombia”. (Zeng Lijun, 2011: 104)⁸⁹

Aunque había acabado la Revolución Cultural, el mundo académico chino no llegó a cambiar los parámetros del discurso crítico fijados en relación a García Márquez. La temprana investigación sobre García Márquez giraba en torno al ámbito biográfico, la carrera literaria y las obras representativas. En ese periodo los estudiosos solían escribir sobre la ideología, la temática y el pensamiento político contenidos en las obras del novelista colombiano. Algunos críticos sostenían que García Márquez era un luchador progresista:

García Márquez lucha contra la explotación del imperialismo y la dictadura sangrienta del colonialismo. Además, el escritor critica el monopolio oligárquico y revela los males de la sociedad ignorante y atrasada. Sus obras reflejan profundamente el desastre causado por la guerra y el deseo de libertad del pueblo. Esa tendencia democrática es la temática básica de su creación novelística (Zeng Lijun, 2011: 128).⁹⁰

Otros críticos hablaban de García Márquez en un tono negativo, ya que a su juicio, las obras del colombiano, sobre todo *Cien años de soledad*, contradecían la idea predominante del mundo literario chino: la novela debía ser un documento fiel a la realidad y un instrumento útil para el progreso social.

Cien años de soledad es una de las obras más representativas del realismo mágico. Sin embargo, debido a la limitación de la concepción del mundo del

⁸⁹ La traducción es mía.

⁹⁰ La traducción es mía.

autor, la obra tiene numerosos defectos, errores y desechos. El problema más grave con el que el lector se va a encontrar es el punto de vista fatalista y pesimista del escritor. Por ejemplo, el final de la novela consiste en el derrumbamiento de Macondo. Según parece, todo está determinado por el destino y nadie tiene la capacidad de impedir la derrota. Ese final decepcionante de Macondo va en contra de las reglas creativas vigentes. Ese fracaso nos demuestra la debilidad de los escritores latinoamericanos de la clase media. Por lo demás, se pueden hallar descripciones vulgares y toscas en esta novela. De todas maneras, los defectos no podrán eclipsar los méritos estéticos y el valor progresista. Tenemos que reconocer que una mancha no puede oscurecer el esplendor del jade. Creemos que la Historia nos dará la sentencia justa. La novedad pasa, pero la perfección durará. El Tiempo va a decidir si *Cien años de soledad* va a quedar en la memoria del lector o no. (Lin Yi'an, 1982: 139)⁹¹

El cambio de actitud se produjo a partir del acontecimiento de la obtención del Premio Nobel de Literatura de García Márquez, un acontecimiento que suscitó una enorme envidia que se mezclada con la admiración entre los escritores chinos. Antes de seguir adelante con la recepción de García Márquez, es bueno detenerse, así sea de manera somera, en la obsesión del Premio Nobel de los chinos. Conviene señalar que desde hace mucho tiempo el Premio Nobel de Literatura ha ocupado una posición importante en el ámbito literario chino. Históricamente el país vivía en un mundo aparte a espaldas de la cultura internacional, de modo que los chinos consideraban ese premio, que durante mucho tiempo conservaba su solvencia literaria, como una oportunidad para obtener el reconocimiento mundial. Además, el enorme potencial publicitario y el importante premio económico añadido también sitúan el Premio Nobel en el centro de atención del público chino. Para los chinos, el premio será un sueño visible pero no asequible. Y ello se debe a que los galardonados se han diseminado por todas las partes del mundo, pero todavía no hay un escritor chino que hubiese sido premiado por sus significativas aportaciones a las letras⁹². El hecho de

⁹¹ La traducción es mía.

⁹² En 2000 el escritor chino – francés Gao Xingjian (高行健) obtuvo el Premio Nobel de Literatura por su obra *La Montaña del Alma* (Ling Shan 灵山). Sin embargo, la noticia no suscitó ninguna resonancia en el mundo literario chino. En relación a la indiferencia por parte de los chinos, la crítica china Zeng Lijun opina en su libro *La influencia y la recepción del Realismo Mágico en China*: “A pesar de que el ganador del Premio Nobel de Literatura de 2000, Gao Xingjing, nació en China, cuando ganó el premio, ya tiene la nacionalidad francesa. Es decir, ha sido premiado como un escritor chino – francés. Ciertamente es que no podemos considerar la Literatura como una producción nacional, sino individual y universal, que prescindirá de las fronteras nacionales. No obstante,

que China, un país de milenarias tradiciones culturales ininterrumpidas, no haya sido reconocido con ese premio tan importante, ha hecho producir un fenómeno especial “el *complejo del Premio Nobel*” (Nuo Bei Er Jiang Jiao Lv Zheng 诺贝尔奖焦虑症 o Nuo Bei Er Jiang Qing Jie 诺贝尔奖情结).⁹³

En 1982 cuando García Márquez, un escritor del Tercer Mundo, ganó ese premio por su excelente empleo del realismo mágico en su obra *Cien años de soledad*, la noticia tuvo una amplia repercusión entre los escritores chinos. Desde entonces, fueron cada día más numerosos los que analizaban a fondo las obras garciamarquianas. La conciencia de que un escritor tercermundista había creado una novela maestra que rompió el monopolio de la literatura occidental fue un enorme estímulo que recibieron de los escritores chinos. No fueron pocos los novelistas que confesaron públicamente sus agradecimientos al galardonado colombiano:

Debemos agradecer tanto a García Márquez como a los traductores y editores de *Cien años de soledad*, que esa obra disipara el complejo de inferioridad entrevisto en la cultura china, una cultura tercermundista. (Chen Liming, 2008: 59)⁹⁴

El impacto de García Márquez en China ha sido revolucionario. La lectura de *Cien años de soledad* y otras novelas garciamarquianas se han convertido en un impulso feroz para la vida de los escritores chinos, puesto que el escritor colombiano ha logrado lo que tantos novelistas chinos desean nostálgicamente: crear un lenguaje universal. La enorme admiración, mezclada con la envidia, por la calidad indudable de la narrativa garciamarquiana aireó el mundo literario chino. Del día a la noche García Márquez se convirtió en un faro de luz para los novelistas chinos. La creación de un mundo propio y la trascendencia del mito latinoamericano a un plano universal son los aspectos más apreciados por los escritores chinos. Los escritores chinos admiraban la independencia estética de García Márquez, al no haberse adscrito al

desde el punto de vista de los chinos, el premio de Gao Xingjian debería pertenecer a Francia y no a China.” (La traducción del texto citado es mía)

⁹³ Actualmente, ese *complejo del Premio Nobel* ha desaparecido porque por fin en 2012 el escritor chino Mo Yan pudo entrar triunfalmente en Estocolmo, acontecimiento que, sin duda, supuso un gran avance en la literatura china.

⁹⁴ La traducción es mía.

realismo convencional. La lectura del escritor colombiano era, pues, un refugio para encontrarse con una autonomía artística absolutamente arraigada en la esencia humana universal. Un crítico recordó el fanatismo por el novelista colombiano:

Me acuerdo de este acontecimiento claramente, como si sucediera en el atardecer de ayer. Al enterarse de que García Márquez obtuvo el Premio Nobel de Literatura, todo el mundo se entusiasmó por esa nueva manera de narrar. En aquella época, para nosotros, el Premio Nobel de Literatura era el premio supremo. Cada uno estaba emocionado por esa noticia aunque no hubiera sido ninguno de nosotros quien obtuviera ese premio. (Zeng, Lijun, 2007: 112)

El efecto inmediato consiste en la traducción de las obras de García Márquez. En realidad, la actividad traductora de sus obras se inició poco antes del galardón. Al enterarse del galardón de García Márquez, el mundo editorial de Taiwán reaccionó más rápido que el de la China continental. En diciembre de 1982 la editorial Yuanjing (远景出版社) publicó la versión china de *Cien años de soledad*, traducida desde la edición inglesa por Song Biyun (宋碧云). En Hongkong el escritor Ye Si (也斯) fue uno de los primeros que se dieron cuenta de la importancia de García Márquez. En la revista literaria *Cuatro estaciones*, en la que tenía el cargo de editor, Ye Si organizó un número especial de las obras de García Márquez en el que hallamos *El ahogado más hermoso del mundo*, *Blacamán el bueno: vendedor de milagros*, *Rosas artificiales*, *La viuda de Montiel*, *Un día después del sábado*, *Cien años de soledad* (I), entre otros (Zeng, Lijun, 2011: 99). En el caso de la China continental en 1980 en el número 3 de la revista *Literatura extranjera* se publicaron cuatro relatos del autor: *La siesta del martes*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Rosas artificiales* y *Los funerales de la Mamá Grande* (Zeng, 2007: 56). Haciéndose eco de la resonancia internacional de *Cien años de soledad*, en 1982 la revista *Literatura universal* publicó en su número sexto seis entregas traducidas de esa novela. Sin embargo, la traducción completa de *Cien años de soledad* no apareció hasta 1984.⁹⁵ La obra traducida se difundió en dos

⁹⁵ La traducción de las obras de García Márquez en Taiwán se presentó en 1972. En HE, Xin y ZHENG, Zhen et. al (1972). *Antología de la narrativa latinoamericana contemporánea*. Taipei: Editorial de Huanyu. (何欣, 郑臻 (1972) 当代拉丁美洲小说选.台北: 环宇出版社) hallamos el relato *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, que fue la primera traducción china de las obras del escritor colombiano. (Zeng Lijun, 2011: 97)

ediciones diferentes, una aparecida en Beijing y otra en Shanghai. La diferencia principal de las dos versiones estriba en la lengua de partida. La de Beijing fue traducida desde las ediciones rusa e inglesa, mientras que la de Shanghai se tradujo directamente desde la edición española. Las dos ediciones tuvieron un éxito sin precedentes y suponían un incentivo para buscar otras obras del escritor colombiano.

Bien es verdad que, anteriormente, se solía reducir la literatura latinoamericana a notas al pie marginales en la historiografía china, pero el galardonado colombiano logró salir de una élite cultural muy cerrada. El estallido de *Cien años de soledad* terminó por hacer de la nueva narrativa hispanoamericana algo muy esnob, saliendo rápidamente de los estudios y de los especialistas. La influencia fue difusa y honda, y no sólo literaria, porque alteró también hábitos que no fueron estrictamente literarios: modificó los modos de lectura y las expectativas de los lectores. Tener en la mano la obra maestra de García Márquez era sentir la palpitación de una voz auténticamente nueva. En las librerías *Cien años de soledad* fue, durante mucho tiempo, el best-seller. Según el *Informe de la literatura*, sólo el día 27 de marzo de 1986 en una librería de Shanghai se vendieron 300 ejemplares (Zeng, 2007: 90). Un escritor chino recordó el fanatismo por *Cien años de soledad*:

Ahora hay una fiebre por García Márquez y *Cien años de soledad*. Hubo un escritor joven que viajó al Polo Sur. El libro que llevó encima durante su viaje fue *Cien años de soledad*. [...] Es como si fuera el *Corán* para los musulmanes. Pero no fue el único caso. Muchos jóvenes se sienten orgullosos si llevan bajo su brazo un *Cien años de soledad* porque consideran el libro un símbolo de la literatura de alta categoría (Zeng, 2007: 89 – 90).⁹⁶

Es García Márquez, finalmente, quien no sólo conquistó al lector profesional, sino que también atrajo la atención del gran público general a la narrativa hispanoamericana. La traducción completa de *Cien años de soledad* se perfilaba como una esperanza largamente acariciada, repleta de expectativas. Lo que por decreto les fue prohibido durante los años oscuros de la Revolución Cultural, fue echado en falta. En poco tiempo se habían tejido toda clase de conjeturas en torno al placer que

⁹⁶ La traducción es mía.

proporcionaría el resultado de mezclar la realidad latinoamericana con las fantasías, las supersticiones locales. Esta obra profundamente colombiana y al mismo tiempo universal demuestra a los novelistas chinos que la crítica social y política no supone, en el nivel novelesco, una adhesión al realismo convencional. La imaginación no contradice a la realidad, sino que será la manera más eficaz para acercarse a un realismo más hondo, perfecto, en fin, más real. Y todo ello era lo que faltaba a la creación literaria de China. A los ojos de los que habían sido educados en la literatura del realismo socialista, la lectura de *Cien años de soledad* era un refugio para encontrarse con una nueva época. Fue tanto lo que se llegó a decir del mundo macondino, que sin conocerlo, ya era de alguna manera familiar.

El nombre de García Márquez y *Cien años de soledad* se extendieron por todas las partes con su inmenso prestigio y su influencia creció aún más hasta agotar las posibilidades expresivas. Los críticos, tanto como los escritores, se encaminaron a erradicar el carácter único del escritor colombiano. En el mundo literario chino la supremacía estética de las obras de García Márquez determinó el juicio del valor literario de la década de los años ochenta. Para los chinos, García Márquez y el realismo mágico eran casi idénticos. En la China de los años ochenta bajo los auspicios de universidades, instituciones culturales y revistas literarias, en corto plazo se publicaron innumerables artículos, estudios minuciosos y tesis sobre el nobel colombiano y sus obras. Aceptaron al premio Nobel colombiano como un autor indispensable, diferente a todos los demás.

Además de las traducciones de las obras de García Márquez, en un corto plazo, se introdujeron los estudios teóricos occidentales que permitían a los críticos chinos abordar a García Márquez desde una perspectiva diacrónica. Ahora, a diferencia de los textos escritos durante la Revolución Cultural, cuya limitación ideológica mantuvo ignorada por completo la estética mágica de la creación literaria del escritor colombiano, los artículos recientes intentaban ver las cosas en su justo valor, se especializaban casi exclusivamente en temas literarios y analizaban su origen histórico, su contexto cultural, social y político. Según la estudiosa Zeng Lijun (曾利

君), hasta hoy día, en China, han aparecido unos diez tratados y más de 400 artículos publicados en revistas y periódicos sobre García Márquez (Zeng Lijun, 2011: 103).

Como vamos viendo, los que comenzaron la lectura de las literaturas hispanoamericanas en los años ochenta siempre se refirieron a la introducción de las novelas de García Márquez como punto de partida. Muchos escritores chinos manifestaron públicamente que su concepción creativa y su búsqueda de una expresión libre coincidían con los postulados de García Márquez. Respecto a la aportación más importante del escritor colombiano, y, en general, la influencia que ha supuesto, destaca la renovación de la técnica narrativa del mundo literario chino. La obra más admirada por los escritores chinos fue, sin duda, *Cien años de soledad*, ya que a su irreal mundo García Márquez lo ha dotado de historia, de vida, de tiempo hasta hacerlo abierto a múltiples interpretaciones. Es una ficción viva que rechaza la visión fija del mundo. Lo que narra el novelista colombiano no es un momento histórico concreto, sino más bien un mito latinoamericano. La novela tiene un ambiente de fatalidad, una fatalidad de subconsciente, incesto, decadencia, degradación y violencia sin sentido. Lo que es innegable es que a partir de *Cien años de soledad* la narrativa china entró de lleno en un mundo distinto al mundo del realismo convencional. La conciencia de que un novelista del Tercer Mundo había escrito una obra de indudable categoría se convirtió en el acicate que estimuló a los escritores chinos ansiosos de encontrar una expresión auténticamente china. Resulta posible hablar de un antes y un después de *Cien años de soledad*. Es lícito pensar que García Márquez supuso una línea demarcatoria que dio a los jóvenes ansiosos el pase para atreverse a pensar literariamente, ya no en términos de lo “nuestro” en cuanto a lo chino, sino de lo “nuestro” en cuanto a lo universal. En el ámbito literario chino se notó un laborioso proceso de renovación de temas y técnicas, que empezó a hacerse reconocible en las obras de los escritores de “la búsqueda de raíces”.

Del mundo macondino va a derivarse un enriquecimiento de la narrativa china del siglo XX. Algunos escritores chinos tardarían aún varios años en producir su gran novela, pero otros empezaron su producción de manera inmediata, por ejemplo, Mo Yan. Hay una serie de circunstancias derivadas de una actitud humana, estética y

literaria que une a García Márquez, el representante del realismo mágico, y Mo Yan, el máximo líder de la literatura de la búsqueda de las raíces.

2.4 La recepción de Jorge Luis Borges

2.4.1 Borges, un escritor eclipsado

Borges fue introducido en China casi al mismo tiempo que García Márquez. Si echamos una mirada de conjunto a la crítica en este periodo, nos tropezamos frecuentemente con artículos o libros teóricos que han incorporado a Borges a la lista de novelistas del realismo mágico. En ese momento, el realismo mágico era un término ambivalente en la mayoría de las áreas de China, ya fuese en las disciplinas intelectuales o en la esfera pública. Por ejemplo, en el libro *30 lecciones sobre la literatura moderna occidental* el autor, además de presentar a novelistas típicamente mágico realistas como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y García Márquez, también ha incluido una semblanza biográfica sobre Borges (Shi et al. 1982: 329).

Es frecuente encontrar la consideración de Borges como escritor del realismo mágico.

Se puede decir que Asturias ha sido el primer autor que incorpora la mitología indigenista en la creación del realismo mágico. Llegando a los años cuarenta, el célebre escritor argentino Luis Borges (1900 –) saca provecho del estilo creativo de Kafka y Faulkner. Borges deforma intencionadamente el tiempo y el espacio físico. Asimismo, el escritor mezcla la subconsciencia con la realidad. En el mundo literario latinoamericano sus obras han suscitado debates animados entre los lectores. A través de estos debates, la influencia de la literatura moderna occidental entró en la creación novelística de Latinoamérica (Chen Guangfu, 1980: 132).⁹⁷

O también se pueden encontrar opiniones como las siguientes:

Borges, célebre escritor argentino que tiene ochenta años y con

⁹⁷ La traducción es mía.

dificultades de visión, es otro autor representativo del realismo mágico. El auge del realismo mágico en los años sesenta y setenta, en gran medida, se debe a la influencia de Borges. El escritor ha trabajado mucho tiempo en la biblioteca del país. Es muy exhaustivo en sus investigaciones filosóficas. Ha traducido muchas obras importantes de Faulkner y Kafka. En 1941 Borges publicó su antología de cuentos representativa *El jardín de los senderos que se bifurcan* en la que se nota el esfuerzo del autor por introducir el estilo creativo de la literatura occidental moderna en su país. El escritor argentino deforma el tiempo, rompe las fronteras del espacio físico y mezcla la subconsciencia y la realidad. Se puede afirmar que Borges ha sido el jardinero más importante que ha conducido el nutriente alimento para regar el realismo mágico latinoamericano (Lin Yi'an, 1982: 128-129).⁹⁸

Según parece, tal confusión se debe a que la traducción de los dos términos “mágico” y “fantástico” son sinónimos en chino. La confusión entre el realismo mágico y la literatura fantástica ha predominado durante mucho tiempo en el mundo académico chino, e incluso, hasta hoy día, todavía hay críticos que se equivocan en el uso de los dos marbetes.

A los lectores chinos nunca les ha quedado claro a qué corriente literaria pertenecen las obras borgianas, sobre todo, sus cuentos. Unos creen que las obras borgianas pertenecen al realismo mágico, mientras que otros las agrupan dentro de la literatura fantástica. También algunos críticos creen que la creación borgiana constituye una escuela propia. El origen de la divergencia es resultado de la traducción. En el mundo hispánico los deslindes son bastante claros. El escritor mismo denomina su creación literaria “narrativa fantástica” o “cuentos fantásticos”. “Narrativa” o “cuento” en chino significa “Gu Shi” (故事) o “Duan Pian Xiao Shuo” (短篇小说). Sin embargo, nos resulta difícil traducir correctamente la palabra “fantástico” o encontrar un equivalente exacto en chino (Chen Kaixian, 1999: 37).⁹⁹

En 1961 aparecieron las primeras noticias sobre Borges en la revista *Literatura Universal* (Shi Jie Wen Xue 世界文学), una de las revistas literarias más influyentes de China. Sin embargo, los comentarios que hicieron los críticos chinos sobre las obras borgianas eran bastante breves y superficiales: “Debido a la deformidad y el caos de la sociedad en la que vivía, la realidad reflejada en sus obras también era

⁹⁸ La traducción es mía.

⁹⁹ La traducción es mía.

deforme y caótica”¹⁰⁰ (Teng Wei, 2011: 106). Con la excepción de algunas pinceladas, toda la crítica sobre Borges fue biográfica. Al principio las obras borgianas sólo se limitaron a un público erudito. El primero que empezó los estudios sistemáticos sobre Borges fue el hispanista bien conocido Chen Kaixian (陈凯先).

En un verano caluroso de 1976 me mencionaron por primera vez de Borges. Antes de irme a México a profundizar en el español y en el conocimiento de la literatura latinoamericana, mi padre, Chen Jia, quien se ha dedicado toda su vida a la investigación y a la enseñanza de la literatura anglosajona, me mencionó a Jorge Luis Borges, un escritor argentino que gozaba de prestigio internacional, pero todavía poco conocido en China. Me advirtió de que si tuviera oportunidad e interés, debía estudiar las obras de ese escritor conocido como “escritor de escritores” (Wang Pu, 1999: 164-165).¹⁰¹

En 1978 Chen Kaixian defendió su tesis sobre *El libro de arena*, en México. Lamentablemente, debido a que por aquella época todo el país estaba envuelta en la lucha de clases, esa valiosa monografía sobre Borges no se dio a conocer en China. Entonces, aparte de las noticias esporádicas, China no disponía de ninguna traducción de las obras borgianas hasta que en 1979 el hispanista chino (Wang Yangle 王央乐) tradujo cuatro relatos del escritor argentino, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, *El sur*, *El evangelio según Marcos* y *El milagro secreto*, publicados en *Literatura y arte extranjeros* (Wai Guo Wen Yi 外国文艺).¹⁰² Fue el mismo traductor quien realizó la primera antología de los cuentos borgianos, publicada en 1983.

Después de la Revolución Cultural, entre 1981 y 1985, las revistas literarias como *Literatura extranjera contemporánea* (Dang Dai Wai Guo Wen Xue 当代外国文学), *Noticias de literatura extranjera* (Wai Guo Wen Xue Bao Dao 外国文学报道) y *Literatura extranjera* (Wai Guo Wen Xue 外国文学) dieron a conocer algunos relatos y poemas de Borges. Según el *Índice de la investigación sobre Borges (1979-1998)* en China hay cuatro ediciones más de las obras borgianas. La primera

¹⁰⁰ La traducción es mía.

¹⁰¹ La traducción es mía.

¹⁰² *Literatura y arte extranjeros* fue una de las revistas internas editadas durante la Revolución Cultural. Durante los diez años de la revolución, aparte de las traducciones internas, también se publicaron revistas “internas” con el propósito de introducir noticias sobre la literatura, el arte y la filosofía del mundo occidental. Sin embargo, la crítica que acompañaba las noticias, en su mayoría, era negativa.

apareció traducida por Wang Yangle (王央乐) en 1983, titulada *Antología de relatos de Borges* (博尔赫斯短篇小说集). Esta versión se realizó por una de las editoriales más grandes de China, Editorial de la Traducción de Shanghai (上海译文出版社). La segunda es *La lotería en Babilonia*, traducida por Chen Kaixian (陈凯先) y Tu Mengchao (屠孟超). La edición se realizó por una editorial de la ciudad de Guangzhou (广州), la Editorial Ciudad de Flor (花城出版社) en 1992. Un año después, apareció una nueva edición de *La lotería en Babilonia*, traducida por Wang Yongnian (王永年). La Editorial de Pueblo de Yunnan (云南人民出版社) se encarga de la edición. La cuarta es *El escritor de escritores* (1995), traducida por Ni Huadi, publicada en Kunming. (*作家们的作家* (1995) (译者: 倪华迪) 昆明: 云南人民出版社.) La última es *Antología de Borges* (博尔赫斯文集), editada por el hispanista de renombre Chen Zhongyi (陈众议). La traducción fue realizada por la editorial Círculos periodísticos internacionales de Hainan (海南国际新闻出版中心) en 1996.

No obstante, en comparación con la recepción positiva de García Márquez, el silencio y el desconocimiento de los chinos con respecto a Borges eran tremendos. Por aquella época no se reconocía a Borges como uno de los maestros de la nueva literatura china, como sí se hacía con sus compañeros latinoamericanos, por ejemplo, García Márquez, Juan Rulfo y Vargas Llosa. En comparación con la gran popularidad de sus coetáneos, el descubrimiento de Borges fue un acontecimiento no siempre compartido con otros lectores. Las lecturas fueron muy personales. En la China de los años ochenta no muchos escritores tuvieron a Borges como modelo literario. El susodicho fenómeno se debe a que para la China de los ochenta, un país recién liberado del impacto negativo de la Revolución Cultural, Borges había llegado demasiado temprano. Por un lado, el erudito argentino tiene el inconveniente de su técnica. Sus obras resultan difíciles de entender. Por el otro, desde el punto de vista de los chinos, el escritor argentino carece de la problemática social:

Borges ha llegado demasiado pronto a China. Cuando se introdujo a Borges, el mundo literario chino seguía manteniendo los criterios creativos del realismo convencional. Entonces era el modernismo occidental que provocó debates animados entre los escritores chinos. Por la época, China no disponía

de una tierra apropiada para absorber las obras borgianas. Para el lector chino, Borges era una novedad. Sus obras resultaron extremadamente increíbles. A ojos de los escritores chinos, Borges no pertenecía ni al realismo convencional ni al modernismo occidental. Para ellos, la producción literaria de Borges era extraña, pero también era un reto latente. Entonces los escritores chinos todavía no sabían cómo reaccionar ante las obras borgianas. (Zhao Xifang, 2003: 96-97)¹⁰³

La resurrección de Borges se produjo alrededor de la década de los años noventa. Son varios los factores que contribuyen a la reanudación editorial del escritor argentino. El primer factor se debe a que en los años noventa surgió un grupo de personas que se consideraban “gente de la clase pequeño–burguesa” (Xiao Zi 小资)¹⁰⁴. Los de la clase pequeño–burguesa rechazaban la comercialización y la superficialidad de la modernidad. Eran personas que tenían un nivel elevado de cultura, aficionadas a cosas no vulgares. Borges se convirtió para ellos en un mito. Los lectores se sentían fascinados por la dificultad de la lectura que interpretaban como un reto. Sin embargo, la labor de entender al escritor argentino requería más trabajo mental que el que la gente se imaginaba. Aquí surgió el fenómeno paradójico: se hablaba de Borges ridículamente sin haberlo leído. A los ojos de estos jóvenes con el pensamiento de pequeña burguesía, los libros del escritor argentino tenían un valor añadido, es decir, se trataba de un símbolo de superioridad intelectual. Borges era más importante como persona que como escritor. Las obras de Borges, junto con el jazz y el café (Starbucks, por ejemplo), se convirtieron en símbolos de este grupo autodenominado “gente de la clase pequeño–burguesa”.

Otro factor decisivo que contribuyó a la recuperación de Borges era el descubrimiento de la influencia del escritor argentino en la narrativa vanguardista china (Xian Feng Xiao Shuo 先锋小说). La narrativa vanguardista china bebió del auténtico boom de las traducciones de la literatura occidental. Por su espíritu innovador, no nos sorprenderá que sus autores preferidos fueran Kafka, Faulkner y Borges. De entre las múltiples influencias que recibieron los vanguardistas chinos era

¹⁰³ La traducción es mía.

¹⁰⁴ Conviene señalar que ahora la etiqueta de “la clase pequeño–burguesa” ha perdido su contenido político, convirtiéndose en una etiqueta cultural.

con Borges con quien tenían una deuda mayor. La estética borgiana coincidía con la vocación de los novelistas vanguardistas chinos en tratar de liberar la visión de los lectores de las ataduras de las categorías y costumbres habituales generadas por la ideología política durante varias décadas. Entonces, por la falta de una crítica profunda sobre la producción literaria de Borges, los novelistas chinos no entendían de verdad sus obras. No obstante, las obras borgianas influyeron profundamente en sus actitudes literarias, de modo que los vanguardistas chinos empezaron a adquirir un gusto por la mitificación, un uso intencionado de la máscara y una postura juguetona al enfrentarse a la literatura. Uno de los novelistas vanguardistas más representativos, Su Tong (苏童), recordó el impacto que le causó Borges, escribiendo las siguientes frases:

Alrededor de 1984, encontré la antología de los cuentos de Borges en la biblioteca de la Universidad Normal de Beijing. Me fascinaron el laberinto borgiano y sus trampas. Su obra contiene un modo de pensar geométrico. Su lenguaje es sencillo, pero elegante. Tiene un encanto artístico profundo sin fronteras. Sinceramente, no entendía nada de Borges, pero sentí algo desde dentro. Después de leer a Borges, estaba perdido. Es inolvidable el impacto que me causó Borges. (Zhao Xifang, 2003: 97)¹⁰⁵

Otros compatriotas suyos también manifestaron experiencias similares:

Me acuerdo de la primera impresión que me han dejado las obras borgianas. Es una sensación extraña y misteriosa. Al terminar la lectura, no entendía nada. Sin embargo, ha sido una experiencia totalmente peculiar. La mitificación, la fantasía, la erudición y otras cosas desordenadas. Como ha sido una experiencia muy rara, al principio no me gustó ese tipo de creación. No obstante, gracias a Wang Yangle, su traducción preciosa y elegante me hizo sentir un profundo respeto hacia Borges. Las frases ingeniosas me unían a Borges, hasta el punto de ser inseparables uno y otro. Yo creía que el escritor, aunque poco conocido en China, podría ser uno de los grandes maestros de nuestro siglo. (Fan Jingjing, 2008: 2)

Los novelistas chinos descubrieron de golpe una originalidad paradójica y una ambigüedad irónica que se volvía constantemente sobre la vida. El universo literario

¹⁰⁵ La traducción es mía.

creado por Borges desató una imaginación que no reconocía fronteras. El lenguaje literario profundamente enraizado en las obras borgianas despreciaba las gramatiquerías convencionales y tenía un tono de voz irónico. El escritor argentino reveló a los novelistas chinos la inutilidad de la objetividad y les enseñó a explorar la irrealidad. Las obras de este escritor de múltiples caras despertaron una voluntad de experimentación entre los jóvenes chinos, que no querían seguir el dictado del realismo mágico representado por García Márquez.

2.4.2 Borges y la vanguardia china

La influencia de Borges en la vanguardia china contemporánea no ha sido descubierta hasta 1990 cuando apareció el primer ensayo crítico, *Borges y la narrativa vanguardista china*, de Zhang Xinying (张新颖), publicado en la revista *Literatura de Shanghai*. Zhang Xinying cree que Borges se sitúa en el centro de las preocupaciones de los autores de la narrativa vanguardista, tales como Ma Yuan, Sun Ganlu, Yv Hua y Ge Fei.

Ma Yuan opina que ha sido influido por Ernest Hemingway y su Teoría del iceberg: el escritor sólo describe los hechos que flotan sobre el agua. Dice el mismo escritor: “Hemingway sabe que si uno omite algo que conoce bien, la omisión no afecta de ningún modo al entendimiento.” Sin embargo, en comparación con Hemingway, Ma Yuan le debía a Borges una deuda de gratitud más grande. Curiosamente el escritor no se da cuenta de que sigue inconscientemente a su maestro argentino. Si decimos que Hemingway ha enseñado a Ma Yuan la Teoría de la omisión, cuyos principios consisten en que el lector tiene que deducir lo que el escritor no ha expresado, Borges ha invitado al escritor chino a meditar cómo silenciar cosas que el lector no conoce. (Zhang Xinying, 1990: 75)¹⁰⁶

El serio estudio de Zhang Xinying tiene el mérito de ofrecer el primer análisis agudo sobre la relación entre Borges y los vanguardistas chinos. En los años noventa los escritores vanguardistas también publicaron artículos que nos ofrecieron una clave

¹⁰⁶ La traducción es mía.

de su biografía intelectual. Por ejemplo, Ge Fei¹⁰⁷ nos contó una anécdota para demostrar el gran impacto causado por Borges entre los jóvenes intelectuales:

Un amigo mío, que es poeta, está obsesionado con las obras de Borges. Si alguien se atreve a insultar a Borges, mi amigo va a utilizar su Kungfu que aprendió en la universidad para pegar al oponente. En los círculos literarios de mediados de la década de los ochenta el nombre de Borges era mágico y brillaba espléndidamente. Su influencia equivalía a la del Haruki Murakami de hoy. (Fan Jingjing, 2008: 2)¹⁰⁸

Los vanguardistas, que asumían consciente y explícitamente la tarea de buscar y divulgar la novedad, se mostraban muy receptivos hacia las ideas estéticas de Borges. Ma Yuan, el máximo representante de la vanguardia china, ha sido uno de los que han logrado llevar a cabo la estética borgiana. En vez de seguir a García Márquez, el novelista archiconocido por toda China, la creación fantástica, misteriosa e intrigante de Borges fascinó al joven escritor chino. En 1982 Ma Yuan fue a trabajar al Tíbet donde empezó su carrera literaria. Tres años después, el escritor chino publicó *La tentación de Transhimalaya* (Gang Di Si De You Huo 冈底斯的诱惑) en la revista *Literatura de Shanghai*.

Este relato comprende cuatro historias diferentes. La primera trata de la historia del cazador tibetano Qiong Bu, quien, por encargo de unos pastores, va de caza para matar a un oso cruel que amenaza la seguridad del pueblo. Sin embargo, no lo consigue, porque descubre que en realidad el oso es un hombre salvaje. La segunda es la historia amorosa entre el aventurero Lu Gao y una joven tibetana, la cual muere en un accidente de coche. La tercera nos cuenta la historia de la visita de Lu Gao y Yao Liang a la ceremonia del entierro celestial¹⁰⁹, una ceremonia en la que está prohibida la entrada de los habitantes no tibetanos. Ellos no consiguen ver la ceremonia y son expulsados por los habitantes locales. La última historia relata la historia de dos

¹⁰⁷ Liu Yong, cuyo seudónimo artístico es Ge Fei, nació en la provincia de Jiang Su (江苏) en 1964. Es uno de los escritores vanguardistas chinos que ha asumido a la perfección el espíritu borgiano.

¹⁰⁸ La traducción es mía

¹⁰⁹ El entierro celestial (TianZang 天葬) es un ritual funerario del Tíbet en el que el muerto es llevado a un lugar específico, normalmente a la cima de una montaña, donde los tibetanos descomponen el cadáver para que las aves de presa lleven el alma del difunto al cielo.

gemelos, Dun Zhu y Dun Yue, una historia basada en la leyenda popular del pueblo tibetano. El hermano menor, Dun Yue, es un joven con una voz maravillosa, mientras que su hermano mayor, Dun Zhu, es un muchacho callado. Dun Yue, un chico ansioso por conocer el mundo exterior, se despide de su familia, deja sola a su novia embarazada y se va con el ejército. Desagraciadamente el joven muere en un accidente de coche. El jefe del ejército oculta la noticia para que la familia no sufra y manda de vez en cuando dinero a la madre de Dun Yue. Entretanto, el hermano mayor, Dun Zhu, y su rebaño de corderos, desaparecen del pueblo durante un mes. Cuando el ovejero vuelve a su casa, la gente descubre que ese muchacho callado y analfabeto sabe de repente cantar divinamente la epopeya más larga y antigua del mundo, *Cantar del rey Gesar*. Según los habitantes locales, Dun Zhu toma el camino erróneo y entra por equivocación en el terreno sagrado donde recibe la inspiración celestial.

A diferencia de la narrativa convencional, el desarrollo narrativo de Ma Yuan no es lineal ni sigue los esquemas establecidos por el realismo socialista. A pesar de que coinciden los personajes del relato, los cuatro episodios de *La tentación de Transhimalaya* no dialogan entre sí. A simple vista, el relato no dispone de una lógica argumental, un hecho que le da la impresión al lector de que el autor se centra más en detalles intrascendentes. Sin embargo, precisamente ese relato de Ma Yuan, que para el ámbito literario de los años ochenta era bastante extraño, ha sentado revolucionariamente los cimientos de la narrativa vanguardista. En este relato la huella de Borges es evidente. Mientras en el cuento aumenta la verosimilitud de la historia, el autor siempre salta de la lógica argumental para recordar al lector la irrealidad del relato y despliega varias reflexiones sobre el lenguaje poético. Como Borges, Ma Yuan comenta su propio proceso creativo dentro del texto. De modo que el carácter ilusorio de la realidad se consolida más en el momento en que, al terminar la historia sobre los dos gemelos, el autor corta con la coherencia argumental para hablar sobre las técnicas narrativas empleadas en su cuento.

Ma Yuan consiguió confundir completamente al lector que estaba acostumbrado a los métodos narrativos tradicionales. Al igual que su maestro argentino, en Ma Yuan la yuxtaposición de lo real y lo ficticio envuelve al lector en un juego que termina

confundiéndolo. El escritor chino no asumió la actitud omnipotente que era frecuente en la mayor parte de los escritores chinos de su país. A simple vista, la técnica narrativa empleada parece reducir el relato a un juego de artificio. Sin embargo, las construcciones artificiales de Ma Yuan enmascaran preocupaciones más serias. En realidad, la apariencia de la máscara apunta a una realidad sumamente primigenia e inquietante, que el antiguo realismo socialista nunca alcanza a describir. Ma Yuan obliga al lector a leer por debajo del texto para que éste adquiera una perspectiva más abierta.

Otro relato significativo de Ma Yuan es *Fabricación* (Xv Gou 虚构), publicado en 1985, lo cual nos remite explícitamente a la influencia de Borges. En *Fabricación*, Ma Yuan describe la visita del narrador a un pueblo tibetano de leproso y se adivina una historia más sombría de la sexualidad latente entre el narrador y una leprosa residente. En este relato Ma Yuan asombró a sus lectores y críticos con imágenes insólitas. A diferencia del argumento lineal de la literatura de la búsqueda de raíces, la novela de Ma Yuan se aproxima más a la novela policial, de aventuras y de ciencia ficción. El escritor chino inventa hechos misteriosos que luego justifican e ilustran hechos razonables. Aunque la alteración retórica de la realidad no era nada nueva para el mundo literario occidental, cuando Ma Yuan empezó a publicar sus obras vanguardistas, la narrativa de su época no había aún agotado la herencia del realismo convencional, que todavía proyectaba una sombra viva sobre los novelistas jóvenes. La voluntad de reforma condujo al escritor chino a destruir el aparente realismo e intentó impregnar la realidad de fantasía. Después de que Ma Yuan empezó la destrucción de la verosimilitud literaria, escritores como Can Xue (残雪), Su Tong (苏童), Ge Fei (格非), Yv Hua (余华), Ye Zhaoyan (叶兆言), Sun Ganlu (孙甘露) y Hong Feng (洪峰), también incorporaron esa voluntad de experimentación desde diferentes perspectivas. Los años 1987 y 1988 fueron, sin lugar a dudas, los más fructíferos de la literatura de vanguardia, no sólo por la cantidad de obras publicadas, sino también por su variedad. Sin embargo, al llegar a los años noventa se puede observar que, además de conservar el modo narrativo borgiano, la mayor parte de los vanguardistas chinos no han presentado transformaciones que les hayan aportado más

madurez.

Pese a que hoy día para un lector de Borges, algunos fragmentos de la novela de los vanguardistas chinos tienen una resonancia familiar, al principio los críticos rutinarios quedaron confusos al enfrentarse a estas novelas que huían del compromiso social, de modo que a menudo las juzgaron sin entender. Los escritores vanguardistas sólo produjeron obras, pero no encararon los problemas teóricos que tal producción suponía. Es decir, estos novelistas no solían anticipar las soluciones que sus lectores podían encontrar en las obras. Para la crítica literaria china de los años ochenta, los relatos vanguardistas no eran nada más que un irresponsable juego textual. La bibliografía crítica en cuanto a la literatura de vanguardia, sobre todo en relación a Borges, era exigua. Lamentablemente, como estos textos no fueron entendidos en su tiempo y fueron desconocidos por la mayor parte de los lectores, su efecto tardó mucho en sentirse.

A diferencia de los seguidores de García Márquez, los cuales produjeron obras a contrapelo de la influencia del realismo mágico, los vanguardistas chinos, en su mayoría, no se sustrajeron nunca de la sombra de Borges y muchos de ellos empezaron a aludir y a plagiar, no sólo la técnica, sino también la trama de las obras del escritor argentino. La generación más joven prestó demasiada atención al laberinto literario construido por Borges y a sus seguidores chinos como Ma Yuan y Ge Fei, dejando de lado la actitud preocupada frente a los problemas sociales. Los meros imitadores fabricaron facsímiles del mundo borgiano. Además, como los vanguardistas chinos se aproximaban a la realidad por caminos laberínticos, muchas veces la ubicuidad de las trampas cansaba al lector y al crítico. Para los lectores no especializados en la literatura, el mundo que presentaban los vanguardistas era demasiado esotérico. Los incesantes ejercicios de inteligencia estaban destinados a lectores más preparados y especialistas en literatura. Pese a que la literatura de vanguardia había gozado de la atención de los críticos, no tuvo igual fortuna entre el público lector. Como los vanguardistas no fueron nunca escritores para las masas, su actitud elitista determinó la minimización de su difusión en la conciencia popular en general.

A pesar de que la narrativa vanguardista nació, creció y desapareció en un periodo muy corto, si recordamos las décadas anteriores en las que los autores introdujeron el compromiso político en todos sus escritos, estamos de acuerdo en que la literatura de vanguardia china contribuyó en la búsqueda de un nuevo lenguaje literario. Como en la producción literaria de China predominó, durante décadas, el realismo socialista, prácticamente todos los escritores que querían salir de esta situación de estancamiento empezaron a escribir por imitación. En este contexto, Borges jugaba frente a los vanguardistas chinos el mismo papel que García Márquez jugaba frente a los escritores de la “búsqueda de raíces”. Gracias a su impacto, a partir de entonces, el contexto literario chino fue mucho más rico, complejo y profundo. Tanto la literatura de “la búsqueda de raíces” como la narrativa vanguardista se centraron en la preocupación por dar un lugar al mundo literario chino y crear un lenguaje y una visión apropiada para ese lugar.

CAPÍTULO III

La influencia del realismo mágico en la literatura contemporánea china

3.1 El realismo mágico y la “literatura de la búsqueda de las raíces”

A pesar de que la nueva novela china contemporánea, liderada por la “literatura herida” y la “literatura reflexiva”, se inició con el fin de la Revolución Cultural, durante mucho tiempo la creación narrativa seguía la misma continuidad de la conciencia social realista sin diversificarse. Los autores chinos todavía no tenían la capacidad de inventar y soñar con plena libertad. Entonces, la literatura no era otra cosa que un alegato político, un pasatiempo folklórico y una descripción de las circunstancias de la población campesina. Sin embargo, la apertura del país asiático introdujo un soplo de viento fresco en el ámbito literario: la irrupción de las literaturas extranjeras. El contacto con las traducciones de obras extranjeras encendió una vasta llamarada de libertad e imaginación entre los jóvenes más progresistas. Se advierte, en gran parte de la nueva novela, una reacción cada vez más radical contra el realismo convencional.

En cuanto a la influencia de las literaturas extranjeras en la literatura china, si bien encontramos en el Modernismo Occidental un temprano impulso que iba a cambiar el rumbo de la novela china llevándola hacia la fantasía y la imaginación creadora, no cabe duda de que el mayor motor vino más tarde del realismo mágico. Fue en la nueva narrativa hispanoamericana donde los autores chinos encontraron una forma adecuada de dar a conocer su estado interno y promover el despertar de la conciencia nacional. Estamos de acuerdo con las palabras del crítico literario Li Tuo (李陀):

Debemos reconocer que los escritores latinoamericanos nos han ofrecido

una visión completamente nueva. Ellos han conseguido unir la estética de la literatura occidental con su cultura autóctona. Cansados de producir novelas que son la mera imitación de la narrativa europea, empiezan a escribir obras genuinamente autóctonas que reflejan la situación humana tal como es en América. Todo esto corresponde a mi propia expectativa sobre la novela moderna. El mejor ejemplo de este tipo de narrativa es *El rojo rábano transparente* de Mo Yan (Wang Yao, 2004: 107).¹¹⁰

Mo Yan, el premio Nobel chino, es uno de los que ha declarado públicamente la familiaridad directa con el material y la estética del realismo mágico, sobre todo, subraya la deuda mayor que tiene con García Márquez y *Cien años de soledad*:

En 1985 escribí cinco novelas y unos diez relatos. Sin duda alguna, todos han mantenido una deuda mayor con la literatura extranjera. Las dos obras que han ejercido gran influencia sobre mi creación novelística son *Cien años de soledad* de García Márquez y *El ruido y la furia* de Faulkner.

Creo que *Cien años de soledad*, una obra maestra que ha marcado la cumbre de la literatura latinoamericana, contiene una gran fuerza estética y espiritual. El concepto temporal de García Márquez me ha impresionado muchísimo. El autor colombiano rompe el concepto lineal del tiempo y narra la historia, a través de una serie de movimientos de avance y retroceso temporal-espaciales. Además de las técnicas narrativas innovadoras de García Márquez, lo que me ha sorprendido es su modo de interpretar el mundo real y su reflexión profunda sobre la humanidad. El autor colombiano reconstruye los hogares espirituales perdidos de Latinoamérica con el corazón compasivo. Para García Márquez el mundo es circular. En comparación con el universo sin límites, la fuerza del hombre es insignificante. El novelista observa el mundo ruidoso desde la cumbre de la sabiduría humana (Mo Yan, 1986: 298-299).¹¹¹

Además de Mo Yan, Zhaxi Dawa, el líder del realismo mágico tibetano, en su artículo “¿Lo mágico o lo real?” también destaca la deuda de su primera obra “mágica”, *Tíbet, el alma atada al nudo de cuerno* (西藏, 系在皮绳结上的魂), con el realismo mágico latinoamericano:

Cuando leas el relato de Zhaxi Dawa, quedarás sorprendido y atraído. Te das cuenta de que el escritor ha cambiado y ha empezado un camino completamente nuevo. Seguramente, asociarás todo esto a la influencia directa

¹¹⁰ La traducción es mía.

¹¹¹ La traducción es mía.

de la literatura latinoamericana. Piensas: “Evidentemente es el realismo mágico”. Te pones delante de tu estantería y sacas las obras de Borges, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, García Márquez y Vargas Llosa. Todos estos autores latinoamericanos son tus favoritos. No tienes ningún problema en poner a Zhaxi Dawa entre estos autores consagrados, aunque sabes que él es un escritor tibetano con tan sólo 26 años. [...]

Son muchas similitudes entre los escritores latinoamericanos y Zhaxi Dawa. Por ejemplo, en esta obra el narrador exento de toda restricción espacial y temporal nos recuerda el de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Además, el mundo mágico presentado en *Tíbet, el alma atada al nudo de cuerno* se parece al mundo imaginativo de *Las ruinas circulares* de Borges. E incluso, podemos asociar algunos personajes de Zhaxi Dawa (la Buda Viviente, Sangjie Dapu, y el anciano que guía a Ta Bei), con el mítico Borges. (Deng Nan, 2007: 26)¹¹²

Los escritores chinos, que tenían la ambición de luchar contra el arte de lo verosímil, contra el arte que cifraba su ideal en copiar fielmente lo observado, quedaban entusiasmados por el éxito internacional de la literatura hispanoamericana. La consecuencia inmediata fue el nacimiento de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, el primer auténtico cuestionamiento de la realidad misma. La constitución de este movimiento literario es muy elástica. Los orígenes y hasta cierto grado la cronología de esta corriente literaria son todavía difíciles de fijar con exactitud. Existe una gran cantidad de problemas terminológicos¹¹³ y de uso en torno de la denominación de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, un término tan amplio que puede parecer casi carente de significado. En efecto, como temática, la búsqueda de las raíces de la tradición y de la cultura no es nada nuevo en la literaria china moderna. Por ejemplo, algunas obras del padre de la literatura china moderna, Lu Xun (鲁迅), se pueden interpretar desde la perspectiva de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. A lo largo de su carrera literaria, el tema predominante de su producción literaria es la profunda preocupación por China como nación y la aguda crítica sobre la sociedad corrupta. Entre sus obras más conocidas, podemos enumerar relatos como *Tierra natal* (Gu Xiang 故乡), una buena muestra encuadrada en la “literatura de la

¹¹² Es la traducción mía.

¹¹³ Hasta hoy día, existen divergencias sobre la denominación de esta corriente literaria. Además de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, hay críticos que la denominan “la narrativa cultural nacional” (Min Zu Wen Hua Pai Xiao Shuo 民族文化派小说), “la narrativa folclórica” (Feng Su Xiao Shuo 风俗小说), “la narrativa cultural” (Wen Hua Xiao Shuo 文化小说) o la llaman directamente el realismo mágico chino.

búsqueda de las raíces”. En el relato Lu Xun nos narra los recuerdos de una visita de regreso de la ciudad metropolitana a su pueblo de origen en el campo. Mediante la visita, el autor nos presenta la relación compleja entre el intelectual y la gente de su pueblo natal y el contraste entre la modernidad representada por la gran ciudad y la tradición inmutable del campo.

Además de Lu Xun, otra figura de indudable importancia es Shen Congwen (沈从文 1902–1988), escritor nativista de origen miao (苗族), cuyo lirismo crítico ha dejado huellas profundas en los jóvenes de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. A diferencia de sus coetáneos, como Lu Xun (鲁迅), Shen se mantiene alejado de la polarización. En vez de describir la vida urbana, Shen suele transportar al público lector a las aldeas rurales. Sus obras, caracterizadas por un lirismo excepcional, siempre transmiten al lector serenidad y armonía. La creación literaria de Shen no se limita a la narrativa meramente bucólica. El escritor yuxtapone a esta tranquilidad pinceladas no necesariamente pastorales: nostalgia y angustia existencial, guerra y tragedia personal. Sin embargo, debido a la falta de compromiso ideológico de Shen Congwen, tanto su figura como sus obras quedaron muy olvidadas en su época y no fueron retornados en la creación literaria hasta los años ochenta cuando una gran parte de los escritores, saturados de la imitación occidental, se volvieron una vez hacia la cuestión de la identidad. En 1982 su obra más representativa, *Pueblo fronterizo* (Biancheng 边城), fue reeditada en una de las revistas literarias más influyentes de China, *Cosecha* (Shouhuo 收获). En 1984 dos novelas de Shen Congwen *Pueblo fronterizo* y *Xiaoxiao* (萧萧) fueron llevadas al escenario cinematográfico. Conviene señalar que entre los escritores más comprometidos tampoco es difícil hallar a gente que sigue incorporando imágenes, temáticas y leyendas populares que les relacionan con la corriente bucólica o nativista. Ejemplos son *Lago de loto* (Hehua Dian 荷花淀) y *Cañaveras* (Luhua Dang 芦花荡) de Sun Li (孙犁 1913 – 2002), los cuales son relatos abiertamente antiimperialistas, pero que al mismo tiempo mantienen descripciones coloristas de gran belleza lírica.

Con estos antecedentes no sorprende que exista cierto conflicto sobre los deslindes de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. Pese a que al definir este

movimiento literario, no faltan críticos que sostienen que en esta corriente literaria entran todos los escritores que compartan una compasión por las culturas tradicionales de China, actualmente se acepta que la “literatura de la búsqueda de las raíces” se refiere a la manifestación literaria que dominó la narrativa china de la segunda mitad de la década de los ochenta.

Los investigadores en su mayoría han aceptado que los escritores más representativos de la Literatura de la búsqueda de las raíces son Han Shaogong (韩少功), Zheng Wanlong (郑万隆), Zheng Yi (郑义), A Cheng (阿城), Li Hangyv (李杭育), Wang Anyi (王安忆), Jia Pingwa (贾平凹), Mo Yan (莫言), Ma Yuan (马原), Wure Ertu (乌热尔图), Zhaxi Dawa (扎西达娃) y Liu Shaotang (刘绍棠). También algunos críticos han agrupado a Wang Zengqi (汪曾祺), Wang Meng (王蒙), Deng Youmei (邓友梅), Lu Wenfu (陆文夫), Chen Zhongshi (陈忠实) y Li Tuo (李陀) a esta corriente literaria. Todo ello nos demuestra que los novelistas “en busca de las raíces” no forman un grupo muy bien organizado. Para la mayoría de los críticos, la manera de decidir si un novelista pertenece o no a la Literatura de la búsqueda de las raíces depende de la temática de su obra. De ser así, la Literatura de la búsqueda de las raíces es un concepto borroso. (Deng Nan, 2007: 18) ¹¹⁴

El año clave fue 1984 cuando se celebró el Congreso de Hangzhou (杭州会议). En este congreso intervinieron Li Tuo (李陀), Zheng Wanlong (郑万隆), A Cheng (阿城), Li Hangyv (李杭育), Ha Shaogong (韩少功) y Ji Hongzhen (季红真), muchos de los cuales posteriormente formaron un nutrido equipo de escritores de “la búsqueda de las raíces”. Más que un congreso académico formal, fue una especie de gran carnaval de intelectuales jóvenes. Según los participantes, durante las sesiones de trabajo los temas fueron muy amplios y variados.

El congreso no dispone de ninguna temática concreta. Lo llamamos la reunión de genios. Tuvieron lugar debates muy animados, pero el tema que predominó de forma clara fue la queja general sobre la mera imitación y la traslación directa de las temáticas de las literaturas occidentales. Además, reflexionamos sobre “la literatura herida” y “la literatura reformista”. Sacamos la conclusión de que las dos corrientes son demasiado esquemáticas y no tienen mucha estética literaria. (Wang Yao, 2004: 106)

¹¹⁴ La traducción es mía.

En las ponencias podemos encontrar las primeras iniciativas de la necesidad de la búsqueda de las raíces. Tras el congreso, en 1985 Han Shaogong publicó el discurso “Las raíces de la literatura” (Wen Xue De Gen 文学的根), que marcó un hito en la historia de la literatura contemporánea china y que se convirtió en referencia obligatoria para multitud de escritores y estudiosos de todo el mundo tanto coetáneos como posteriores. Para Han Shaogong, “la literatura tiene raíces. Las raíces de la Literatura deben estar plantadas profundamente en el suelo de la cultura tradicional del país. Si no, el follaje no puede ser exuberante.” (Han, 2012) En su artículo, Han indica que la galopante modernidad trae la pérdida de la cultura. Tanto los ritos tradicionales como las raíces culturales han caído en el olvido.

Se dice con frecuencia que Hongkong es el desierto cultural. Creo que esto se debe a que la economía mercantil ha roto el hilo de la cultura tradicional. O si vas a Shenzhen, la ciudad cerca de Hongkong, verás que la economía se ha desarrollado bastante: hay hoteles lujosos, parques de atracciones cómodos y bloques magníficos. Sin embargo, es difícil encontrar las reliquias de la cultura tradicional. La zona sureña de las cinco Sierras de Montañas¹¹⁵ presta más atención al comercio que a la cultura. Se puede hallar con frecuencia el extranjerismo como “taxi”, “bus”, “jean”, “boss” y “ok”, pero la mera imitación de la cultura occidental sólo nos trae la anemia cultural. (Han, 2012)¹¹⁶

A los ojos de Han, tras la apertura del país, las tradiciones van, poco a poco, perdiendo terreno por la penetración de la cultura occidental. Para los jóvenes, los valores antiguos han sido agotados y seniles. En el ámbito literario la traducción de las obras occidentales ha dominado un vasto sector del mercado chino, Han, Shaogong se preocupa por el occidentalismo cultural en China:

Hoy día los escritores chinos sólo fijan sus ojos en el extranjero. Todo en cuanto a lo extranjero es bueno. Leen ansiosamente las literaturas extranjeras, pero ignoran las obras clásicas chinas. Además de Paul Sartre, Hemingway y Chingiz Aitmatov, muchos escritores mediocres también han sido introducidos al mundo literario chino. Según parece, cualquier escritor extranjero podrá

¹¹⁵ Es la zona que cubre Guangdong y Guangxi.

¹¹⁶ La traducción es mía.

encontrar su mercado en China y cualquier obra extranjera podrá suscitar una resonancia en el mundo literario del país. Es un fenómeno normal en un país recién abierto al mundo exterior. La desorientación ha revolucionado la conciencia de los chinos dejándolos vacíos de ideales y esperanzas. Pero lamentablemente algunas obras, como *El padrino* y *Kramer contra Kramer*, que no tienen mucho valor literario también se han convertido en el tema de discusión entre los jóvenes. (Han, 2012)¹¹⁷

Sin embargo, Han advierte que en escritores como Jia Pingwa (贾平凹) y Li Hangyv (李杭育) ya empieza a perfilarse la fisonomía de algo nuevo.

Los dos han comenzado a recuperar el pasado, los temas rurales, es decir, lo autóctono. Desde mi punto de vista, la narrativa en busca de las raíces no consiste en una nostalgia superficial ni un localismo cerrado ni un interés temporal por las frases hechas o los dichos populares. Al contrario, se debe al reconocimiento de la nación China, el despertar del elemento histórico latente en nuestra conciencia estética, la búsqueda y la comprensión de la infinitud del mundo. (Han, 2012)¹¹⁸

Han Shaogong postula la cultura del campo y la de los grupos étnicos minoritarios antiguamente desdeñados como elemento eficaz para renovar la cultura ortodoxa.

Tras la apertura del país, durante mucho tiempo el acento de la literatura china está puesto sobre lo urbano y no sobre la vida rural. Los escritores empiezan a investigar, por ejemplo, el problema de la vivienda y otros males sociales, pero ahora cada vez hay más gente que presta atención a la situación del hombre moderno angustiado por su falta de creencias. Quieren revelar el nivel más profundo de la vida real. La mayor parte de ellos recurre a la cultura del campo. Según parece, el campo es el pasado de la ciudad y el museo de la historia del país. [...]

La mayor parte de la cultura tradicional está escondida en las jergas, los rumores, las leyendas, los chistes, las canciones populares, los cuentos fantásticos, las costumbres y la conducta sexual. Todo lo que no está registrado en las obras estándares, refleja el aspecto más natural de la vida. (Han, 2012)¹¹⁹

¹¹⁷ La traducción es mía.

¹¹⁸ La traducción es mía.

¹¹⁹ La traducción es mía.

Han Shaogong reprocha que la cultura estándar va perdiendo su sentido de espontaneidad. El escritor tiene la confianza de que el profundo e innato salvajismo de la cultura heterodoxa podrá revitalizar la cultura ortodoxa:

Si revisamos la historiografía de la literatura china, observamos que cada vez que el desarrollo llega a un callejón sin salida, la cultura heterodoxa podrá salvar a los escritores desesperados. En cambio, si los escritores cierran la puerta a la cultura heterodoxa, su creación nunca tendrá el valor nutritivo ni la oportunidad del renacimiento. (Han, 2012)¹²⁰

Sin embargo, Han Shaogong cree que la búsqueda de las raíces de la cultura no consiste en glorificar sin límites los valores tradicionales. Para lograr un sentido más profundo de la realidad y abandonar por completo el nacionalismo impuesto por el gobierno comunista, hay que combinar selectivamente los valores ancestrales y los méritos de la literatura occidental. Dice el autor:

El movimiento de la búsqueda de las raíces no consiste en el aislamiento ni el rechazo a la apertura al exterior. La imagen del otro ayudará a comprendernos mejor a nosotros mismos. Pero el intento a ciegas de promover la chinización de las literaturas extranjeras nos conducirá a un provenir tenebroso (Han, 2012).¹²¹

En las páginas de este artículo subyace la base teórica de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. Con este ensayo Han sitúa a este revolucionario, pero aún no definido movimiento, en el centro de atención del mundo literario chino. Un año después de la publicación de *Las raíces de la Literatura*, Han Shaogong manifestó otra vez públicamente para exponer sus opiniones sobre la “literatura de la búsqueda de las raíces”.

Podemos decir que sin las influencias extranjeras, la literatura china no va a llegar al nivel de hoy ni tendrá un buen futuro. Sin embargo, los escritores topan con el problema de encontrar su propia posición en el mundo literario internacional. No podemos trasladar directamente lo extranjero a lo chino porque las copias siempre palidecen delante de los originales. [...]

¹²⁰ La traducción es mía.

¹²¹ La traducción es mía.

Tenemos que reconocer que la cultura oriental tiene sus aspectos atrasados. Nuestro mundo siempre ha sido pasivo y vulnerable. Con el fin de avanzar, no podemos limitar la Literatura de la búsqueda de las raíces al nacionalismo ni al localismo. Pero aquí vienen el conflicto cosmopolitismo y el problema de cómo enfrentarnos con la realidad de China. Los escritores de la búsqueda de las raíces tienen la responsabilidad de regenerar la cultura oriental y conservar los méritos de esta cultura antigua. (Han, 2012)¹²²

Con sus dos artículos, Han Shaogong anunció el nacimiento de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. Después esa tendencia se afirma, completamente, por la publicación de otros artículos importantes de sus coetáneos como “Mi raíz” (Wo De Gen 我的根) de Zheng Wanlong (郑万隆), “Arreglar nuestra raíz” (Li Yi Li Wo Men De Gen 理一理我们的“根”) de Li Hangyv (李杭育), “La cultura condiciona al hombre” (Wen Hua Zhi Yue Zhe Ren Lei 文化制约着人类) de A Cheng (阿城) y “Saltar la quiebra cultural” (Kua Yue Wen Hua Duan Lie Dai 跨越文化断裂带) de Zheng Yi (郑义). Desde la perspectiva actual, estos artículos en su conjunto se muestran caóticos, eclécticos y desordenados. Debido a la falta de educación académica, a veces los escritores introducen material innecesario que interrumpe el desarrollo lógico de la tesis principal. Sin embargo, fueron estos artículos que contribuyeron a sustentar la base teórica de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. A simple vista, los manifiestos hacen reflexiones desde perspectivas distintas, pero son semejantes en varios sentidos. Si revisamos estos artículos, el tema central es volver a la tradición y la cultura antiguas para revitalizar la literatura contemporánea china. Frente a esa cultura compleja y hermosa aparecen dos distintas actitudes: las que elogian su tradición buena y las que critican sus males. Todo el mundo está de acuerdo a que la definición de la tradición ya no se limita a la de la etnia Han, el grupo étnico más numeroso de China, sino también a la de otras etnias minoritarias en las cuales los autores acaban de descubrir un linaje atractivo para recuperar la identidad nacional. Por ejemplo, Zheng Wanlong en su artículo, *Mi raíz*, dejó dos párrafos muy significativos:

¹²² La traducción es mía.

La raíz de mi vida y de mi creación novelística está en la Comunidad de Hei Longjiang (黑龙江). Estoy buscando el color vivo de las altas montañas, la melodía libre y la sensación de frío. [...] La manera de vivir, la conciencia mítica de los campesinos es la fuente principal de mi creación. El realismo convencional ya no sirve. No quiero reproducir las experiencias de la gente. El realismo no equivale a la reproducción.

Ahora intento reflejar la fuerza misteriosa entre la vida y la muerte, la humanidad y la inhumanidad, el deseo y la oportunidad, el amor y el sexo, el sufrimiento y la esperanza. Quiero utilizar mitologías, leyendas, fantasías y costumbres folclóricas para construir la estructura narrativa y formar mi propia idea, valor, concepción ética y perspectiva del mundo. (Han, 2012)¹²³

Además de la ansiedad interior de los novelistas de romper con el realismo socialista, uno de los factores de indudable importancia es la influencia del realismo mágico. A partir del galardón del Premio Nobel de García Márquez en 1982, la influencia de la prosa mágico realista llegó a su cumbre. Entonces, analizar cómo cumplen con este imperativo novelistas como Juan Rulfo en *Pedro Páramo* o García Márquez en sus novelas macondinas, constituye una de las tareas principales de la crítica china. La mayor parte de los novelistas “en busca de las raíces” no pueden escapar a la seductora atracción de las obras del realismo mágico.¹²⁴

El crítico y escritor Cai Xiang (蔡翔), uno de los participantes del Congreso de Hangzhou, reconoció abiertamente que los escritores jóvenes mantenían una gran

¹²³ La traducción es mía.

¹²⁴ Actualmente, todavía existen ciertas controversias en cuanto al peso de la influencia del realismo mágico en la literatura china. A pesar de que una cantidad de estudiosos y críticos nos han demostrado la evidencia de que la mayoría de los novelistas “en busca de las raíces” conocían muy bien los recursos del realismo mágico, algunos escritores como Han Shaogong, molestados por la ambigüedad del término “influencia” que tal vez confundieron con “imitación”, negaron la presencia del realismo mágico en sus obras. Traduzco las palabras de Han Shaogong:

El conflicto entre la globalización y el nacionalismo todavía existe en la producción literaria. La parodia y la imitación siguen siendo enemigos de la creación. [...] Claro, algunos dicen que la Literatura de la búsqueda de las raíces de por sí es un artículo importado y una imitación del realismo mágico. No quiero negar la presencia del realismo mágico en nuestra creación porque no creo que la Literatura pueda desarrollarse aisladamente. [...] Me acuerdo de que en 1984 antes del Congreso de Hangzhou nos hemos enterado de la obtención del Premio Nobel del escritor latinoamericano García Márquez y hemos leído algunas noticias sobre él. Como entonces todavía no ha publicado la traducción de su obra, creo que ningún escritor chino la había leído. Si no me acuerdo mal, en el Congreso de Hangzhou nadie hablaba de García Márquez ni la novela norteamericana *Raíces*. A los participantes les interesaban más Ernest Hemingway y Jean-Paul Sartre. Zhou Jieren (周介人) de la *Revista de Shanghai* publicó las actas del congreso en *Conversaciones libres de la Literatura*, a través de las cuales podemos saber que por aquel momento “la búsqueda de las raíces” era un tema secundario y que no había la presupuesta fiebre de la literatura latinoamericana. [...] Sólo unas noticias fragmentarias sobre el Realismo Mágico no podían suscitar un nuevo movimiento literario. Todo ello nos ha demostrado que el mundo literario chino ya disponía de la fuerza propulsora suficiente. (Wang Yao, 2004: 107)

deuda con el realismo mágico, sobre todo con *Cien años de soledad* de García Márquez.

En el Congreso de Hangzhou, todo el mundo habló de *Cien años de soledad* de García Márquez. Entonces en China todavía no disponíamos de una traducción completa de la novela colombiana, pero afortunadamente, en la revista *Traducción y Literatura* (Yiwen 译文) se publicaron las reseñas y los fragmentos seleccionados. Entre los participantes encendieron debates ardientes sobre esta obra. Llegamos a la conclusión de que era un buen ejemplo de cómo un escritor del Tercer Mundo ha encontrado lo universal en un contexto específicamente autóctono. [...] *Cien años de soledad* indicó un camino para nuestra literatura: sentar los pies en la cultura local. (Wang Yao, 2004: 107)¹²⁵

En este movimiento literario latinoamericano los novelistas chinos hallaron una respuesta satisfactoria de la constante oscilación pendular entre el acérrimo nacionalismo y la aceptación de los influjos extranjeros.

El hecho de que los escritores del realismo mágico expusieran y propagaran la cultura indígena fue una inspiración para los autores jóvenes de China porque aquéllos no son novelistas occidentales, sino “indígenas”. Sin embargo, al expresar su cultura y espíritu nacional, se ha notado que han tomado como fuente gran parte de las literaturas occidentales modernas. Sin duda alguna, todo esto ofreció experiencias hechas para aquellos escritores chinos que estén a favor de buscar la raíz de la cultura. (Zeng Lijun, 2007: 114)¹²⁶

Pese a que cada autor de la “literatura de la búsqueda de las raíces” tiene su complejidad y particularidad que lo distingue, todavía podemos detectar los rasgos comunes vinculados estrechamente con el realismo mágico. Las similitudes entre las dos corrientes literarias consisten principalmente en dos categorías: los temas y las técnicas narrativas. De entre las novelas hispanoamericanas traducidas en China, *Cien años de soledad* es la más comentada y estudiada. Desde el punto de vista de la crítica china, la novela colombiana es el mejor ejemplo de la fusión de lo americano y lo occidental, lo nacional y lo universal. La gran devoción y admiración que los

¹²⁵ La traducción es mía.

¹²⁶ La traducción es mía

escritores “en busca de las raíces” sentían por la gran novela de García Márquez les llevaron a imitar el famoso comienzo de *Cien años de soledad*, “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, un fenómeno que denominamos “el estilo de *Cien años de soledad*” (Bai Nian Gu Du Ti 百年孤独体). Se ve, pues, que en el comienzo el tiempo va hacia el futuro y otros tiempos más remotos dentro del mismo pasado. Los novelistas “en busca de las raíces” se dan cuenta de que el tiempo narrativo no debe necesariamente seguir la rigidez de lo irreversible y los límites precisos, en cambio, puede oscilar libremente del futuro al pasado, del pasado al presente.

De entre todos los comienzos de las obras que han leído, el comienzo ingenioso de *Cien años de soledad* es el favorito de los escritores chinos. En las palabras impertérritas subyace una tristeza profunda y un fatalismo inenarrable. La deformación de las limitaciones temporales y espaciales crea un suspense tremendo. (Zeng Lijun, 2011: 140-141)

A partir de *Cien años de soledad*, una cantidad de escritores parafrasearon el comienzo garciamarquino en sus obras¹²⁷.

La tranquilidad como el agua, de Su Tong (苏童, 平静如水)

En el verano de 1988 las cigarras siguen cantando. He elegido esta tarde ventosa para recordar las nimiedades del año pasado [...]. Cuando empecé a recordar el año de 1987, me sentí tan tranquilo como si fuese el agua helada. .

Campo del ciervo blanco, de Chen Zhongshi (陈忠实, 白鹿原)

Muchos años después, una de las hazañas de la cual Bai, Jianxuan había de sentirse orgulloso era casarse con siete mujeres.

Accesorios de plata, de Zhou Daxin (周大新, 银饰)

En aquella mañana primaveral envuelta de niebla ligera, cuando el platero

¹²⁷ La traducción de los comienzos de las novelas es mía.

Zheng, Shaoheng fue a abrir la puerta de la Platería de Fu Heng, no sabía que un accidente grave sucedería en pocos minutos. Ahora las pesadillas estaban acercándose a rastras a la puerta.

Firme y dura como el agua, de Yan Lianke (阎连科, *坚硬如水*)

[...] tal vez tres días o una semana después, en el lugar de ejecución del pueblo, a la orilla del río, Hong Mei y yo, sujetados con esposas, arrodillados ante el hoyo, iremos juntos a la Tierra de la muerte. [...] Déjame contar la historia de una familia revolucionaria.

La tierra de leche y miel, de Fan Wen (范稳, *水乳大地*)

En el lecho de muerte, el Padre Shalishi intentó buscar la luz del paraíso, pero no la vio. Frente al Dios de Muerte, el Padre había de recordar aquel día remoto en que llegó por primera vez a Tíbet. Ante sus ojos las montañas desiertas se extendían hacia la lejanía.

La huida de 1934, de Su Tong (苏童, *一九三四年的逃亡*)

Muchos años después, la abuela Jiang, rodeada por los jóvenes, solía contar el mayor incendio que había sufrido el pueblo en los últimos cien años. [...] Mi querido lector, ¿crees que muchos años después, las mujeres del pueblo del Arce, simpáticas y viejas, van a reunirse a tomar el sol y guardar el recuerdo del año remoto de 1934?

No hay ningún escape, de Yv Hua (余华, *难逃劫数*)

Muchos años después, Sha Zi todavía podía recordar aquella mañana remota en que Dong, Shan entró en su casa. La sorprendente llegada de Dong Shan despertó a Sha, Zi, que estaba durmiendo tranquilamente en la cama.

La historia del azufaifo, de Ye Zhaoyan (叶兆言, *枣树的故事*)

Muchos años después, Xiu Yun había de recordar aquel año remoto en que decidió volver al pueblo con Er Han. Era un gran error que cambió el rumbo de su vida. [...]

Muchos años después, Er Yong había de recordar a Cara Blanca, un tonto afortunado que había disfrutado de un período glorioso en su pueblo.

Resulta curioso que además de los participantes del movimiento “en busca de las raíces”, los escritores impregnados del realismo convencional tampoco puedan escaparse del exponente de la literatura latinoamericana.

Sede, de Li Rui (李锐, 旧址)

Muchos años después, la gente podría acordarse del día 24 de octubre de 1950, que coincidió con el día 24 de septiembre del calendario lunar chino, cayó en el periodo climático de la Caída de la Escarcha¹²⁸.

El comienzo de *Cien años de soledad* no sólo ofreció a los escritores chinos una nueva visión, sino también que modificó la tradición narrativa. Xie Youshun (谢有顺) prosiguió refiriéndose a la razón por la cual los escritores “en busca de las raíces” consideraban importante la imitación consciente del comienzo de la obra maestra de García Márquez:

En el pasado, para los escritores chinos la concepción del tiempo es lineal. La mayor parte de los novelistas plantea la narrativa, siguiendo la rigidez de lo irreversible del tiempo: “pasado”, “presente” y “futuro”. Sin embargo, el tipo de oración “muchos años después...” nos ha ofrecido la posibilidad de enredar el tiempo en la creación narrativa. En este comienzo se cruzan y se superponen el pasado, el presente y el futuro. Es un avance significativo. Tradicionalmente, al crear sus obras, los escritores chinos suelen seguir la concepción del tiempo alabada por el presidente Mao Zedong en el Congreso de Yan’an. El presente siempre es mejor que el pasado y el futuro supera el presente. Hay que criticar el pasado y elogiar el futuro. [...] Sin embargo, en las obras de escritores como García Márquez y Mo Yan desaparece esta visión parcial sobre el pasado, el presente y el futuro. Es decir, el pasado no debe necesariamente ser inferior que el presente, ni el futuro mejor que el presente. Todo es igual. En realidad, este concepto se parece más al concepto temporal tradicional de China. [...] La recuperación de la concepción de tiempo ha ofrecido a los escritores una visión más amplia. La imaginación de los escritores se libera de las barreras impuestas por el gobierno. El pasado, el presente y el futuro vuelven a brillar juntos en el río de los recuerdos (Jia, 2013: 62-63).¹²⁹

¹²⁸ La Caída de la Escarcha es uno de los 24 períodos climáticos del año solar, que comienza hacia el 23 o 24 de octubre.

¹²⁹ La traducción es mía.

Además de la imitación del comienzo de *Cien años de soledad*, el hecho de que Macondo pueda leerse como representación de Colombia ha inspirado a los escritores “en busca de las raíces” a elaborar relatos a través de la historia de varias generaciones de una misma familia a lo largo del convulso siglo XX de China. La incorporación del microcosmo de la familia no es nada novedosa en la producción literaria china. Como técnica narrativa, se ha manifestado en la literatura clásica. Por ejemplo, la obra clásica consagrada, *El sueño del pabellón rojo*, se centra en el interior de la mansión de la familia, y presenta detalladamente las luchas de poder y la decadencia de la clase alta. En los tiempos políticamente turbulentos los escritores del realismo socialista también utilizan el microcosmo para describir la relación de la familia con la sociedad, sobre todo, la manera en que los acontecimientos sociales, como la guerra y la revolución, afectan al destino del individuo. Sin embargo, en contraste con los escritores del realismo mágico que utilizan el escenario de sus obras, por ejemplo, Macondo y Comala, como metáfora del propio país, los novelistas chinos recurren al microcosmo de la familia para dar testimonio de la desintegración de la familia feudal en la sociedad moderna. Las estructuras narrativas, en su conjunto, son parecidas: los mayores, de acuerdo con los valores de la China feudal, mantienen las viejas tradiciones y los ritos obsoletos. No obstante, los jóvenes, atraídos por ideales progresistas, intentan romper las barreras altamente jerarquizadas¹³⁰. Aunque no nos faltan obras excelentes como *Familia*, desde el punto de vista literario, las novelas en su conjunto son parciales y reducidas a una familia de clase alta.

El éxito internacional de García Márquez, sobre todo, la gran resonancia de *Cien años de soledad* grabó con fuego a Macondo en el imaginario de millones de lectores chinos. Los buscadores de las raíces también querían crear un mundo que estuviese

¹³⁰ Uno de los mejores ejemplos es *Familia* (Jia 家) de Ba Jin (巴金), una de las obras fundamentales de la literatura china moderna. Ba Jin (1904 – 2005) ha sido uno de los escritores realistas más influyentes de China. Por la influencia del anarquismo en su juventud, el escritor, cuyo nombre real es Li Yaotang (李尧棠), tomó dos sílabas de la transcripción china de los apellidos de dos anarquistas rusos, Bakunin y Kropotkin, y adoptó el seudónimo de Ba Jin. *Familia* (1931), junto con *Primavera* (Chun 春) (1938) y *Otoño* (Qiu 秋) (1940), forman la trilogía *Torrente* (Ji Liu 激流), una trilogía con un perfil autobiográfico, que ha dejado huellas fundamentales en las siguientes generaciones de escritores. La novela *Familia* nos relata los conflictos generacionales de la familia Gao, una familia aristócrata y acomodada que convive en un mismo complejo residencial.

marcado por su participación factual en la historia concreta de China, cuyas transformaciones fueron en el trasunto de los cambios ocurridos en el mismo país.

Teniendo en cuenta la dimensión inmensa del país, estamos seguros de que tenemos pueblos míticos como Macondo. La lectura de *Cien años de soledad* despertó la conciencia mítica de los lectores chinos. Para los escritores chinos, la influencia y la inspiración que recibieron fueron tremendas. *Cien años de soledad* ha ofrecido a los novelistas chinos una nueva visión para narrar la historia de una familia, un pueblo y un país. A partir de entonces, entre los autores chinos se ha levantado una oleada de entusiasmo por incorporar el microcosmo de la familia y del pueblo en la creación narrativa. (Zeng, 2011: 146)¹³¹

Posteriormente, los escritores de la “literatura de la búsqueda de las raíces” reconocieron explícita e implícitamente la tendencia de crear una comunidad social o aprovechar una ya existente, en la cual se desarrolla la historia y se desplazan los personajes. Excepto una proporción minoritaria de escritores que ha tomado cierta distancia con el realismo mágico, la mayor parte de los nuevos escritores ha confesado la relación entre el realismo mágico y su construcción del microcosmo de la familia en su obra. Dice Su Tong (苏童):

Esta novela (*La huida de 1934*) es muy particular e importante. En la década de los años ochenta, García Márquez y el boom latinoamericano, como una tormenta, barrieron el mundo literario chino. La nueva generación empieza a prestar la atención a lo humano, a lo autóctono. El pueblo mítico de Macondo ha sido una gran inspiración para los novelistas chinos. En poco tiempo, apareció una serie de novelas basadas en la historia de una familia. En *La huida de 1934* se puede notar esta tendencia. (Zeng, 2011: 148)¹³²

De ser así, influenciados por el realismo mágico, los novelistas “en busca de las raíces” empezaron a dedicar una atención especial a construir unos pocos kilómetros cuadrados de tierra en su creación literaria. Los escritores establecieron sus respectivas comunidades no sólo para reflejar los conflictos entre el individuo y la

¹³¹ La traducción es mía.

¹³² La traducción es mía.

sociedad, sino también para buscar la identidad personal, familiar y nacional. Los tiempos políticamente turbulentos y la posterior irrupción de la cultura occidental hicieron a los escritores chinos perder el sentido del yo. Su ser siempre se manifestaba como interrogación: “¿Qué somos los chinos? ¿Dónde están nuestras raíces? y ¿adónde se dirige nuestro futuro?” Mediante la creación de una aldea individual o una comunidad, los buscadores de las raíces querían volver a un pasado armonioso y comunitario del que se había separado el hombre. Dentro de un legión de imitadores que querían aprovecharse del éxito del realismo mágico, tenemos que destacar a tres escritores “en busca de las raíces”, Jia Pingwa (贾平凹), Mo Yan¹³³ (莫言) y Yan Lianke (阎连科), los cuales vinieron a enriquecer el imaginario de los lectores con espacios y universos creativos equiparables al Macondo de García Márquez.

Jia Pingwa, nacido en 1952 en la Provincia¹³⁴ de Shaanxi¹³⁵, licenciado en Filología China en la Universidad del Noreste, es uno de los escritores más populares de China. Más allá de las lecturas básicas de la literatura china tradicional y moderna, perteneció a la primera generación de lectores que creció devorando a los latinoamericanos (García Márquez, Juan Rulfo y Vargas Llosa). La estrategia de García Márquez de escribir un relato histórico de un pueblo único, basado en una sola familia, inspiró a Jia Pingwa a centrarse en las vidas de la gente común, sobre todo en Shangzhou (商州), su pueblo natal de Shaanxi. Shangzhou era una región retirada donde estaban unidos el hombre y la naturaleza. Los aborígenes de Shangzhou no sólo estaban muy cerca de la naturaleza, sino que también eran simples de mente. Poseían una integridad asociada frecuentemente con la sinceridad infantil. La obra más representativa de la serie de Shangzhou es *Memorias de Shangzhou* (Shangzhou San Lu 商州三录), una trilogía formada por *Las primeras memorias de Shangzhou* (Shangzhou Chu Lu 商州初录), *Las segundas memorias de Shangzhou* (Shangzhou

¹³³ Como en el siguiente epígrafe vamos a tratar a Mo Yan con una mayor profundización, aquí sólo hablamos sustancialmente de los mundos creativos de Jia Pingwa y Yan Lianke, dos escritores que se alzan con Mo Yan como los grandes nombres de la literatura china contemporánea.

¹³⁴ Conviene señalar que en España el concepto de “provincia” se refiere a la base para el establecimiento de las Comunidades Autónomas, pero en China la provincia consiste en el primer nivel de la división administrativa. En este sentido, la definición de provincia en chino se aproxima a la de la comunidad autónoma en español.

¹³⁵ Shaanxi (陕西) es una provincia en el noroeste de China, cuya capital es la ciudad de Xi’an (西安), el inicio de la Ruta de Seda.

Zai Lu 商州再录) y *Otras memorias de Shangzhou* (Shangzhou You Lu 商州又录). En la trilogía podemos hallar las descripciones detalladas sobre las costumbres folclóricas locales, los rituales tradicionales y las transformaciones que ha sufrido el pueblo de Shangzhou. En el prólogo de *Memorias de Shangzhou* el escritor manifiesta que su propósito es presentar a los forasteros la idiosincrasia y la cultura popular de un Shangzhou primitivo, rico y populoso. Además, Jia, Pingwa quiere demostrar al lector la manera en que el impacto de la tecnología y la industrialización influyeron en la comunidad de Shangzhou.

Partiendo del microcosmo de Shangzhou, quiero experimentar, investigar y analizar el desarrollo de los pueblos chinos, la transformación de la sociedad y los cambios del país. Es decir, utilizo el punto de vista de Shangzhou para reflejar este universo sin límites y describir la vida del hombre común y corriente. (Zeng, 2011: 152)¹³⁶

En Shangzhou suceden buena parte de las ficciones posteriores del escritor chino. Después de la oleada entusiasmada de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, a finales de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado¹³⁷, y, aún hoy, el microcosmo de Shangzhou sigue enquistado en la creación novelística de Jia Pingwa.

Otro excelente ejemplo de la adaptación del macondismo de García Márquez en la literatura china es Yan Lianke (阎连科). El autor, nacido en 1958 en Henan (河南), licenciado en Educación de Ciencias Políticas en la Universidad de Henan, es uno de los intelectuales contemporáneos más controvertidos e independientes de China. A lo largo de su carrera literaria, Yan Lianke ha creado dos mundos literarios: el pueblo de Yao Gou (瑶沟) y la Sierra de Ba Lou (耙耧山脉). En comparación con otros escritores, el contacto de Yan Lianke con el realismo mágico ha sido muy tardío. A principios de los años ochenta el autor mantenía una relación íntima con la literatura soviética y el realismo decimonónico europeo. En realidad, el novelista chino

¹³⁶ La traducción es mía.

¹³⁷ Ejemplos de ello son *Turbulencia* (Fu Zao 浮躁), publicado en 1987, y *La nostalgia de lobos* (Huai Nian Lang 怀念狼), publicado en 2000.

descubrió de manera accidental la riqueza y el profundo valor estético, filosófico y universal del realismo mágico. En una entrevista con la investigadora Liang Hong (梁鸿), dijo que entre 1990 y 1992, debido a la torcedura de músculos lumbares, tuvo que descansar en casa. Para pasar el tiempo, empezó a leer *Cien años de soledad*.

A mediados de los años ochenta nos ponemos en contacto con la literatura extranjera. Mi capacidad de comprensión era muy débil. A partir de 1982 *Cien años de soledad* se puso muy de moda. Como todo el mundo no dejó de hablar sobre esta novela, me la compré. Pero no logré terminar ni una página. [...] Entre 1991 y 1992 sufrí de dolor de riñones. No pude hacer nada más que descansar en casa. Volví a leer *Cien años de soledad*. De repente, me di cuenta de que era una obra maestra. (Yan Lianke, 2002: 93-94)¹³⁸

A partir de entonces, Yan Lianke tomó la estrategia garciamarquiana de plasmar la historia de Colombia y de toda Latinoamérica a través de un relato histórico de un pueblo único para crear su propio mundo “la Sierra de Ba Lou (耙耧山脉)”. A lo largo de los años noventa, Yan Lianke escribió una cantidad considerable de novelas: *La búsqueda de la tierra* (Xun Zhao Tu Di 寻找土地), *El cuadro del palacio celestial* (Tian Gong Tu 天宫图), *La sierra de Ba Lou* (Ba Lou Shan Mai 耙耧山脉), *El canto de Ba Lou* (Ba Lou Tian Ge 耙耧天歌), *Días, meses y años* (Nian Yue Ri 年月日), *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* (Ri Guang Liu Nian 日光流年), *El hoyo de oro* (Huang Jin Dong 黄金洞), *Firme y dura como el agua* (Jian Ying Ru Shui 坚硬如水), *Disfrutar de la vida* (Shou Huo 受活) y *El sueño de la aldea Ding* (Ding Zhuang Meng 丁庄梦). Con estas obras el novelista ha logrado construir su propio mundo literario “la sierra de Ba Lou”. (Zeng, 2011: 159-160)

Además de los experimentos con la estructura novelística y el florecimiento de pueblos míticos en la literatura china, el realismo mágico ha ofrecido a los escritores una nueva concepción de la realidad. Con el fin de no dañar ni la moral ni la ética del pueblo, los autores del realismo convencional suelen eliminar conscientemente todo lo fantástico, lo misterioso, y lo irreal. En el afán de adecentar y ennoblecer la vida

¹³⁸ La traducción es mía.

revolucionaria, lo único que han conseguido los autores realista–socialistas es privar a la creación literaria de su cara irracional. La consecuencia inmediata es la pérdida de la agilidad, armonía y profundidad de la literatura. La llegada del realismo mágico a la literatura china trae consigo un aumento del interés por lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso que se parece mucho a las materias primas de la vida china. Desde la antigüedad hasta la actualidad, a China no le faltan obras, relatos y anécdotas, escritos, o bien por letrados o bien por devotos religiosos, acerca de espíritus, santos y todo en cuanto a lo sobrenatural. Aunque en China todavía no se han llevado a cabo obras monumentales que recopilan los mitos y las leyendas, como las epopeyas romanas y griegas, los elementos míticos siguen siendo populares y están diseminados en los libros antiguos.

China es un país en donde abundan las novelas mágicas. Desde los *Zhiguai*¹³⁹, *los Cuentos de Liaozhai*¹⁴⁰, hasta las *Memorias de la lluvia de noche y luz de otoño*. La cantidad es tan extensa como si fuera un mar brumoso. (Zeng, 2007: 101)¹⁴¹

Lamentablemente, durante la Revolución Cultural la mayor parte de los escritores dedicaban su energía a asuntos de tipo práctico, dado que la vida revolucionaria no aceptaba hablar de lo sobrenatural ni lo fantástico. Los novelistas mágico realistas enseñan a los chinos a manejar y transformar estos materiales caóticos en el arte. Así pues, reaparecieron las obras clásicas, desde las cuales los novelistas “en busca de las raíces” retomaron los elementos fantásticos, míticos y sobrenaturales para desarrollar sus tramas. Por ejemplo, una de las obras más releídas

¹³⁹ Zhiguai es un género conocido como “relato de lo extraño o registro de portentos” que se puso de moda entre el siglo III y el siglo V. Los relatos de Zhiguai solían ser registros de acontecimientos extraños, sobrenaturales que en líneas generales sobrepasaban los límites de la comprensión. Sin embargo, entonces, la gente no reconoció que los *zhiguai* eran puramente inventados o imaginados, sino que probaban claramente la confusión entre la vida real y lo irreal. Es decir, los acontecimientos, por lo más extraordinarios que fueran, en realidad eran reales. Las antologías de los *Zhiguai* tuvieron mucha repercusión entre autores posteriores, e incluso, muchas historias se convirtieron en fuentes de inspiración de óperas y narrativas en siglos posteriores.

¹⁴⁰ *Los cuentos de Liaozhai* (Liao Zhai Zhi Yi 聊斋志异) es una colección de cuentos fantásticos escritos en chino clásico por Pu Songling (蒲松龄) (1640-1715). Los personajes principales, en su mayoría, son seres sobrenaturales como zorros, inmortales y demonios. Sin embargo, aprovechando esos acontecimientos extraordinarios, el autor se centra en la vida real de la gente. Su propósito era criticar la incorrección de algunos actos del gobierno, como la corrupción y la injusticia, mientras que mostraba su simpatía hacia los pobres.

¹⁴¹ La traducción es mía.

es *El sueño en el pabellón rojo*¹⁴² (Hong Lou Meng 红楼梦) de Cao Xueqin (曹雪芹); la novela, redactada en el siglo XVIII (en la dinastía Qing), es equiparable en importancia a lo que el *Quijote* representa en la literatura hispánica. Aunque el desarrollo de la trama es sumamente realista, se incluyen episodios sobrenaturales, se mezclan los acontecimientos extraordinarios e históricos y se borra la distancia entre la vida y la muerte. Las transiciones entre la realidad y la ilusión son tan naturales que el público no deja de sorprenderse convencido de lo que ha leído.

Además de recuperar las obras clásicas, los buscadores de las raíces vuelven su mirada a la vida cotidiana para explorar los niveles desconocidos de la realidad y los sentidos profundos que oculta la sociedad observada. En vez de elaborar discursos grandilocuentes, la nueva generación empieza a reflexionar la historia alucinante y deslumbrante de este país fantástico.

Como la mayoría de los escritores chinos “en busca de raíces” ha pasado su juventud en el campo durante la Revolución Cultural. La virginidad del paisaje y los fecundos mestizajes culturales le han ofrecido los ingredientes mágicos que utilizará en su creación literaria. El mismo Jia Pingwa cree en la supervivencia de animismos, en los presagios y en otras creencias premonitorias. Es uno de los miembros del Centro de investigación de la cultura misteriosa (神秘文化研究会), un centro no gubernamental que investiga la geomancia, los símbolos adivinatorios, la fisiognomía y otros acontecimientos misteriosos. Yan Lianke también sostiene que, en el campo, las leyendas populares no nacen de la nada, sino que son historia y vida cotidiana. Las cosas “mágicas” se encuentran a cada paso en las vidas de los hombres del campo, e incluso lo más insignificante de la vida contiene lo más grande y fantástico.

¹⁴² *El Sueño en el pabellón rojo* parte de una roca abandonada por la diosa Nüwa en la reparación de la bóveda celeste. Un bonzo y un monje taoísta le vertieron el espíritu y la llevaron al mundo humano donde nació como hijo de una importante familia. A partir de ese inicio poco verosímil, se desarrolla un cuadro fabulosamente rico sobre la vida de una familia noble que residía en una casa-jardín. El autor nos muestra desde los momentos de máxima gloria de esa familia hasta su decadencia. El tema principal es la historia amorosa entre Baoyu y su prima Daiyu, huérfana, enferma de pulmonía, pero con una inteligencia superior a las demás muchachas.

Sin embargo, Baoyu está predestinado a casarse con otra prima suya, Xue Baochai, con quien en realidad no tiene más conexión emocional que una amistad. En comparación con Daiyu, Baochai es una joven práctica, cuya gracia e inteligencia, desde el punto de vista de los miembros mayores de la familia, es ideal para el matrimonio. Así que la rivalidad romántica y la amistad entre los tres personajes en el contexto de la disminución de la fortuna de la familia aristócrata impulsan el desarrollo de la historia del *Sueño en el pabellón rojo*. El desenlace es trágico, pues, Baoyu se casa con Baochai. Cuando la frágil Daiyu se entera de esa noticia, comienza a esputar sangre y muere el mismo día de la boda. Acompañada de la tragedia personal, entonces, toda la familia Jia, antiguamente rica y próspera, entra por completo en decadencia.

Tras la redacción de *El sol y el tiempo fugaz*, empecé a leer *Metamorfosis y Cien años de soledad*. Sobre todo, la lectura me ha despertado los recuerdos de la vida en el campo del norte de China. Me di cuenta de que no necesito inventar mucho porque las ricas tradiciones culturales me permiten todo, siempre que sea capaz de hacerlo creer. Ahora las cosas secundarias empiezan a cobrar sentidos. En el momento de crear obras, voy a incorporar conscientemente el mundo de los muertos y las cosas misteriosas del pueblo. Por entonces para mí eran cosas insignificantes y secundarias, pero ahora estas trivialidades van adquiriendo mucha importancia en mi creación. (Zeng, 2011: 163)¹⁴³

A través de la experiencia mágico-realista, los escritores se dan cuenta de que lo tradicional y lo antiguo no chocaban con lo universal, sino que coincidían con él, sirviendo como paso definitivo en el camino al progreso y al reflejo del multirrealismo de la vida. En China la absorción del espíritu mágico-realista ha sufrido un proceso de transformación y reinterpretación. Es muy difícil medir si la relación fue de coincidencias o de influencias. Será relativamente fácil asociar ciertos aspectos, por ejemplo, el modo de expresión, a la influencia de escritores como García Márquez, pero resultará dura la tarea de probar que las raíces legendarias chinas también han venido del trasfondo mítico americano. Los autores incorporan, constantemente, en su creación literaria diferentes estrategias donde se hace evidente la influencia de la literatura tradicional china. A pesar de que los acontecimientos históricos y políticos continúan siendo importantes en el desarrollo narrativo, los escritores de la búsqueda de las raíces no quieren documentar todo aquello de manera exacta y escueta, sino que lo reformulan creativamente hablando. Los novelistas precedentes cambian –como hemos ya comprobado, por ejemplo, en la literatura herida– algunos aspectos semánticos y lexicales, pero no llegan a modificar sustancialmente la estética literaria. Resulta posible hablar de un antes y un después del realismo mágico, cuya estética innovadora ha inspirado a los novelistas chinos de cómo manejar y transformar la materia prima de la vida para reconstruir la humanidad perdida en tiempos turbulentos. En el siguiente capítulo vamos a tomar el ejemplo de

¹⁴³ La traducción es mía

Mo Yan, el máximo representante de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, para ver cómo este proceso de liberación de la novela, este rechazo del realismo tradicional, avanza y conquista nuevos territorios.

3.2 La influencia del realismo mágico en la creación literaria de Mo Yan

3.2.1 El joven Mo Yan como escritor: el realismo socialista

Cuando hablamos de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, es inevitable referirnos a Mo Yan, cuya figura y obras no solamente son importantes por ellas mismas en el contexto en que viven, sino también porque proporcionan un caso ejemplificado que nos permite ver la influencia del realismo mágico en China. Siendo uno de los novelistas “en busca de las raíces”, Mo Yan ha conseguido unir las técnicas del realismo mágico con los elementos autóctonos de la cultura china. Y con conciencia clara de la actitud humanista hacia la realidad china, que resulta en la producción de un cuerpo literario polisémico, vamos a emprender la lectura de las obras de Mo Yan y analizar las huellas del realismo mágico en su creación literaria. Antes de entrar en el mundo literario del escritor chino, regresamos al nacimiento de Mo Yan e intentemos trazar una trayectoria cronológica del desarrollo de su vida y novela.

El 17 de febrero de 1955¹⁴⁴ Mo Yan, cuyo nombre verdadero es Guan Moye (管谟业), nació en un pueblo retirado y estéril, llamado Gao Mi (高密), de la provincia de Shandong (山东)¹⁴⁵. La explicación habitual de su nombre artístico dice que éste está formado por las dos partes divididas, “言” y “莫”, de Mo (谟), el primer carácter de su nombre chino. A través de este juego de palabras, el novelista chino ha elegido

¹⁴⁴ Según algunos estudios y semblanzas biográficas, el año del nacimiento de Mo Yan sería 1956. Sin embargo, años después, en varias entrevistas el mismo novelista rechazó la fecha indicada y confesó que el año real es 1955. Ello se debe a que como había un límite de edad para entrar en el ejército, en 1976 el escritor cambió la fecha del nacimiento y puso un año menos.

¹⁴⁵ Shandong, provincia costera de China, cuyo capital es la ciudad de Jinan (济南), está situada al este de China.

su seudónimo, que significa “no hablar”, para recordar los años turbulentos de la Revolución Cultural cuando no podía dirigir libremente la palabra a nadie por el miedo de recibir la acusación de ser contrarrevolucionario. Los primeros años de nuestro escritor transcurrieron en su pueblo natal. Debido a su origen de campesino acomodado (Zhong Nong 中农)¹⁴⁶, una posición socialmente ambigua en aquella época, después de terminar los estudios, se vio obligado a volver a su casa a cuidar de las vacas y las ovejas. Cuando otros muchachos de su edad estudiaban en la escuela, el niño Mo Yan tenía que pasar todo el día en el campo. Su experiencia infantil estaba repleta de soledad, hambre, burla y discriminación. La infancia infeliz lo convirtió en un hombre humilde, dócil y tímido, aunque sarcástico y mordaz en su literatura.

Yo era muy poca cosa, un desgraciado desde la infancia, especialista en pasarme de listo para acabar metiendo la pata en todo. A menudo, cuando trataba claramente de hacer la pelota a algún profesor, éste creía que en realidad estaba intentando comprometerlo o meterlo en apuros. Cuántas veces exclamó mi madre: 《 ¡Hijo mío, eres como el búho anunciando una buena nueva: por mucho que se esfuerce, a nadie alegra!》 , y era verdad. A nadie se le ocurría nunca relacionarme con una buena acción; en cambio, todo lo malo era culpa mía.

Mucha gente creía que yo era un rebelde, que ideológicamente dejaba mucho que desear, que odiaba la escuela y a los profesores, lo cual era completamente falso. (Mo, 2012: 9-10)

En 1973 gracias a la ayuda de su tío, Mo Yan empezó a trabajar temporalmente en la fábrica de aceite de algodón donde se puso en contacto con hijos de cuadros políticos, jóvenes intelectuales y trabajadores forasteros, entre los cuales compartieron experiencias vitales y noticias del mundo exterior. Un día, la conversación con su compañero He Zhiwu cambió la vida de Mo Yan:

Un día, después del trabajo, He Zhiwu vino a verme. [...]

¹⁴⁶ Del mismo modo que había 《cinco categorías negras》 , había 《cinco categorías rojas》 : campesinos pobres, obreros, mártires, soldados y cuadros revolucionarios. Los campesinos pobres eran los que no poseían tierra ni aperos y debían trabajar para otros; los campesinos medios podían subsistir por sus propios medios y se dividían a su vez en dos clases, de las cuales la media–inferior correspondía a los más pobres. Ambas categorías constituían las principales fuerzas de la China revolucionaria rural. Esta clasificación de la población estuvo en vigor durante toda la Revolución Cultural y determinaba el lugar de cada uno en la sociedad, su acceso a los bienes, a los servicios, al poder. (Mo, 2012: 37–38)

—Préstame diez yuanes —dijo—. Quiero ir al nordeste a buscarme la vida.

—Si te vas, ¿cómo se las arreglarán tus padres y tus hermanos? —pregunté.

—El Partido Comunista no los dejará morir de hambre —contestó.

—¿Qué harás en el nordeste? —quise saber.

—Ni idea —dijo él—, pero siempre será mejor que seguir aquí hasta morirme de viejo, ¿no? Mírame, dentro de nada cumpliré treinta años, y no tengo ni mujer. Mejor me busco la vida en otro lugar. Para un árbol, cambiar de sitio es la muerte; para un hombre, cambiar de sitio es la vida. (Mo, 2012: 31)

La estancia en la fábrica no sólo amplió la visión de Mo Yan, sino también encendió su deseo de salir del pueblo polvoriento y abandonado de Gao Mi.

Después de despedirme de He Zhiwu, yo también empecé a sentir desasosiego e impaciencia. A pesar de que ser empleado temporal en la manufactura de algodón era mejor que ser campesino, oficialmente yo estaba censado como campesino y, si no lograba cambiar eso, seguiría siendo de baja categoría social. (Mo, 2012: 36)

Estaba claro que la manufactura de algodón no era un sitio donde pudiera permanecer mucho tiempo, y volver al pueblo habría sido como encerrar un corcel brioso en un establo de ganado vacuno. (Mo, 2012: 37)

Al final de la Revolución Cultural, las universidades se volvieron a poner en marcha. Sin embargo, sólo los jóvenes de la clase oprimida (obreros, campesinos pobres y soldados) tenían la oportunidad de matricularse. A Mo Yan, el hijo de familia de un campesinado acomodado, le fue imposible entrar en la universidad. Entonces, ingresar en el ejército fue una de las pocas opciones que tenía el escritor para abandonar Gao Mi, salir de la pobreza y cambiar el rumbo de la vida. En las palabras de Mo Yan:

Estuve pensándolo mucho tiempo: ingresar en el ejército quizá fuera la manera de salir del pueblo y de cambiar el rumbo de mi vida. No es que resultara fácil, pero sí lo era más que entrar en la universidad. A partir de 1973, intenté enrolarme año tras año, yendo cada vez a la comuna a someterme al reconocimiento médico, pero año tras año fui rechazado. Finalmente, en febrero de 1976, tras incontables vicisitudes y con la ayuda de muchas personas importantes, acabé recibiendo un certificado de enrolamiento. Un día de

abundante nieve, poco antes del amanecer, llegué andando hasta la capital del distrito, me puse el uniforme, subí al camión militar y viajé hasta Huangxian. Allí me instalé en el cuartel Residencia de los Ding para recibir instrucción. (Mo, 2012: 38)

En 1976 se alistó en el Ejército Popular de Liberación con la esperanza de convertirse en el oficial del ejército y estudiar en la academia militar. En 1984 Mo, Yan obtuvo el segundo puesto en el examen de ingreso y pudo entrar en el departamento de Filología China del Colegio de Arte y Literatura del Ejército Popular de Liberación (中国人民解放军艺术学院). Cuando el joven Mo Yan recibió el comunicado de admisión, se volvió loco de alegría, porque se cumplió su sueño de realizar estudios superiores. Este periodo tuvo una importancia vital en la formación literaria de Mo Yan. Hay dos aspectos esenciales que hay que destacar: primero, sus relaciones con un grupo de intelectuales y, segundo, las importantes lecciones literarias que aprendió de los profesores. En el Colegio de Arte y Literatura del Ejército Popular de Liberación, convertido entonces en un verdadero laboratorio de experimentos estéticos, coincidió un buen número de escritores excelentes, muchos de los cuales habían obtenido premios literarios a nivel nacional. Entre ellos formaron distintos grupos, compartieron sus vivencias creativas y conversaron sobre sus lecturas. Estos amigos estimularon a Mo Yan a leer a autores modernos y le ofrecieron la oportunidad de discutir sus lecturas de los experimentos de escritores como Kafka, Faulkner. Además, vinieron a dar clases los profesores de otras universidades y los investigadores de renombre de la Academia de Ciencias Sociales. Los profesores orientaban en las lecturas, analizaban autores, desmontaban obras y revelaban trucos. La actitud abierta, el vasto conocimiento, la diaria lección enriquecerían la perspectiva de Mo Yan. Allí nuestro escritor conoció un mundo más amplio, estudió mucho y estableció con los intelectuales una intensa relación personal y literaria. Alrededor de 1978 Mo Yan inició su escritura:

Al romperse en pedazos mi sueño universitario, el sueño de convertirme en escritor fue intensificándose. En aquella época, uno podía hacerse famoso con un solo relato. Me aboné a *Literatura popular y Artes y letras del Ejército*

de Liberación y, a partir de septiembre de 1978, empecé a estudiar creación literaria. Primero escribí un relato titulado Mamá, y luego una obra de teatro en seis actos titulada *Divorcio*. (Mo, 2012: 73-74)

Lamentablemente esta obra teatral fue rechazada por la revista y años tras Mo Yan quemó sus originales.

El cartero de nuestra unidad era un hombre de mediana edad, que tenía mal el ojo izquierdo. Se apellidaba Sun, y todo el mundo lo llamaba Viejo Sun, [...]

Siempre que oía la moto del Viejo Sun se me desbocaba el corazón, porque había enviado mis dos manuscritos y esperaba ansioso que llegaran noticias. La menos mala fue que Artes y letras del Ejército de Liberación me devolvía *Divorcio* con una carta escrita a pluma en que me explicaban que la obra era demasiado larga para el formato de la revista y me sugerían que probara suerte enviándola a otras publicaciones. Antes de trasladarme a Baoding tuve el reflejo inconsciente de empezar esa nueva etapa de ligero de equipaje, a partir de cero, y quemé las dos obras en la estufa. (Mo, 2012: 74)

Entonces Mo Yan no fue en modo alguno un escritor de confianza en sí mismo. Nuestro escritor sufría de muchas devoluciones de las obras. Su primer relato publicado no apareció hasta 1981:

En septiembre de 1981, tras sucesivos rechazos, por fin publiqué en la revista *Lianchi* de Baoding mi primera novela¹⁴⁷, Chun ye yu feifei (densa lluvia en la noche primaveral). En la primavera del año siguiente, la misma revista me publicó Chou bing (el soldado feo). Ahora bien, un soldado raso que desempeñaba las funciones de un oficial, que en sus clases hablaba sin parar, desgañitándose, de teoría marxista y al mismo tiempo era capaz de escribir novelas, por fuerza tenía que llamar la atención. (Mo, 2012: 85)

Entre ese primer texto, “Lluvia en una noche de primavera”¹⁴⁸ (Chun Ye Yv Fei 春夜雨霏霏) y *La familia del sorgo rojo*, su primera novela publicada en 1986, hay varios relatos, algunos de ellos olvidados o desconocidos por el lector actual.

¹⁴⁷ La palabra “novela” en chino “Xiao Shuo” (小说) quiere decir “narrativa corta” o “relato”. *Lluvia en una noche de primavera*, un texto de apenas ocho páginas es un relato, más que una novela.

¹⁴⁸ Hay unos variantes de la traducción castellana del título de este relato. En la presente tesis he utilizado la traducción mía, “Lluvia en una noche de primavera”.

Contrario a lo que puede esperarse, durante muchos años existieron serias dificultades para la obtención de los primeros escritos de Mo Yan. Fue gracias, en buena medida, a la labor de la editorial El Escritor (Zuo Jia Chu Ban She 作家出版社) que muchos de esos textos están hoy en manos de los lectores y los estudiosos. Además, a diferencia de la prolífica bibliografía sobre las novelas de Mo Yan, la investigación de los primeros escritos del autor se reduce a escuetas reseñas, brevísimos comentarios o sucintas evocaciones. Sin embargo, son cruciales esos relatos en los que el escritor daba sus primeros pasos en el mundo literario, dejando en muchos de sus cuentos esbozos iniciales de algunos temas y situaciones que luego reaparecerán, elaborados y recreados en sus futuras ficciones. Si se examina de cerca los tres primeros relatos, *Lluvia en una noche de primavera* (Chun Ye Yv Fei Fei 春夜雨霏霏), *El soldado feo* (Chou Bing 丑兵), *Por los niños* (Wei Le Hai Zi 为了孩子), que dieron cierta fama a nuestro escritor, no es difícil descubrir que en aquel momento la actitud literaria de Mo Yan todavía andaba muy a la zaga de las directrices culturales del Partido Comunista, que tenían más que ver con la ideología política que con la estética propiamente dicha.

“Lluvia en una noche de primavera” narra la historia amorosa entre una joven y un oficial de la marina, quien está de guarnición en una isla. Como el joven oficial no puede reunirse frecuentemente con su familia, su esposa se encarga de todos los quehaceres de la casa. La construcción de los dos personajes sigue el típico modelo del realismo socialista. Son personas patrióticas que siempre sobreponen el interés general a los intereses particulares. A lo largo del relato escrito en forma de carta, la joven se queja de la soledad, de la situación difícil de la familia, pero al final del texto siempre demuestra una actitud positiva y sostiene al marido con todo su esfuerzo.

En “El soldado feo” el yo narrador describe a Wang Sanshe, un soldado de gran valentía. Wang tiene un corazón noble, pero posee un carácter tímido y retraído. Es odiado por el pueblo a causa de su deformidad. En 1979 solicita voluntariamente ir al frente de la guerra sino – vietnamita donde muere heroicamente por salvar a su compañero. El sacrificio del joven soldado despierta a los aldeanos del pueblo Gao Mi, pero todo es muy tarde.

En “Por los niños” nuestro escritor cuenta la vida cotidiana de los habitantes de Gao Mi. El argumento principal consiste en la oposición de dos familias amigas. Debido a las peleas internas entre los niños, Qiu Sheng (秋生) y Da Pang (大胖), se rompen las relaciones amistosas entre los padres. Un día, cuando los niños del pueblo van al río congelado a patinar, Qiu Sheng se cae sin querer en un gran agujero. Desafiando el riesgo personal, el padre de Da Pang se lanza al río a salvar al niño, un hecho que contribuye a la reconciliación de las dos familias rivales.

Una lectura detenida de estos relatos permite observar que Mo Yan, como escritor novato, ha atravesado por una serie de dificultades técnicas. A pesar de que este aspecto no es el más sobresaliente, ilustra saber que no desde siempre escribe bien Mo Yan. Ninguno de los primeros relatos tiene muchos admiradores, y hoy apenas suenan a Mo Yan. En la primera etapa de su trayectoria literaria, el autor todavía no ha encontrado su propia idiosincrasia. Analizar la temprana creación literaria del autor nos produce una impresión de desprecio, porque su genio todavía estaba estancado por el realismo convencional. El pueblo mítico de Gao Mi que aparecería en sus ficciones posteriores, por ejemplo, *La familia del sorgo rojo*, tampoco tomó cuerpo. A pesar de que para mediados de la década de los años ochenta, su nombre comenzó a mencionarse en la escena literaria china, entonces el mismo Mo Yan todavía no conocía bien su naturaleza ni sabía cómo sacarle provecho. El autor era consciente de que según el esquema idealizado del desarrollo literario mundial, tanto el estilo como el lenguaje podían parecer anacrónicos y artificiales. El joven escritor experimentó un sentimiento de frustración: hasta ahora todos sus productos no eran lo que había querido escribir. Mo Yan tuvo que sufrir muchos escollos y debió someterse a una disciplina feroz para adquirir el dominio de la técnica que más tarde le permitía expresar su mundo. Lo asediaba muy a menudo la frustrante obsesión de la obra increada, una obra que abarcaría la constancia poética del mundo de su niñez, la conciencia mítica del pueblo chino y que compensaría la exagerada tendencia del realismo socialista.

Mo Yan había perdido muchos años en buscar el lenguaje y el tono para poder expresar la realidad fabulosa de su país. La experiencia estudiantil posibilitó que

nuestro escritor madurase sus pensamientos ideológicos, formas estilísticas y métodos literarios. Los dos años de estudios convirtieron a Mo Yan en un escritor más completo, culto, experimentado, conocedor de muchas realidades. Sus años en el Colegio de Arte y Literatura del Ejército Popular de Liberación coincidieron con la introducción de las literaturas extranjeras en el mundo literario chino. Para Mo Yan, la lectura de las obras hispanoamericanas resultó definitiva en su cosmovisión literaria. El aprendizaje de los nuevos enfoques en la construcción narrativa era fundamental para alejarse de los usos tradicionales del realismo socialista en el que se había formado el novelista chino. En aquella época los escritores recién salidos de la Revolución Cultural tenían que buscar su estrella polar. La lectura de los autores hispanoamericanos constituyó para Mo Yan tal estrella polar. El novelista chino descubrió algunos paradigmas muy atractivos y modelos apropiados en el realismo mágico.

[...] La lectura de *Cien años de soledad* me ha resuelto el dilema de hallar lo universal en lo regional. La novela debe ser así, pienso yo. Me inspiré en el realismo mágico y empecé a escribir algo sobre mi aldea natal. Gao Mi es un pueblo con nombre y localización reales, pero he convertido este pueblo en un símbolo ficticio que podrá trascender las fronteras nacionales (Mo, 2003b: 11).¹⁴⁹

El primer contacto de Mo Yan con los escritores hispanoamericanos se remonta al año 1982 en que leyó la traducción china de “La autopista del sur” de Julio Cortázar en la revista *Literatura extranjera* (Wai Guo Wen Xue 外国文学). Inmediatamente después, en 1983 el novelista chino publicó “El camino del algodón” (Shou Mian Da Lu 售棉大路), en la revista literaria *Estanque de loto* (Lian Chi 莲池). A medida que avanza la lectura, y es fácil devorar este relato de dieciséis páginas, se va descubriendo con incredulidad que los comportamientos de los personajes y las situaciones tienen un gran parecido con el relato del escritor argentino. Sin ninguna transformación creativa, este relato se nos antoja como una refundición de “La autopista del sur”¹⁵⁰, ambientado en la China rural.

¹⁴⁹ La traducción es mía.

¹⁵⁰ El relato del escritor argentino narra un embotellamiento en la autopista entre Fontainebleau y París. La

En “El camino del algodón”¹⁵¹ Mo Yan simplifica la trama del relato de Julio Cortázar y traslada la historia directamente a su texto. El autor describe un embotellamiento en el campo carente de una red eficaz de comunicación. Un grupo de campesinos que va a vender el algodón y que queda inmerso en un embotellamiento, atrapado durante dos días en el camino. Nadie sabe la causa exacta del atasco ni cuándo el problema terminará. Los viajeros se ven obligados a organizarse y comunicarse para poder satisfacer las necesidades de supervivencia. Resultan patentes las similitudes en la delineación de los personajes entre los dos relatos. A diferencia de “La autopista del sur” que se cierra en un grupo de aproximadamente ocho autos, la historia del relato de Mo Yan es más simple. La narración principal se desarrolla entre cuatro protagonistas: Du Qiumei (杜秋妹), Lamei¹⁵² (腊梅), el calesero y el tractorista. De entre todos los protagonistas, Du Qiumei y el calesero son los personajes que acusan claros influjos cortazarianos. Sigue la caracterización de la protagonista de Julio Cortázar, la muchacha del Dauphine, Mo Yan crea una campesina tierna, sociable y siempre dispuesta a ayudar en lo que pueda. En contraposición con el personaje cortazariano, algo sentimental, carente de una caracterización prosopográfica concreta, el autor chino convierte a Du Qiumei en una campesina valiente que lucha contra las injusticias. Ejemplo de ello es la escena de la pelea entre la muchacha y el tractorista, que no lleva bien con el resto del grupo. El muchacho clava intencionadamente el acelerador de su coche para que la gasolina no ardida suficientemente produzca una sucia cortina de humo. Otros pasajeros mantienen una actitud indiferente, pero Du Qiumei no tolera la conducta impropia del tractorista.

Du Qiumei gritó, agitando el látigo: “Oye. No hagas eso.”

El tractorista la contestó con sarcasmo: “¿Qué te pasa, mujer? ¿He tirado a tu hijo al pozo? Tú conduces tu carruaje y yo conduzco mi tractor. Cada uno por su propio camino anda. El agua del pozo no se mete con el agua del río.”

“¿Por qué clavabas el acelerador?”

“¡Déjate de tonterías! Si no clavo el acelerador, ¿cómo puedo conducir el

historia trata de las vivencias de un grupo de viajeros en los días que se alarga el atasco.

¹⁵¹ El relato de “El camino del algodón” no tiene traducción en lengua castellana. La traducción es mía.

¹⁵² Lamei en chino significa “chimonanthus”.

tractor?”

“Nadie va a conducir el tractor como lo has hecho tú. Conduces el tractor como si fueras enfermo de epilepsia. ¿Crees que no he visto a un tractor? ¡Tengo dos coches en casa que no los quiero conducir!”

La gente se reía. El tractorista estaba muy embarazoso. Dijo: “Vale. No voy a tomarme la molestia de discutir con una persona como tú. Eres una mujer asquerosa.”

“Mierda”, gritó Du Qiumei y pegó al tractorista con el látigo. El joven hurtó el látigo. La muchacha dijo: “Tu madre es una mujer asquerosa.”

El conductor bajó del auto y se tiró sobre la joven, que lo estaba mirando con el ceño fiero y los ojos coléricos. El joven escupió un bocado de saliva, pero no se atrevió a dar ni un paso. (Mo, 2012b: 116-117)

En cuanto al calesero, su figura se inspira en el ingeniero del Peugeot 404, que actúa como líder del grupo y planifica formas de sobrevivir y de obtener beneficios para todos. A diferencia del ingeniero prudente, algo soñador, el joven chino es impulsivo, con un sentido de la justicia vehemente. Cuando el tractorista se alivia en público, el calesero es el único que se atreve a impedirlo.

El tractorista bajó del auto y se alivió al borde de la ruta. Du Qiumei escupió un bocado de saliva al tractor y se enrojeció de vergüenza. Lamei injurió murmurando: “Mierda. Sinvergüenza”. En dos saltos, el calesero llegó al tractor, lo sujetó por el cuello y gritó: “Oye, hombre. ¡Qué vergüenza! E incluso el perro sabe irse a la esquina a aliviarse.” (Mo, 2012b: 112)

Otro vínculo significativo entre “El camino del algodón” y “La autopista del sur” es la estructura narrativa. Además de las similitudes de la delineación de los personajes, Mo Yan ha imitado la estructura narrativa del escritor argentino. Como el relato de Julio Cortázar, el texto de Mo Yan también empieza con un grandioso embotellamiento sin previo aviso en el camino hacia la fábrica de algodón. Entre la muchedumbre circulan las noticias inquietantes y casi siempre falsas de los motivos del atasco. Todo el mundo comenta los sucesos, pero las noticias sobre lo que ha sucedido cambian incesantemente a lo largo del tiempo.

Según algunos pasajeros, como la fábrica estaba llena de algodón, los obreros no podían moverse. La gente tenía que abrir una brecha en la montaña

de algodón para entrar y salir de la fábrica. La compra de algodón fue detenida. Nadie sabía cuándo iba a empezar la compra del algodón porque el jefe de la fábrica estaba en el hospital. Pero en poco tiempo, llegó otra versión de la noticia. El jefe no estaba en el hospital, sino en la fábrica. Parecía que había pedido más balanzas para pesar el algodón. El alcalde llegó a la fábrica para investigar la causa exacta del embotellamiento. Pero otros pasajeros negaron esta versión, diciendo que el atasco se debía al accidente de dos tractores. El chófer sufrió de la fractura de costilla. Llegó la policía a mantener intacto el escenario del accidente. Una vez que hiciesen las fotos del escenario, la columna de auto podría avanzar un buen trecho. [...] (Mo, 2012b: 115-116)

Aquí no se pueden negar las obvias alusiones a la obra de Julio Cortázar:

A veces llegaba un extranjero, alguien que se deslizaba entre los autos viniendo desde el otro lado de la pista o desde las filas exteriores de la derecha, y que traía alguna noticia probablemente falsa, repetida de auto en auto a lo largo de calientes kilómetros. El extranjero saboreaba el éxito de sus novedades, los golpes de las portezuelas cuando los pasajeros se precipitaban para comentar lo sucedido, pero al cabo de un rato se oía alguna bocina o el arranque de un motor, y el extranjero salía corriendo, se lo veía zigzaguear entre los autos para reintegrarse al suyo y no quedar expuesto a la justa cólera de los demás. A lo largo de la tarde se había sabido así del choque de un Floride contra un 2HP cerca de Corbeil, tres muertos y un niño herido, el doble choque de un Fiat 1500 contra un furgón Renault que había aplastado un Austin lleno de turistas ingleses, el vuelco de un autocar de Orly colmado de pasajeros procedentes del avión de Copenhague. El ingeniero estaba seguro de que todo o casi todo era falso, aunque algo grave debía haber ocurrido cerca de Corbeil e incluso en las proximidades de París para que la circulación se hubiera paralizado hasta ese punto. (Cortázar, 2003: 507)

Parecida a la historia de “La autopista del sur”, la narración principal de “El camino de algodón” se centra en el cambio de relación entre las personas. Al principio del embotellamiento hay conflictos entre los viajeros, los cuales o bien se pelean por asuntos triviales o bien son indiferentes a los demás. Con el paso del tiempo, el surgimiento de las necesidades de alimento, bebida y ropa obliga a los pasajeros a ayudarse mutuamente. Finalmente, este grupo bastante heterogéneo de pasajeros de distintas personalidades se convierte en una pequeña comunidad de amigos que quiere salir adelante. Desde el punto de vista de la presentación de los temas principales y la

organización narrativa, “El camino de algodón” trata de una versión simplificada de “La autopista del sur”. El único punto diferenciador viene del desenlace. En el relato de Julio Cortázar, una vez que la columna se mueve, cada uno vuelve a su rutina lo antes posible y muestra la prioridad de lo personal ante lo colectivo. Todo el mundo olvida la relación creada en ese periodo de dificultades, e incluso un romance entre la muchacha del Dauphine y el ingeniero del Peugeot 404, que se ha iniciado, no puede llegarse a cumplir.

Y en la antena de la radio flotaba locamente la bandera con la cruz roja, y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante. (Cortázar, 2003: 523)

En contraste con el escritor argentino, Mo Yan deja al lector un desenlace más positivo y abierto: la continuidad de la amistad de los cuatro pasajeros y la relación química entre los dos protagonistas principales.

Al mediodía, los pasajeros entraron en la fábrica de algodón. [...] Al despedirse, Du Qiumei quería devolver el dinero al calestero. Pero, el muchacho lo rechazó: “No hace falta. Es un gran placer invitar a todos a comer.” Los demás no tuvieron otro remedio que ceder el paso.

De repente, Du Qiumei descubrió que el reloj electrónico del muchacho desapareció. “¡Por Dios! Ha vendido su reloj para comprarnos la comida.” La muchacha, muy conmovida, lamentó que no hubiese conocido a este muchacho antes. Du Qiumei dirigió al calestero las hurtadillas miradas llenas de amor. Su instinto le avisó que el joven también abarcaba los mismos afectos. (Mo, 2012b: 124)

Desde el punto de vista temático y constructivo, “El camino de algodón” trata de una parodia de “La autopista del sur”. Sin embargo, a diferencia de otros escritores mediocres que trasladan directamente el contenido de las obras extranjeras, Mo Yan demuestra sus dotes de gran maestro en la recreación del estilo literario de otro autor. El novelista reproduce con habilidad los detalles de razonar y de escribir de Julio

Cortázar y logra añadir a la escritura sus peculiaridades léxicas, su propia sintaxis y el color local de la China rural. La profunda comprensión y la finísima imitación por parte de nuestro escritor del estilo literario del argentino ha dado un resultado tan extraordinario que la pertenencia de la originalidad a la pluma de Julio Cortázar no suscita ninguna duda durante largo tiempo entre la crítica china.

3.2.2 Mo Yan lee a García Márquez

3.2.2.1 Macondo y el pueblo de Gao Mi

“El camino de algodón” sólo ilustra el primer cambio sutil de la creación narrativa de Mo Yan. Las transformaciones cruciales de su carrera literaria no se han producido hasta la introducción de las obras de García Márquez. En 1982, el galardón del Premio Nobel de Literatura de García Márquez llamó la atención de los escritores chinos, los cuales quedaron sorprendidos por el hecho de que un novelista latinoamericano había conseguido irrumpir con fuerza en el esquivo mercado editorial occidental. A partir de entonces, García Márquez pasó a convertirse en una presencia habitual en las librerías y las bibliotecas universitarias en China. Las referencias y alusiones eran mucho más copiosas. Tanto *Cien años de soledad* como otros relatos de García Márquez ya no eran ajenos a Mo Yan, que, o bien leía los textos en traducción, o bien los sabía a través de comentarios, artículos o ensayos.

Nuestro escritor empezó a examinar las diferentes realidades según el instrumento que ofreció el premio Nobel colombiano. Uno de los grandes cambios consiste en la reconsideración del valor de su pueblo natal, Gao Mi. Actualmente cualquier lector familiarizado con las obras de Mo Yan, conoce Gao Mi como si fuera una villa vecina, pero desde pequeño el autor sentía un odio profundo e implacable hacia su tierra natal donde gastaba toda su energía juvenil: trabajaba mucho, pero ganaba poco; sufría del calor severo en el verano, temblaba por el frío crudo en el invierno.

Nos aburre todo: aquellas chozas bajas y pobres, aquellos ríos secos, aquellos funcionarios maliciosos... Entonces, soñaba: si un día yo pudiera salir de esa tierra, no volvería nunca. Subí al camión del ejército. Cuando mis compañeros se despidieron de sus parientes, no volví ni la cabeza. Me sentía tan libre como si fuera un pájaro que abandonó su jaula. Creía que ya no había nada que mereciera la pena recordar. (Mo Yan, 1993: 30)¹⁵³

A inicios de su carrera literaria, describía el mar, las montañas y el campamento, pero no escribía ninguna línea sobre el campo estéril de Gao Mi. En la primera etapa de su carrera sus escritos no tenían nada que ver con el escenario de Gao Mi, aunque era hijo fiel del campo, un amante de las viejas formas, de las costumbres folclóricas y de la gente sencilla de la vida rural. Queda claro que el modelo de la novela del realismo socialista tal como la conocía Mo Yan ya no podía seguir sirviendo después de leer las obras de García Márquez. La riqueza y la densidad de la narrativa garciamarquiana, que hizo romper todos los esquemas mentales, fue un gran estímulo para Mo Yan de escritor a escritor. La lectura de García Márquez activó sus experiencias y recuerdos acumulados en el pasado. Se dio cuenta de que existían muchas similitudes entre la vida de Gao Mi y la de Macondo. Nuestro novelista no tardó mucho en descubrir que la mentalidad colectiva del pueblo chino se fundaba también en mitologías hechas de demonios, almas en pena y otros sucesos insólitos. En China, lo que también sucedía en Latinoamérica, existía toda una tradición misteriosa y profunda que expresaría la mentalidad mágica del ser humano.

A pesar de que su familia era pobre y leía muy pocos libros en su juventud, sus abuelos siempre contaban muchos cuentos al niño Mo Yan. Su infancia estaba plagada de fantasmas y tenía muchas historias mitológicas en la cabeza que le habían transmitido oralmente. Y no sorprende que la infancia en el pueblo rural, cuando el niño Mo Yan devoraba los cuentos de sus abuelos basados en los mitos, leyendas y anécdotas locales, vino a ser la influencia fundamental en el estilo literario del futuro premio Nobel chino. La lectura de las obras del realismo mágico, sobre todo, las obras de García Márquez, le abrió los ojos. Descubrió que su verdadero tesoro eran sus recuerdos de niñez y su adolescencia, porque la gente, la historia, la geografía, la

¹⁵³ La traducción es mía.

religión, la leyenda popular y el folklore proveían al escritor de un manantial de ideas. Además, la restricción que el suelo natal había ejercido sobre una persona fue profunda. Uno podía amar, también odiar, pero no podía salir de la tierra donde nació, vivió y sepultaron a sus antepasados.

En 1980 empecé la creación literaria. Cogí la pluma y quería escribir una novela, cuyo trasfondo sería una isla marinera. Sin embargo, los recuerdos de mi pueblo natal me venían sucediendo constantemente: su tierra, su río, sus plantas, incluidos la soja y el sorgo rojo. Entonces todavía no tomé la conciencia de que mi creación novelística debía nutrir de los recuerdos de mi tierra natal. Durante mucho tiempo mantenía una actitud negativa sobre mi pueblo natal. Describí las olas, las montañas y el campamento del ejército, pero, en realidad, sin darme cuenta, volví, paso a paso, a mi tierra natal. En el invierno de 1984, en una novela titulada *El columpio y el perro blanco* (Bai Gou Qiu Qian Jia 白狗秋千架) escribí por primera vez estas cinco palabras “el pueblo de Gao Mi”. Era un momento crucial de mi vida, porque me identifiqué con mi pueblo natal. (Mo Yan, 1993: 30-31)¹⁵⁴

“El columpio y el perro blanco” (Bai Gou Qiu Qian Jia 白狗秋千架), publicado en 1985 en la revista literaria *Escritor chino* (Zhong Guo Zuo Jia 中国作家), fue el relato que marcó un punto y aparte en la trayectoria literaria de Mo Yan, quien hizo aparecer por primera vez el mundo mítico de Gao Mi. En este texto el novelista chino narra el amor imposible entre el yo narrador y la muchacha, Nuan (暖)¹⁵⁵, dos jóvenes que se tienen un afecto mutuo desde la infancia. Un día el niño lleva a Nuan a jugar al columpio, pero las cadenas se rompen de manera accidental. La niña se cae en el rosal. Las espinas le hieren el ojo derecho. A partir de entonces, el rumbo de la vida de ambos cambia radicalmente. El protagonista entra en la universidad, pero Nuan, quien se queda ciega, sufre muchos reveses y se casa con un hombre mudo. Después de diez años, cuando el “yo” vuelve a Gao Mi, el hado dispone el encuentro con su primer amor en el camino. Siendo testigo de la vida miserable de Nuan, el yo narrador siente una profunda compasión hacia la muchacha y vuelve a enamorarse de Nuan, ciega, fea, pero tierna de corazón. Mo Yan deja un final abierto, intuyéndonos una relación

¹⁵⁴ La traducción es mía.

¹⁵⁵ La palabra “Nuan (暖)” en chino quiere decir “cálido”, “caliente” y “ternura”.

amorosa en secreto entre los dos jóvenes.

Es, pues, en *El columpio y el perro blanco* que hace aparecer Mo Yan el pueblo de Gao Mi, un pueblo que será el foco de varias novelas, incluso la gran *La familia del sorgo rojo*. La nostalgia que él mismo había matado se levantó en espectro. Los recuerdos de Gao Mi lo impulsaron a escribir en prosa y salieron en cada palabra. Era un pueblo abandonado, pobre y estéril, pero sería digno de que se escribiera sobre él. La dimensión del pueblo Gao Mi era tan pequeño como una estampilla de correos, pero, para Mo Yan, era tan grande como el que su corazón podía contener. Los acontecimientos que se dan en Gao Mi son tan duros que nos lleva a pensar que el pueblo es el más hermoso, pero también el más horrible del mundo. En tiempo de paz, en el pueblo conviven los campesinos y los bandoleros, pero en tiempo de guerra también es una tierra donde nacen los héroes. Alrededor de 1984, en su creación novelística Mo Yan comenzó a revalorizar los elementos histórica y antropológicamente propios de su pueblo natal desde el punto de vista universal. A partir de entonces, los elementos arcaicos de la cultura tradicional, que nunca se había imaginado poder convertir en el material de la novela, ocupaban una parte importante de su creación literaria. En palabras de Mo Yan siempre hay en el tintero algo que decir de su porción de suelo natal:

Durante el periodo de la Revolución Cultural, leía muy poco. Cuando empecé a escribir, las cosas insignificantes de Gao Mi no cobraron el protagonismo en mi producción literaria. Desde mi punto de vista, la novela debería seguir el mismo modelo de las obras del realismo socialista, tales como *Pistas en el bosque nevado* (Lin Hai Xue Yuan 林海雪原), *La roca roja* (Hong Yan 红岩) y *El incendio forestal y el viento primaveral en la ciudad antigua* (Ye Huo Chun Feng Dou Gu Cheng 野火春风斗古城). Al principio, yo despreciaba muy a menudo el valor de las cosas insignificantes de mi pueblo. Me dije: ¿Entrarán en la creación literaria el gallo, el pato, el ganso, los abuelos, los tíos, los hermanos? Me costó mucho tiempo conocer el valor de estas cositas triviales. En el invierno de 1984 me di cuenta de que si quería seguir el camino literario, tendría que prestar la atención a estas cosas aparentemente sin importancia.” (Wang Yao, 2003: 111-112)¹⁵⁶

¹⁵⁶ La traducción es mía.

De acuerdo con el autor, la cultura popular desarrolla un lenguaje simbólico, que no puede ser representado ni traducido completamente al lenguaje verbal, pero se puede hacer una trasposición, un acercamiento a través de imágenes artísticas. Mo Yan ha sido educado en un pueblo por los ancianos supersticiosos que aterrorizaban a los niños contándoles historias de fantasmas, demonios y dioses. Lo maravilloso y lo real coexistían como si naciesen del interior mismo de la gente y de las cosas, aunque a veces los hechos no podían ser explicados por la razón o por la lógica normal. Nuestro escritor descubrió en su familia, en los cuentos de los ancianos, y en la vida social de su pueblo natal el tono del espíritu popular y una nueva posibilidad de escritura. Para Mo Yan, la recuperación de aquellos elementos olvidados de lo aborigen no era retroceder a un regionalismo cerrado, sino una reproducción artística de lo que ya había echado profundas raíces en la literatura civilizada, pero estaba dormido durante mucho tiempo bajo la ideología política.

Si examinamos atentamente las obras de García Márquez y las de Mo Yan, hay un gran parecido entre sus universos literarios: uno, Macondo, pueblo de nombre ficticio, pero fácilmente ubicable en la zona bananera de Colombia, Aracataca; otro, Gao Mi, con nombres y localizaciones reales, situado en el este de la provincia de Shandong. En las obras de García Márquez, Macondo es clave. Aunque no todos los relatos desarrollan sus historias en el pueblo macondino, podemos hallar referencias directas e indirectas en este terreno mítico, relacionándolo con un pasado fabuloso y muchas veces increíble. Macondo posee una naturaleza mítica y utópica, que pone énfasis en su aislamiento. Mediante los datos superfluos podríamos situar Macondo dentro de las fronteras de Colombia, pero el autor no ha declarado detalladamente los límites geográficos.

José Arcadio Buendía ignoraba por completo la geografía de la región. Sabía que hacia el oriente estaba la sierra impenetrable, y al otro lado de la sierra la antigua ciudad de Riohacha [...] Al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de límites. La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer [...] (Márquez, 1987: 81-82)

Lo cierto es que Macondo, una realidad ficticia, no va a existir sin los recuerdos de los protagonistas, puesto que al fin y al cabo, es una ciudad de espejismos: nace de la nada y desaparece sin dejar rastro alguno. A diferencia del ambiente mítico de Macondo, un “paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original”, (Márquez, 2011: 83) el pueblecito de Mo Yan es un mundo embrionario, espectral y caótico, pero a la vez cotidiano, penetrable y realista. Es un mundo propio, fruto de los recuerdos, de la experiencia y la imaginación de Mo Yan. En el pueblo transcurrieron los primeros años de la vida del autor. Gao Mi es la representación literaria del mundo fabuloso de la infancia que se fijó de modo indeleble en el niño Mo Yan. Aunque la aldea tiene una ubicación real en el mapa, pasando por los filtros de la imaginación y las nuevas experiencias vividas del novelista, se ha convertido en un mundo simbólico. Desde el punto de vista de Mo Yan, la definición del “pueblo natal” no se limita a ser una ubicación real, sino un estado de ánimo y una encarnación de la realidad del propio país.

Después de llegar a la madurez de la técnica narrativa, el escritor ya puede empezar a ampliar la definición de su “pueblo natal”. Es decir, podemos mezclar lo histórico, lo presente, lo nacional, lo extranjero o cualquier elemento que nos interesa. Hay que dar un toque personal a las experiencias e historias inventadas. El propósito consiste en convencer al lector de que el escritor haya experimentado personalmente estas historias. [...] De ser así, la dimensión del “pueblo natal” es infinita. Pese a que la circunferencia de Gao Mi es sólo de unos diez kilómetros. Más que una ubicación en el espacio real, es un ambiente o un estado de ánimo, que no está restringido por los límites geográficos. [...]

Las experiencias de la infancia me conducen a este mundo, que no tiene ni paredes ni fronteras. He dicho en alguna ocasión: “Si el pueblo de Gao Mi es un reino literario, yo, el rey, no voy a dejar de roturar las tierras vírgenes”. [...] (Wang Yao, 2003: 201-202)¹⁵⁷

Excepto los primeros textos de Mo Yan, en los cuales todavía se pueden encontrar los prototipos de los personajes en Gao Mi, en las obras publicadas posteriormente la realidad desaparece y el lector verá las plantas, los animales, las

¹⁵⁷ La traducción es mía.

montañas, el cañaveral y todo lo que no existe en el verdadero Gao Mi. Mo Yan contó una anécdota sobre su traductor japonés, el cual visitó el pueblo sin encontrar ninguna huella de los paisajes salvajes descritos en las obras del autor chino.

Con la esperanza de ver las montañas y el pantano de Gao Mi, el traductor japonés de mi novela, *Grandes pechos, amplias caderas*, visitó al pueblo, e incluso llevó un mapa dibujado detalladamente. Cuando llegó a Gao Mi, descubrió que no había nada. Sólo una llanura y un pueblo pequeño, abandonado, solitario. Desde mi punto de vista, el escritor debe ser muy sensible para asimilar las experiencias de otras personas y las anécdotas. De ser así, cualquier escritor conseguirá la fuerza motriz de seguir escribiendo nuevas obras. (Wang Yao, 2003: 201-203)¹⁵⁸

3.2.2.2 La primera huella de García Márquez en Mo Yan

En 1985 Mo Yan publicó una serie de cuentos en los cuales podemos detectar las primeras similitudes con el realismo mágico en cuanto a la construcción de los personajes y la técnica narrativa. En posteriores obras literarias dichas similitudes aumentarán y se harán más profundas hasta convertirse en verdaderas influencias. El cuento “Rayo globular” (Qiu Zhuang Shan Dian 球状闪电), escrito bajo el hechizo de “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, narra la situación conflictiva de la China en transición. La trama es bastante sencilla y no tiene muchas intrigas. El protagonista “Grillo” (Guo Guo 蝈蝈) fracasa tres veces en el examen de admisión y pierde la oportunidad de entrar en la universidad. Bajo la presión de su familia, se casa con una campesina y tiene una hija. Años después, la vuelta de su antigua compañera del colegio, Mao Yan (毛艳), rompe la tranquilidad de la vida del matrimonio. La muchacha, que ha dejado su carrera de zootecnia, estimula a “Grillo” a criar las vacas lecheras de Australia. Se hacen ricos y construyen una mejor casa. A pesar de la prosperidad económica que Mao Yan ha aportado a la casa, la dueña desconfía, en su fuero interno, de la posible relación adúltera entre su marido y la muchacha.

¹⁵⁸ La traducción es mía.

Paralelamente al cuento de García Márquez, en “Rayo globular”¹⁵⁹ también aparece la figura de un viejo con las alas enormes. No de forma tan clara, pero aun así perceptible, podemos encontrar las similitudes entre el ángel de García Márquez con el viejo extraño de Mo Yan, tanto por su aspecto físico como por su situación miserable. En el texto el escritor colombiano pone en funcionamiento la desvalorización de los poderes divinos. Más que un ser divino, se convierte en una mascota familiar. El ángel se ve obligado a soportar las infamias de los aldeanos. En el relato del escritor colombiano, el encuentro con la criatura alada no es una revelación o un momento de epifanía como suele suscribirse en los escritos sagrados.

La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas. (Márquez, 1975: 213)

Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. (Márquez, 1975: 213-214)

El párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. (Márquez, 1975: 215)

Parecido al cuento de García Márquez, para los aldeanos de Gao Mi, la aparición del viejo sobrenatural con las alas grandes también es una pesadilla. La apariencia del ángel de Mo Yan es totalmente contraria a la de un ser divino.

El viejo delgado, como un gusano grande se arrastraba contrayendo y

¹⁵⁹ El texto “Rayo globular” no tiene la traducción castellana. La traducción es mía.

estirando el cuerpo. El color de sus ojos estaba convirtiendo de amarillo en azul ligero. El anciano misterioso movía rápidamente los labios, haciendo conjuros secretos. Se quitó la chaqueta rota. Las cicatrices de su cuerpo eran tan brillantes como si fueran las escamas brillantes de pez. Destapó la olla que llevaba encima. Tomó una cucharada de sustancia pegajosa con un palito de bambú (o tal vez de madera). Untó el pecho, el hombro, los brazos con ese líquido negro. Un mal olor invadió el bar. El viejo sacó un montón de plumas multicolores. Empezó a pegar las plumas a su cuerpo. Hacía todo con destreza y paciencia. Poco a poco se transformó en un pájaro hermoso. El hermoso plumaje del hombre viejo sorprendió a todo el mundo. Los clientes dejaron de jugar las cartas y observaron a este hombre alado con la boca abierta (Mo Yan, 1994: 393).¹⁶⁰

Como el ángel de García Márquez, el ser celestial de Mo Yan no tiene ni grandeza ni dignidad y se reduce a un mero entretenimiento de todo el pueblo de Gao Mi. Está vestido como un trapero y sus alas medio desplumadas. Mucha gente le pega palos y otros “menos frívolos” lo temen. Para los aldeanos, el hombre sobrenatural es una realidad difícil de mediar, dado que es imposible considerar a esta criatura alada como uno de los seres divinos que consisten en pura esencia y que tienen una belleza arquetípica.

“Salga de la casa”, gritó mi madre, “cuando usted acabe todos los caracoles en la pared, salga de la casa, por favor. Todo el mundo sabe que usted tiene mucho talento. Te respetamos.”

“¿Usted quiere fumar?”, pregunta mi padre. Se acercó al viejo alado. Limpió la cazoleta de pipa y se la ofreció con una actitud extremadamente respetuosa. El hombre con las enormes alas volvió la cabeza y mostró lo blanco de los ojos. De repente, vomitó un montón de caracoles. Las cáscaras, pesadas, asquerosas, golpeaban violentamente la cara de mi padre. (Mo Yan, 1994: 413)

Mao Yan guiñó los ojos y me hizo una señal. La muchacha se arrojó sobre el viejo alado y empezó a agarrar sus plumas. El pobre hombre gritó hasta desgañitarse: “No me pegues. Quiero volar.” Las plumas sucias se caían lentamente. Mao Yan no le hizo el caso. La campesina, tan ágil como si fuera boxeadora, no dejó de pegar al anciano. El viejo, incapaz de defenderse, lloraba a lágrima viva. Pero, Mao Yan desgarró, sin ninguna piedad, todas las plumas del anciano. El ángel, desnudo, sucio, flaco, como una rana, lloró a gritos: “No me pegues. Quiero...quiero volar. No me pegues. Quiero volar.” Las lágrimas

¹⁶⁰ La traducción es mía.

turbias empaparon sus mejillas sucias. (Mo Yan, 1994: 414)¹⁶¹

Además de las pinceladas garciamarquianas que hay en el personaje del viejo con las alas enormes, podemos hallar similitudes en otros detalles. Por ejemplo, el desenlace final del cuento tiene un correlato directo con la legendaria ascensión de Remedios la bella de *Cien años de soledad*.

Años atrás, llegó al pueblo de Gao Mi un escritor joven. El muchacho descubrió que todos los niños llevaban los zapatos cubiertos por el caucho vulcanizado. Este fenómeno extraño llamó su atención. Pero los aldeanos no querían decir nada: unos meneaban la cabeza y otros sólo sonrían. Un día cuando el escritor vagabundeaba por la aldea, se encontró con una niña, que tenía los ojos profundos y un encanto misterioso. El joven novelista se puso en cuclillas y preguntó a la niña: “Chiquilla, ¿qué pasa con vuestros zapatos?” La niña echó una ojeada a la frente tersa y los ojos brillantes del escritor, sonrió y cantó: “No me pegues. Quiero volar. No me pegues. Quiero volar.” Sin terminar la frase, la niña empezó a volar en el cielo como si fuera un pájaro. Mao Yan y su marido corrieron a hacer las fotos de la niña. (Mo Yan, 1994: 440)¹⁶²

Los primeros escritos, incluidos “Rayo globular” y otros relatos publicados en este periodo, no son los más relevantes de Mo Yan. Nuestro escritor chino todavía no poseía la sorprendente capacidad intelectual de Juan Rulfo ni la totalidad de García Márquez. Es difícil hallar algunas de las cualidades que más nos han deleitado en las obras de sus precursores hispanoamericanos. En 1986 Mo Yan publicó “El rojo rábano transparente” (Tou Ming De Hong Luo Bo 透明的红萝卜), un relato que ha catapultado el desarrollo de su trabajo literario y que ha sido aceptado por la mayor parte de la crítica como un hito en su trayectoria literaria. Su significación es clave, por dos razones: una, por ser un relato de madurez de la creación literaria del escritor chino hacia finales de los años ochenta; otra, por definir un cambio notable en la estructuración de los libros que publicó más tarde, de los cuales este relato es, sin duda, el precursor. Mo Yan ha demostrado sus habilidades tras la publicación de los relatos anteriormente comentados, pero nada de lo que ha escrito podrá prepararnos

¹⁶¹ La traducción es mía.

¹⁶² La traducción es mía.

para los cambios radicales en “El rojo rábano transparente”.

El argumento del relato es bastante sencillo. Mo Yan narra la historia de un niño tímido y callado que se mueve entre un mundo de imaginación y un mundo real oprimido en los tiempos turbulentos de la Revolución Cultural. Esta historia en torno a un niño inocente sirve como telón de fondo para una sátira sobre la corrupción y los excesos cometidos por los aldeanos ignorantes en los pequeños pueblos. Sobre este fondo opresivo y agobiante destaca como protagonista un muchacho sin nombre, que es un desfavorecido desde el punto de vista social. Este niño anónimo, con mentalidad reducida, es el foco central de las preocupaciones del autor. Es el personaje más completo por su función representativa y por su particular sensibilidad frente al infortunio. Alrededor del niño, llamado por los aldeanos el “niño moreno” (Hei Hai 黑孩), sitúa a unos personajes dibujados de manera precisa en los dos extremos: los buenos (el cantero y la muchacha Juzi) y los malos (el herrero y el resto de los campesinos miserables). El niño moreno ha sido abandonado por su familia y maltratado por la madrastra. El niño corre sin ropas, pues no las hay. Sólo en el más crudo invierno trata de protegerse del frío con algunos harapos. Su barriga hinchada destaca sobre sus flacas piernas y su estrecho cuello.

El cantero del pueblo (Xiao Shi Jiang 小石匠) y la campesina Juzi (菊子) son sus únicos amigos. Como antítesis del niño moreno, los dos son personajes de total inserción en la vida normal. Sobre todo, para el niño moreno, Juzi, una muchacha de generosidad y de ternura, es una completa esfinge que le fascina. De forma accidental, el niño se hiere el dedo cuando trabaja en el embalse de retención. El alcalde manda al niño moreno al taller de herrería. Sin embargo, el herrero (Xiao Tie Jiang 小铁匠), celoso de la relación amorosa entre el cantero y Juzi, desahoga su furia en el niño moreno. Frustrado por el amor fallido, el herrero se mete en una pelea con el cantero. Los dos hieren involuntariamente a la muchacha Juzi, que queda ciega para siempre.

Por primera vez, en su creación el novelista recurre a la ausencia de la estructura narrativa tradicional. El autor no cuenta las cosas, más bien las mete por los ojos. Mo Yan ofrece a su lector una manera viva de los sentimientos imprecisos escondidos en el abismo del ser humano. Como hemos resumido anteriormente, el

argumento es bastante simple. Sin embargo, lo que hay que apreciar en el texto y ello se logra mediante su relectura, es la innovación formal. Los reflejos de la conciencia que no llegan a cristalizar en ideas y el conjunto de deseos que afluyen al pensamiento constituyen la hilanza con la que Mo Yan va tejiendo su trama. Esto no quiere decir que el autor sea incapaz de expresar sus sentimientos con más exactitud. Todo lo contrario. Este vasto flujo de sentimientos apenas reconocibles procede de la capacidad para recrear la complejidad de la naturaleza humana.

En “El rojo rábano transparente”¹⁶³ conviven dos mundos diferentes y hasta cierto punto – y sólo hasta cierto punto – inconexos. Por una parte, está la cinta que sigue los movimientos del cantero, la muchacha Juzi y el herrero. Por la otra, está aquella vertiente del relato que centra su atención en el mundo fantástico del niño. El niño moreno que ofrece al exterior un rostro tímido, lento en reaccionar, obligado casi por unas manos invisibles a fijar su vista en el horno de la herrería, es también un niño cuya mente no deja de imaginar todo el tiempo feliz. Dos mundos antagónicos coexisten en el mismo muchacho: el universo fantasioso, que surge de la mente del niño infeliz contradice al mundo real, que cuenta la dura realidad del pueblo de Gao Mi. El tema político se desarrolla mediante una serie de detalles indirectos. El tono neutral subraya la normalidad de la violencia en el pueblo. El sufrimiento y la injusticia se han vuelto naturales. Considérese el tono despreocupado del director Liu, quien obliga a los trabajadores a dormir fuera.

“Director Liu, ¿usted también va a alojarse debajo del puente?”

“Claro que no. Soy vuestro jefe. Si el jefe del ejército monta a caballo, ¿crees que el soldado también tiene el mismo derecho de tener un caballo?” [...]

El niño moreno no escuchaba el discurso del director Liu. Apoyó sus brazos delgados sobre las barandillas del puente. El campo de yute cantaba como si fuera un pájaro alegre. Los insectos de otoño hacían su propia música. La niebla, que quería escapar del campo, chocaba con las hojas del yute. Las langostas agitaban las alas. El sonido era muy fuerte como si el tren pasara por el puente de hierro. Soñó una vez con este monstruo tuerto. Era un monstruo que corría de bruces, más rápido que el caballo. Pero los gritos de su madrastra rompieron el sueño fantástico. La mujer pegó sin ninguna piedad al niño

¹⁶³ El relato “El rábano transparente” no tiene traducción en lengua castellana. La traducción es mía.

moreno. Parecía que el tren iba a levantarse. Pero en el sueño sintió que su madrastra lo pegó con la escoba. Se rompió el sueño. Curiosamente, cuando su madrastra le zurró en el culo, no sintió el dolor sino una sensación agradable. El sonido del azotazo era tan lejano y borroso como si alguien diera latigazos a un saco de algodón. (Mo Yan, 1994:319)

Como los personajes macondinos, que viven en la entera soledad, el niño moreno es un personaje muy oscuro, muy alejado del resto de los personajes y del lector. Nunca recibimos una acción de carácter positivo. Conocemos, únicamente, ciertas reacciones psíquicas a través de la voz narradora. El niño no posee la noción del tiempo. La vida real será para él una apariencia. La sensación de alejamiento de su propio cuerpo es el rasgo característico del niño moreno. Considera su cuerpo como algo externo y extraño a él. A pesar de que el niño permanece en una actitud marginal y vive lo que el tiempo vaya siendo, su capacidad imaginativa es productiva. Se observa a sí mismo como si se tratase de un compendio de dos mundos y como tal permanece también ante el resto de los aldeanos del pueblo y ante el lector. Esa combinación es la que prestó tanta curiosidad al mundo creado por Mo Yan en “El rábano transparente”. He aquí algunos fragmentos seleccionados del relato¹⁶⁴.

Fragmento I: El niño moreno hiere el dedo en el embalse de retención.

Los ojos del niño moreno se fijaban atentamente en las piedras, pero de repente oía una melodía débil. No sabía de dónde vino el sonido porque era muy débil. No sabía de dónde vino. Hizo todo lo posible para atrapar ese sonido. Parecía que la música desconocida estaba escondida en el aire brillante. El niño moreno se puso rojo de alegría y sonrió dulcemente. Se le olvidó lo que debía hacer y dónde estaba. Le daba la sensación de que sus brazos pertenecían a otra persona. Sintió cierto entumecimiento en el dedo índice de la mano izquierda. El brazo izquierdo se crispó involuntariamente. Saltó de su boca una sílaba monótona que sonaba como un suspiro. Se dio cuenta de que la uña se le rompió en pedazos. La sangre se infiltró por la grieta de la uña. (Mo Yan, 1994: 323)

¹⁶⁴ Como el relato “El rábano transparente” no tiene traducción castellana, he traducido la mayor parte de este texto. A pesar de que a veces las citas podrán resultar muy extensas, con ello me gustaría que el lector pudiera leer el texto y sentir verdaderamente la influencia de García Márquez en los escritos de Mo Yan. A pesar de que a veces las citas podrán resultar muy extensas, con ello me gustaría que el lector pudiera leer el texto y sentir verdaderamente la palpación garciamarquiana en los escritos de Mo Yan.

Fragmento II: La primera pelea entre el joven herrero y el cantero.

“Venga, hijo de puta. Te voy a pegar hasta que quedes totalmente ciego.” El cantero se acercó furiosamente al herrero joven. El maestro del herrero dio un paso adelante. Su mirada profunda detuvo al muchacho. El herrero viejo levantó la cabeza y empezó a cantar una melodía misteriosa: “Te quiero porque sabes manejar hábilmente el cuchillo y la equitación. Eres docto en el arte poético. Eres joven, valiente y heroico. Te persigo por todos los sitios. Paso todo tipo de penalidades.”

El herrero viejo se calló y la melodía dejó de sonar bruscamente. El anciano bajó la cabeza y empezó a templar la broca. [...] En su brazo derecho había una cicatriz, morada, redonda. El cantero descubrió que la cicatriz se convirtió en un ojo grande. El muchacho se mareó. Parecía que estaba poseído del demonio. Salió volando del taller y desapareció de la vista de la gente. (Mo Yan, 1994: 333)

Fragmento III: El joven herrero maltrató al niño moreno y le obligó a recoger la broca caliente.

“¡Recoge aquella broca!” El herrero gritó. El niño moreno movió las orejas, pero no le hizo caso. El herrero dio una patada al niño y golpeó su hombro con tenazas. A las orejas del niño moreno estalló un trueno: “¡Recoge aquella broca!”

El niño se fue cabizbajo y se agachó poco a poco para recoger la broca. Sus manos crepitaban. En el patio husmeaba el olor de la carne del cerdo planchado. El herrero se reía a carcajadas: “Hijo de puta. Se me olvida avisarte que la broca todavía está caliente. Pero ahora ya tienes una pata de cerdo cocida. ¡Cómetela!” [...] (Mo Yan, 1994: 335-336)

Fragmento IV: La muchacha Juzi, el cantero, el niño moreno, el joven herrero y el herrero viejo se reúnen en el taller a cenar.

El herrero dejó las batatas al lado del horno y encendió el fuego. La muchacha Juzi lavó los rábanos, pero uno pequeño se cayó al suelo.

“Dámelo. Lo vuelvo a lavar.”, dijo Juzi.

“Ya está bien. Creo que los cinco rábanos son suficientes para nosotros”, dijo el cantero. El muchacho dejó el rábano encima del tejador de hierro. [...]

La cortina de la oscuridad envolvía la tierra. El niño moreno hacía funcionar suavemente el fuelle. El viento que salía del fuelle sonaba como el ronquido del bebé. El canto del agua corriente del río era cada vez más luminoso. La música del río poseía un color particular. El niño moreno podía ver este color misterioso. Ahora los perfiles de la orilla eran muy borrosos. Las sombras se convirtieron en animales. Sus garras pisaban la arena fina, profiriendo un sonido inapreciable. Un hilo de plata largo perforó el canto

luminoso del río [...]

El niño moreno retiró disgustado la mirada del fuego. [...] Sus ojos eran grandes y claros. [...] Ante sus ojos se extendió un cuadro maravilloso. En el tejador de hierro, rodeado por una luz azul, apareció un rábano decorado. Su forma se parecía a una pera. Las barbas de la cola del rábano eran tan finas como si fueran la lana dorada. El niño moreno descubrió que en este rábano brillante y transparente fluía un líquido alegre de color plateado. Era una obra de arte. Sus curvas bellas dibujaban un montón de rayos. Algunos hilos del rayo parecían a los hilos de trigo, y otros, las pestañas. Todos los rayos estaban envueltos en el color dorado. (Mo Yan, 1994: 345-349)

Al niño moreno el flujo tanto vital como temporal le produce un vértigo en su incapacidad para adaptarse a él de una manera activa. Esta impotencia viene reflejada en su afán de comunicación y diálogo consigo mismo. El niño permanece en una actitud marginal, pero su imaginación es productiva. La utilización del tiempo presenta dos vertientes: por un lado, un ritmo normal de la vida aldeana de Gao Mi; por el otro, un ritmo lento y de ahondamiento psicológico en el personaje principal que es el niño moreno. Los dos ritmos están mezclados y a lo largo del relato la ordenación de las escenas está en su mayor parte alternada. A medida que el ritmo narrativo se convierte en un punto de convergencia de lo real y lo irreal.

A través de los fragmentos seleccionados, podemos detectar que Mo Yan hace hincapié en el contraste de los planos en los que avanza la acción y la proyección del subconsciente por medio de los bruscos cambios de ambiente, la falta de explicación de los sucesos y las imágenes diversas. El autor obliga al lector a soportar el peso de los hechos aislados e independientes, según van sucediendo, como ocurre en la vida. El lenguaje literario de “El rojo rábano transparente” es profundamente realista, pero al mismo tiempo, satírico, mágico, humanista, e incluso, muchas veces, cruel y brutal. A diferencia del lenguaje pobre y rutinariamente utilizado por los escritores del realismo socialista, Mo Yan emplea un realismo distinto del utilizado en el pasado. En la construcción del personaje del niño moreno resulta difícil hacer una valoración en porcentajes de cuánto en el relato es fantástico y cuánto es real. Es la ventaja, pero al mismo tiempo la debilidad de Mo Yan porque la evidencia del realismo mágico sólo se limita al niño moreno y no penetra de verdad en toda la obra.

A pesar de que las imitaciones que aparecen en este relato demuestran una interpretación parcial y unilateral, el estilo natural e intuitivo de este relato contrasta fácilmente con el estilo artificial de las ficciones anteriores de Mo Yan. Nuestro escritor enriquece su narración con recuerdos de la infancia, pero no los recrea en el ambiente mimético de la realidad. El autor chino narra, sin remordimientos ni censuras, lo que ha visto y lo que ha sentido en la Revolución Cultural. En “El rojo rábano transparente” vemos los primeros esfuerzos de Mo Yan por romper la dicotomía típica entre comunistas (buenos) y disidentes (malos). El autor crea una serie de personajes grises. Nadie es perfecto, e incluso los de virtudes presentan defectos inevitables.¹⁶⁵ El desarrollo del argumento está marcado por un giro hacia adentro, la exploración de estados psíquicos sutiles, la presencia del sufrimiento, la muerte, la amargura y la impotencia. El tono popular y la armonía del relato nos ofrecen una imagen primitiva de la aldea de Gao Mi. “El rojo rábano transparente” ha sido el primer resultado exitoso de los recursos mágico-realistas y el inicio de una densidad de especificación que se consideraba como el distintivo de la gran novela. Tras la publicación de “El rojo rábano transparente”, en la producción narrativa de Mo Yan los recursos del realismo convencional entraron en definitiva decadencia y la vieja fórmula de la novela empezó a desprestigiarse.

3.2.2.3 La familia del sorgo rojo

En “El rábano transparente”, Mo Yan demuestra la capacidad de transmitir impresiones duras, aunque violentas, de las vidas de la gente. El tema rural cobró nuevo vigor bajo la asimilación de modelos literarios occidentales. En vez de dibujar un cuadro positivo de la sociedad china, el autor intenta retomar la marcha tenebrosa de la lujuria, la brutalidad y la muerte. Así preparado el novelista chino empezó a construir su propia vía para llegar a la trascendencia e inició la redacción de *La*

¹⁶⁵ En la mayor parte de las obras del realismo socialista, los personajes siempre son bondadosos y positivos, pero en “El rojo rábano transparente” el autor presenta la crueldad de la muchedumbre. Por ejemplo, en la escena de la pelea entre el herrero y el cantero podemos detectar la indiferencia de los aldeanos de Gao Mi, que no hacen nada para detener a los dos muchachos.

familia del sorgo rojo (Hong Gao Liang Jia Zu 红高粱家族). Esa novela, publicada en el año 1986, es considerada como uno de los mejores libros del autor, así como un clásico de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. La novela tuvo muy buena acogida entre los lectores, e incluso el mismo autor reconoció que el impacto de esta obra fue más grande que lo que había esperado. Dice Mo Yan:

Sin duda, *La familia del sorgo rojo*, una de las ocho novelas que he escrito, es la más influyente. Actualmente para la mayor parte de los lectores, el nombre de ‘Mo Yan’ es sinónimo del autor de *La familia del sorgo rojo*. (Mo Yan, 2003b: 43)¹⁶⁶

Es la primera obra de Mo Yan conocida en Occidente, gracias a la adaptación cinematográfica del director bien conocido, Zhang Yimou (张艺谋), del mismo título, que ganó el Oso de Oro (Mejor Película) del Festival Internacional de Cine de Berlín (1988)¹⁶⁷. En la novela, a través de los recuerdos del narrador, quien decide regresar a su pueblo natal, Gao Mi, para reencontrarse con sus raíces y sus señas de identidad, el autor presenta a su lector un espejo diacrónico y conmovedor de tres generaciones de una familia en los tiempos difíciles de la guerra. El autor utiliza una época oscura de la historia china reciente, la invasión japonesa en China, como trasfondo sobre el que desarrolla la trama en la que se mezclan la violencia, el terror, la fantasía y las influencias nada desdeñables del realismo mágico. Pese a que el autor vuelve a hacer uso del mismo episodio histórico del que ya ha echado mano con anterioridad, no convierte *La familia del sorgo rojo* en un folleto de propaganda política ni en una obra de contabilidad moral, política e ideológica, sino que logra convertir una novela local en una asombrosa historia de carácter universal. Según Mo Yan, la inspiración de la obra vino de una manera accidental. En un seminario literario, los escritores mayores manifestaron su preocupación por la decadencia de la literatura china, particularmente la literatura sobre los tiempos bélicos del país. Los escritores de renombre dudaron de la capacidad creadora de la nueva generación y decían que los jóvenes carecían de una

¹⁶⁶ La traducción es mía.

¹⁶⁷ El director Zhang Yimou sólo tomó los dos primeros relatos de *La familia del sorgo rojo*, es decir, *Sorgo rojo* y *Vino de sorgo* para crear el guion.

tradicción nacional ininterrumpida y viva a la que engancharse. Mo Yan, entonces, no estaba de acuerdo. Partiendo de un sentimiento de solidaridad con sus compañeros, salió de su tremenda timidez y polemizó con el criterio estrecho de los escritores mayores. El autor se levantó y puso en tela de juicio las opiniones negativas sobre los escritores novatos.

Creo que los jóvenes podemos tratar la literatura militar con la ayuda de las experiencias indirectas. [...] No participé en la guerra sino-japonesa, pero he visto muchas películas sobre este periodo épico. La nueva generación de escritores no necesita copiar al pie de la letra los acontecimientos históricos porque es el trabajo de los historiadores. La guerra es la página más oscura del desarrollo de la humanidad. En las circunstancias tan extremas y violentas la gente pierde la capacidad de razonar y las cualidades virtuosas. Es la parte que tenemos que trabajar. En vez de elaborar un panfleto de propaganda política, necesitamos describir las almas distorsionadas y los comportamientos instintivos de la gente. (Mo Yan, 2003b: 43)¹⁶⁸

Y hay ahí, en la defensa del joven escritor, un aspecto que no se puede pasar por alto: “En vez de elaborar un panfleto de propaganda política, necesitamos describir las almas distorsionadas y los comportamientos instintivos de la gente”. Y vale la pena tener siempre a mano esta observación porque, indudablemente, con esta perspectiva trabaja Mo Yan en sus asuntos literarios. Sin embargo, la intervención de nuestro escritor suscitó críticas agudas entre los participantes del seminario.

Los escritores de renombre me reprocharon la actitud petulante. Todo el mundo me miraba decepcionadamente. [...] Las agudas críticas no me han dejado ninguna salida. Para taponar la boca a la gente, tuve que sacar mi propia novela. Antes de ponerme a escribir, he hecho una investigación sobre las novelas publicadas alrededor del período de la Revolución Cultural. Pero las estructuras narrativas se parecen entre sí. Generalmente el argumento arranca con la movilización antes de un combate y termina con el triunfo del Partido Comunista. La misión principal del autor consiste en reflejar fielmente los sucesos. Sin embargo, a mi parecer, la nueva generación no tiene que seguir el mismo camino de la generación anterior. La descripción fiel de los tiempos turbulentos de la guerra no debe ocupar el lugar principal de la novela. Todo lo contrario. La guerra sólo consiste en el fondo de la novela. Lo más importante

¹⁶⁸ La traducción es mía.

es la exploración de lo humano, lo violento, de la guerra sino – japonesa. [...] La fuente de inspiración ha sido un episodio real. Las tropas japonesas habían planteado invadir el pueblo de Gao Mi, pero en el camino se equivocaron de la dirección y entraron en el pueblo vecino. Más de cien aldeanos inocentes murieron por las operaciones de limpieza del enemigo. (Mo Yan, 2003b: 43-45)¹⁶⁹

Para tapar la boca de sus oponentes, Mo Yan se vio obligado a publicar su propia obra. Al poco tiempo, se empezó a hablar de una próxima novela con un título francamente folklórico: *La familia del sorgo rojo*. Esta novela no está necesariamente considerada como la obra cumbre del autor, pero *La familia del sorgo rojo* aparece en momentos importantes de su vida como escritor. Esta obra que causó una viva reacción en el panorama literario chino abrió un mundo amplio para Mo Yan. La novela está compuesta por cinco relatos independientes, pero interrelacionados entre sí: “Sorgo rojo” (Hong Gao Liang 红高粱), “Vino de sorgo” (Gao Liang Jiu 高粱酒), “Conducta de perros” (Gou Dao 狗道), “Funeral en el sorgo” (Gao Liang Bin 高粱殡) y “Muerte extraña” (Qi Si 奇死). El primer relato de la serie, “Sorgo rojo”, que se publicó primero en la revista literaria *La literatura del pueblo* (Ren Min Wen Xue 人民文学), suscitó amplias repercusiones entre los críticos y los lectores. Tras la aparición del primer relato, el novelista publicó sucesivamente otros cuatro relatos, que consisten en la continuación y la ampliación del argumento de “Sorgo rojo”. En 1987 el autor reunió los cinco relatos para hacer la publicación definitiva que tenemos ahora. Hay muchos personajes comunes a los cinco relatos: los abuelos, el padre del narrador y otros personajes episódicos, los cuales hacen que los relatos se enlacen unos con otros. Los cinco relatos se unen y sólo adquieren sentido si los consideramos en conjunto.

La obra empieza con el regreso del narrador, el nieto de una familia legendaria de Gao Mi, quien intenta recrear los acontecimientos acaecidos a los aldeanos. En este renacer espiritual y emocional va a resultar clave la labor que desempeñan sus abuelos, los dos ancianos que poseen la sabiduría y los valores ancestrales del pueblo chino. Ambientada en la zona rural de la provincia de Shandong, Mo Yan comienza la

¹⁶⁹ La traducción es mía.

historia con la resistencia armada de los campesinos contra las tropas japonesas. Pese a que el marco temporal de la novela se alarga hasta los años setenta, el argumento principal de la novela se centra en las escaramuzas con el invasor japonés y las rencillas internas del pueblo de Gao Mi. Paralelo al desarrollo de las batallas contra el ejército japonés, existe otra línea narrativa sobre la historia amorosa entre los abuelos del narrador. Debido a que su padre ha arreglado el matrimonio por un mulo negro, la joven de dieciséis años, Dai Fenglian¹⁷⁰ (戴凤莲), se ve obligada a casarse con el heredero de la bodega de Gao Mi, muy rico, pero mayor y enfermo de lepra. La muchacha, aunque intenta fingirse alegre con su vida, se enamora incurablemente de uno de los portadores del palanquín que la lleva a la casa del prometido. El muchacho, Yv Zhan'ao (余占鳌), es un hombre de acción. Salva a Dai Fenglian de las manos de un grupo de bandidos, que intenta asaltar la comitiva. Yv está enamorado de Dai a primera vista y la desea en secreto. En la noche de boda, Dai se arma de unas tijeras para que su marido leproso no se acerque a ella. Según la costumbre tradicional de China, después de tres días de boda, la mujer debe volver a casa a visitar a los padres y los parientes. En el camino Yv Zhan'ao la rapta y mata al padre e hijo de la bodega de vino de sorgo rojo. Dai Fenglian, que queda viuda, es aceptada por los trabajadores de la bodega como la nueva ama. La joven viuda se une inmediatamente a Yv Zhan'ao y da la luz a Douguan (豆官), el padre del yo narrador.

Los dos se unen e intentan vivir un amor no sólo más fuerte que la muerte, sino más fuerte que la vida. Sin embargo, el matrimonio no tarda mucho en sufrir una gran crisis, puesto que aprovechando la ausencia de Dai para enterrar a su madre, Yv se hace amante de la criada Lian'er (恋儿), una mujer práctica, que sólo vive del presente. El adulterio provoca un gran enojo entre la pareja, resultando que la criada se muda a otro pueblo donde nace su hija. En la operación de limpieza los soldados japoneses matan casi a todos los aldeanos, violan a Lian'er y asesinan inhumanamente a su hija. Para vengar la humillación de sus familiares, Yv organiza una guerrilla en la que también participa el padre del narrador. Aunque la guerrilla del comandante Yv triunfa en la emboscada al convoy japonés, su esposa, Dai Fengyv, es abatida por los

¹⁷⁰ La palabra “Feng” (凤) en chino quiere decir “el ave fénix” y la palabra “Lian” (莲) significa “la flor de loto”.

disparos del enemigo en el camino hacia el abuelo.

En *La familia del sorgo rojo* el autor intenta restaurar la historia colectiva de toda China en una época terrible contra la invasión japonesa. Por lo tanto, en vez de reproducir la historia oficial, el novelista chino mezcla lo realmente sucedido, los episodios oídos y lo deformado por el recuerdo de los aldeanos. En contraposición con la imagen gloriosa (oficial) de la vida revolucionaria, el autor fotografía un retrato de una sociedad miserable, inculta y muy cercana a la animalidad. Además de ser una lucha constante contra los enemigos japoneses, la vida diaria consiste en un combate con los vecinos, la naturaleza y los animales. En esta novela podemos encontrar los ecos cercanos de la literatura clásica china y las sombras de los escritores del realismo mágico. Centra Mo Yan su primera novela en un aspecto muy importante en las obras de García Márquez que es la creación de un mundo, una familia y unos ámbitos propios. El título ya refleja esta actitud. Son muchos los motivos que en esta obra nos recuerdan las resonancias remotas de la prosa mágico realista, aunque tal vez por el temor de perder su propia originalidad creativa, el propio Mo Yan no reconoce haber leído a García Márquez antes de redactar *La familia del sorgo rojo*:

Los críticos literarios creen que *La familia del sorgo rojo* acusa claros influjos de *Cien años de soledad*. No es cierto. La traducción china de *Cien años de soledad* no apareció hasta la primavera de 1985. Terminé la redacción del primer relato de la serie de *La familia del sorgo rojo* en el invierno de 1984. *Cien años de soledad* es una obra maestra. Pero no la leí hasta que empecé a escribir el tercer relato “La ruta del perro”. ¡Qué lástima que no he podido conocer esta obra lo antes posible! Si hubiese leído la obra de García Márquez antes de la redacción, el estilo de *La familia del sorgo rojo* habría cambiado por completo. (Mo Yan, 2003b: 45-46)¹⁷¹

No obstante, los puntos de contacto entre las obras de los dos premios Nobel son tantos y tan significativos que nos parece imposible pensar que el escritor colombiano no influyera en Mo Yan. Ante todo, el mayor vínculo entre ambos novelistas es la creación de dos universos literarios irrepetibles. Además de recurrir al pueblo natal para construir el reino literario, Mo Yan emplea la estrategia de García Márquez de

¹⁷¹ La traducción es mía.

escribir un relato histórico de Macondo, símbolo de Colombia y Latinoamérica, a través de una familia numerosa. En *Cien años de soledad* asistimos al proceso desde la fundación hasta la destrucción definitiva de Macondo. La evolución del pueblo macondino está íntimamente ligada con la familia de los Buendía. Las épocas de auge de la familia reflejan la prosperidad de Macondo, mientras que la destrucción del pueblo coincide con la desaparición total de todos los Buendía. Esta estrategia de convertir a una familia en un microcosmos del pueblo entero, del país entero, se ha transformado en el leitmotiv de la producción literaria de Mo Yan. *La familia del sorgo rojo* ha sido su primer intento de describir la historia de la guerra sino – japonesa a través de las peripecias vitales y los pormenores familiares de la primera mitad del siglo XX de China.

Ya desde la primera línea de la novela se insiste en el estado de guerra en que vive el pueblo de Gao Mi. Dicha mención se refiere a las guerras contra la invasión japonesa, incluidas también, como tema constante, en otras novelas de Mo Yan. La alusión se hace a través del “yo” narrador:

Noveno día del octavo mes lunar de 1939. Mi padre, hijo de un bandido y con catorce años apenas, se unía a las tropas del comandante Yu Zhan’ao, un hombre destinado a convertirse en héroe legendario, para tender una emboscada a un convoy japonés en la carretera de Jiao Ping. Mi abuela, con su chaqueta acolchada sobre los hombros, los acompañó hasta el límite de la aldea. (Mo, 2002: 11)

El primer eslabón es el niño, con su recuerdo; a partir de allí, en las primeras palabras se hace el retroceso temporal e, inmediatamente, se abre la historia del pueblo de Gao Mi. El papel protagonista recae, principalmente, en los abuelos del narrador y en algunos momentos en su padre. Los personajes episódicos también cuentan con un rasgo característico para conservar su individualidad. En la construcción de la primera generación de *La familia del sorgo rojo* es evidente la alusión consciente de los fundadores de Macondo. Los lectores de ambas novelas (la de Mo Yan y la de García Márquez) notarán, sin duda, muchos puntos de coincidencia: el coronel Yv y el coronel Aureliano Buendía que arma treinta y dos sublevaciones,

todas las cuales fracasan, y finalmente abandona su pasión y muere desilusionado. El principal protagonista, Yv Zhan'ao es un descendiente del coronel Buendía por su terca disposición a ir en defensa de los débiles e indefensos. Es un hombre de personalidad compleja. Yv Zhan'ao participa en las batallas contra el invasor japonés y lucha solo contra todos y contra todo, pero no lo podemos considerar el típico representante de la comunidad revolucionaria. Es un personaje marginal, de clase baja, cuyos comportamientos son indescifrables según los protocolos sociales.

Nacido en una familia pobre, Yu Zhan'ao había perdido a su padre en la niñez y su madre a duras penas se había ganado la vida trabajando tres *mou* de tierra miserable. Su tío, Diente Grande Yu, que vendía mulas y caballos, de vez en cuando había ayudado con algún dinero a la madre y al niño, pero no con mucha frecuencia. (Mo, 2002: 171)

Para sobrevivir y sostener al hijo, su madre mantiene las relaciones amorosas con el abad del monasterio de Tianqi. Vergonzoso por la conducta impropia entre los dos, el joven Yv Zhan'ao pide a su amigo una espada corta con la que asesina al monje bajo la llovizna de una noche de primavera.

Huyó de la aldea después de ese crimen, se dedicó a todo tipo de trabajos y por fin se aficionó al juego. Con el tiempo, tanto mejoraron sus habilidades que las monedas de cobre que pasaban por sus manos le mancharon los dedos de verde. Después, cuando Nueve Sueños Cao – cuyo pasatiempo favorito era detener jugadores – fue nombrado juez del condado de Gaomi, lo apresaron jugando en un cementerio, le dieron doscientos azotes con una suela de zapato, lo obligaron a usar un pantalón con una pernera roja y la otra negra y fue condenado a barrer las calles de la capital del condado durante dos meses. Cuando cumplió la condena, vagó hasta llegar al municipio noreste y se empleó en la Compañía de servicios. Llegó a sus oídos la noticia de que su madre, tras la muerte del monje, se había ahorcado colgándose del dintel de la puerta; una noche decidió ir a echar una última mirada. Poco después se unió a mi abuela en el campo de sorgo. (Mo, 2002: 171-172)

A lo largo de su vida, Yv se dedica al robo, al saqueo y mata de manera despiadada a los que le ofendan. Pasa de ser un asesino que huye de su pueblo, a ser un vagabundo para acabar convertido en un jefe regional de un grupo de la resistencia

contra los japoneses. Los comportamientos del protagonista son sumamente anárquicos. La reacción defensiva de violencia por violencia de Yv es impulsada por el entorno social. Se convierte en un luchador no por su devoción revolucionaria, sino por su instinto de sobrevivir y su deseo de venganza.

El otoño y el invierno de 1939 fueron el período más difícil de la historia del abuelo: sus tropas habían desaparecido, su amada mujer había muerto, su hijo estaba malherido, su casa y las tierras que la rodeaban, incendiadas y su cuerpo, machacado por la enfermedad; la guerra había destruido casi todo lo que poseía. Sus ojos se deslizaron por los cadáveres mezclados de hombres y de perros, parecían madejas embrolladas de hilo y se enredaban más y más cuanto más los miraba, hasta que se convirtieron en un borrrón. Varias veces desenfundó la pistola, con la idea de decir adiós a ese mundo asqueroso y jodido. Pero en esa lucha desesperada, un deseo poderoso de venganza venció a la cobardía. Odiaba a los japoneses, odiaba a las tropas de Leng, el picado de viruelas, y al regimiento JiaoGao. (Mo, 2002: 365-366)

En contraposición a los héroes tradicionales, que son un cúmulo de perfecciones, el comandante Yv es el hombre más emprendedor de Gao Mi: asesina al monje amante de su madre, siendo aún un adolescente; mata al padre e hijo de la familia Shan para salvar a la joven Dai Fenglian consumando el matrimonio; cuando se siente traicionado, no duda en golpear con violencia a su esposa, e incluso la abandona y se va a vivir con su criada. Quizás sentiremos temores pasajeros por Yv, pero debemos rendirle homenaje y no menospreciar su papel de héroe. Pese a que no se nos conceda amarle tan libremente, tenemos que reconocer que es capaz de aguantar lo que venga con los ojos abiertos sin ni siquiera parpadear. Las barbaridades que vive el protagonista no son menos tremendas: la quema de su pueblo por los invasores japoneses; la muerte de sus esposas y otros amigos íntimos; la traición de sus aliados. Es un personaje de carne y hueso. Los defectos no dañan la innegable cualidad del valor ni la bondad innata de este hombre brusco.

Mo Yan, con su obra, pretende acercarse al alma de China. En *La familia del sorgo rojo* el autor abandona por completo el modelo de confrontación típica de los buenos y los malos. Asimismo, elimina la construcción esquemática del personaje, en

vez de crear a los héroes perfectos, que siempre pone el honor de la patria en primer lugar. El novelista demuestra cómo reaccionan los chinos, individualmente, a los tiempos bélicos. En su obra las nociones del bien y del mal han llegado a ser algo borroso: desaparece la figura del malvado y aparece en su lugar la del antihéroe. Los héroes ya no son todopoderosos, sino que también representan frustraciones y sufrimientos. El comandante Yv es sólo un campesino que está alistado por pura necesidad, sin creer ni en las patrias ni en las banderas. El protagonista no pertenece ni al Partido Nacionalista ni al Partido Comunista, aunque ambos partidos quieren tratar de establecer lazos amistosos con él. Interesa señalar que en *La familia del sorgo rojo* el autor presenta a los dirigentes comunistas de una manera irónica. Son personajes que carecen de responsabilidad y son incapaces de arrepentimiento.

En contraste con la falta de unidad de los ejércitos del Partido Comunista y del Partido Nacionalista, el comandante Yv, con unos medios escasísimos, se atreve a enfrentarse al enemigo poderoso. La mayor parte de los episodios que cuentan la negociación entre el protagonista y los jefes políticos se colorean de burla. El humor negro aparece en forma de graciosa ocurrencia que matiza la tensión y la severidad del episodio. El autor utiliza palabras suficientemente vivas, bromas suficientemente crueles para ridiculizar las falacias políticas. Es ahí donde se origina la inteligencia y la capacidad narrativa de Mo Yan. En lugar de tocar abiertamente las fibras sensibles, el autor metaforiza y mimetiza las situaciones paradójicas del país y no se adentra en territorios incómodos. Nos referimos a la ironía que junto a la sátira política resultan en las conversaciones entre el comandante Yv y los jefes del ejército del Partido Nacionalista y del Partido Comunista, fragmentos característicos a este respecto. El jefe de destacamento Leng (Partido Nacionalista) aconseja al comandante Yv luchar juntos contra los invasores japoneses.

El comandante Yu escupió con furia:

– ¡No creas que vas a asustarme con las banderas y los clarines del regimiento Qang, idiota! ¡Yo soy el rey aquí! ¡He comido panes de puño durante diez años y no me importa un comino ese jodido Wang Garra Grande!

El jefe de destacamento Leng hizo un gesto de mofa y dijo:

–Hermano Zhan’ao, quiero lo mejor para ti. Y también el comandante Wang. Si nos entregas las armas que tienes escondidas, te nombraremos comandante de un batallón. Te darán rifles y una paga. Es mejor que ser un bandolero.

– ¿Quién es un bandolero? ¿Quién no lo es? Cualquiera que luche contra los japoneses es un héroe nacional. El año pasado liquidé a tres centinelas japoneses y me hice con tres rifles automáticos. Tú no eres un bandolero, ¿y cuántos japoneses has matado? No puedes presumir ni de haber arrancado un pelo japonés. (Mo, 2002: 50-51)

Sin embargo, después de ponerse de acuerdo, el jefe de destacamento y sus soldados no aparecen hasta el final del combate, así que la incorporación del pueblo de Gao Mi a la alianza no trae consigo beneficios sino que hunde al pueblo en la disensión y en una guerra de aniquilación. Leng ha traicionado a Yv Zhan’ao. Frente a la masacre de los aldeanos del pueblo de Gao Mi no se reconoce culpable. Desconoce ese movimiento del alma.

No menos de cien soldados vestidos con uniformes grises salieron del campo de sorgo que había al sur del puente, persiguiendo a una docena de soldados japoneses en dirección al terraplén; algunos cayeron bajo las balas, otros fueron ultimados con las bayonetas. Mi padre vio al jefe de destacamento Leng, con el revólver metido en la pistolera que colgaba de su cinturón de cuero, y rodeado por varios guardias corpulentos. Sus tropas flanqueaban los camiones incendiados y se dirigían al oeste. Aquel espectáculo arrancó una risa extraña al abuelo, que se paró en la cabecera del puente, pistola en mano, y allí esperó.

El jefe de destacamento Leng fanfarroneó:

– ¡Has dado una buena batalla, comandante Yu!

– ¡Hijo uta! – escupió el abuelo.

– ¡Estuvimos a punto de llegar a tiempo, hermano!

– ¡Hijo uta!

– ¡Estaríais acabados si no hubiésemos llegado nosotros!

– ¡Hijo uta! (Mo, 2002: 136-138)

Ambos lados de la carretera están sembrados de cadáveres y de soldados heridos del comandante Yv. No obstante, al jefe de destacamento Leng sólo le interesa recoger ametralladoras, balas, bayonetas, cinturones de cuero, billeteros y navajas de soldados japoneses. Además del ejército del Partido Nacionalista, el regimiento Jiao Gao, un

ejército del Partido Comunista, también acude al abuelo para recoger los botines de guerra.

El hombre que estaba al mando del regimiento JiaoGao se llamaba Jiang. Tenía unos pies tan pequeños que lo apodaban Pie Pequeño Jiang. Se acercó al abuelo con un chico de unos dieciséis o diecisiete años. [...]

Tendió la mano, pero el abuelo lo miró fríamente y resopló con desprecio.

Desconcertado, el comandante Jiang retiró la mano, sonrió y prosiguió:

– El comité especial de la comarca de Binhai me ha encargado que discuta algo con usted. Están tan impresionados con su nacionalismo ferviente y su heroico espíritu de auto sacrificio en esta gran guerra de la nacionalidad, que me han ordenado buscarlo y proponerle que unamos nuestras fuerzas en un movimiento coordinado para resistir a los japoneses...

– ¡Mierda! – interrumpió el abuelo –. No me creo ni una palabra de todo eso. ¿Unir fuerzas, ha dicho? ¿Dónde estaban cuando peleamos con las tropas bien armadas de los japoneses? ¿Dónde estaban cuando rodearon nuestra aldea? ¡Mi gente fue aniquilada, su sangre corría en un río por el suelo y usted viene a hablarme de unir nuestras fuerzas! [...]

– Comandante Yu – dijo –, usted no es un hombre al que se pueda engañar. Mire a mis hombres. Son jóvenes con la sangre caliente, pero con las manos vacías casi todos. Las armas y municiones que usted tiene aquí...

– ¡No se atreva a pensarlo!

– Sólo queremos algunas en préstamo. Se las devolveremos en cuanto haya organizado su propio ejército.

– ¡Bah! ¿Usted cree que Yu Zhan'ao es un crío?

– No me entienda mal, comandante Yu. Cuando está en juego el destino de la nación, todos tenemos una responsabilidad. En nuestra guerra de resistencia contra Japón, cada uno contribuye con lo que puede: unos con hombres, otros con armas. Sería un crimen contra la patria permitir que esas armas queden allí, sin usar.

– Comandante Yu – dijo Jiang –, el regimiento JiaoGao siempre será su devoto aliado. (Mo, 2002: 319 – 328)

Es dolorosamente irónico el sacrificio de nuestro héroe cuando éste descubre que el jefe del regimiento Jiao Gao lo traiciona, atacando por sorpresa el cortejo fúnebre de la abuela.

A tres *li* de la aldea la procesión volvió a detenerse para honrar, una vez más, a los espíritus. Como antes, el maestro de exequias cumplió el ritual con brío, con gravedad y a conciencia. De pronto sonó un disparo a la cabeza de la

procesión [...] Por fin el abuelo vio a uno de los hombres que arrojaban los proyectiles. Su rostro parecía una larga faja de carretera, cubierto de un polvo de altivo color de arcilla y con la expresión artera de un zorro. Esas facciones eran muy particulares. ¡Era el regimiento JiaoGao! ¡Los hombres de Pie Pequeño Jiang! [...]

El abuelo reconoció la apariencia de las tropas del regimiento JiaoGao. Luchaban como hombres a punto de ahogarse y aquellas miradas de brutalidad rapaz hirieron al abuelo como una cuchillada en el corazón. Los sentimientos positivos hacia ellos, crecidos durante mucho tiempo y con lentitud, se convirtieron en un aborrecimiento de los que hace rechinar los dientes. (Mo, 2002: 444–447)

A simple vista, *La familia del sorgo rojo* es una obra sobre hombres y para hombres, como sucede con la mayor parte de las novelas sobre la guerra. Sin embargo, dentro del ambiente dominado por un fuerte machismo no podemos pasar por alto las figuras femeninas. El mejor ejemplo de ello es la abuela, Dai Fengyiv, una de las figuras femeninas de relieve. El florecimiento del patriarcado del abuelo no apoca a su esposa, quien se niega a aparecer como el ayudante o la servidora perfecta que ha proporcionado al hombre cuanto éste desea. Dai Fenglian no quiere ser la típica mujer tradicional que pasará todo el día mirándose al espejo y viendo cómo la vida convierte su cuerpo en cenizas. Aquí es donde residen las semejanzas entre Úrsula y Dai Fenglian. Las dos mujeres tienen un carácter pragmático y manifiestan una inclinación maternalmente protectora. Las dos mujeres sostienen el mundo con su puño de hierro. Se mantienen aferradas a la realidad, sin hacer una sola concesión, sin ceder ni un paso. Y este es uno de los aspectos más maravillosos de la novela de Mo Yan, pues, Dai Fenglian, haciendo honrar a toda la galería de mujeres que García Márquez ha creado en su novela, no da su brazo a torcer. La fuerza motriz la convierte en el núcleo de cohesión del texto, aunque la abuela de la familia del sorgo rojo no posee el mismo poder que la gran madre de Macondo. En comparación con Úrsula, la abuela de *La familia del sorgo rojo* es al mismo tiempo destructora y seductora. En contraste con las mujeres tolerantes, abnegadas, sagradas, Mo Yan crea a una campesina inteligente, astuta, fuerte e indomable. Siendo poco más que una niña, se ve obligada a ponerse al frente de la bodega del vino de sorgo rojo. Dentro de las

cualidades de la abuela hay una fuerza que es difícil definir, una fuerza de amor o de odio, una fuerza que es la causa de la rebelión contra las injusticias de la sociedad corrupta. La abuela no respeta los valores tradicionales ni se comporta como cree que corresponde. Rechaza el matrimonio impuesto por sus padres con una familia rica y se une a Yv Zhan'ao, un hombre de clase baja.

La abuela y el abuelo se amaron rodeados por la vitalidad del campo de sorgo: dos almas indomables, que se negaron a someterse a las convenciones corrientes, quedaban más fundidas aún que sus cuerpos en éxtasis. Ambos labraron las nubes y esparcieron lluvia sobre el campo, sumando una pátina de rojo brillante a la rica y compleja historia del municipio de Gaomi Noreste. (Mo, 2002: 121)

No podemos juzgar a la abuela según los criterios tradicionales, dado que la antigua castidad desaparece por completo en esta campesina salvaje. Por el contrario a las mujeres estoicas de las obras del realismo socialista, la protagonista de Mo Yan tiene constantemente despiertos los instintos sexuales que nunca dejan de manifestarse ardientemente. En la figura de la abuela el amor es una catástrofe que sucede de repente y de forma arrolladora. A pesar de que el autor no se define de manera explícita, existe una relación oscura entre la abuela y el tío Arhat, el trabajador más fiel de la bodega.

Recordó entonces una noche de hacía siete u ocho años, cuando la abuela, borracha en esos momentos, estaba de pie en medio del patio de la destilería, junto a un montón de hojas de sorgo, abrazando al tío Arhat.

- Tío... no te marches – rogaba -. Si no lo haces por el monje, hazlo por Buda. Si no lo haces por el pez, hazlo por el agua. Si no lo haces por mí, hazlo por Douguan. Puedes tomarme, si quieres...Tú eres como mi propio padre...

Mi padre vio al tío empujarla y alejarse con aire despectivo hacia el cobertizo, donde echó pienso a las mulas. [...] (Mo, 2002: 21)

Por otra parte, no como las mujeres débiles e indefensas, la abuela puede controlarse hasta el punto que, aun frente al peligro, es capaz de dominar sus miedos y actuar armada con mucho valor. Es una auténtica superviviente en este mundo hostil y

peligroso. El episodio que trata de la huida de la violación de los soldados japoneses es el más logrado en este sentido.

El otro soldado japonés se acercó a la abuela y mi padre vio que era un hombre muy joven y guapo, de ojos negros y brillantes. Pero cuando sonrió, sus labios se abrieron descubriendo un diente protuberante y amarillo. La abuela se tambaleó con sus pies vendados hasta llegar junto al tío Arhat, de cuya herida manaba la sangre deslizándose por su calva y por su cara. Los sonrientes soldados japoneses se acercaron más. La abuela puso sus manos sobre la calva del tío Arhat y después se frontó la cara. A la vez que se tiraba del cabello, saltó sobre sus pies, como una loca, con la boca abierta. Tenía un tercio de persona y dos de demonio. Los japoneses, asustados, se detuvieron.

- Señor – dijo el colaboracionista alto -, esta mujer está loca. [...]

La abuela no había enloquecido. En cuanto los japoneses y los soldados chinos se marcharon, quitó la tapa de madera de una de las cubas y miró su imagen tremenda, ensangrentada, en aquella superficie que parecía un espejo. Mi padre vio cómo enrojecían las lágrimas en las mejillas de la abuela, que se lavó la cara con el vino, tiñéndolo de rojo. (Mo, 2002: 32-33)

En comparación con la valentía de la abuela, otras mujeres no tienen ningún remedio para reaccionar. Por ejemplo, frente a la misma situación, la segunda esposa del abuelo espera la muerte sin hacer esfuerzos para salir del peligro.

Los soldados japoneses sonrieron, dejando a la vista sus dientes, parejos, otros brillantes. Una parte de la mente de la abuela segunda continuaba presa de la demencia incontrolable de la comadreja, mientras el resto de su ser sentía un miedo de muerte ante las muecas sonrientes de los soldados, que auguraban un peligro atroz [...] Las lágrimas corrían por sus mejillas formando, en la ceniza que le cubría la cara, surcos que dejaban ver la piel ennegrecida y brillante. Los labios gordos del japonés se entreabrieron cuando estiró un dedo basto, romo, grueso y tocó aquella cara. El simple contacto de ese dedo hizo que la piel de la abuela segunda se estremeciese, como si una ranilla se le hubiese metido en la entrepierna. Chilló más fuerte que antes. (Mo, 2002: 552-554)

La abuela no ha recibido una buena educación ni posee una amplia visión del mundo, pero se atreve a protagonizar los hechos importantes y no se resigna a estar al margen de los cambios sociales. El mejor ejemplo de ello es la escena en la que la abuela aconseja al comandante Yv a castigar a Diente Grande Yv (Yv Daya 余大牙),

quien ha violado a la novia, Lingzi, del asistente Ren para que el último, enfadado por el sufrimiento de su mujer, no abandone al ejército. Al principio, el comandante Yv rechaza fusilar a Diente Grande Yv, dado que éste es su tío carnal. Sin embargo, la abuela cree que nadie está por encima de la ley, ni siquiera un rey.

El asistente Ren ordenó a dos soldados que maniataran al hombre que había desflorado a la pequeña Lingzi. [...]

– ¿Y cuál crees que debe ser el castigo? – preguntó el comandante Yu con aire sombrío.

– ¡El pelotón de fusilamiento! – respondió sin vacilar el asistente Ren.

El comandante Yu volvió a respirar hondo y comenzó a pasearse, impaciente, mientras se alzaba la cólera en su interior. Por fin sonrió y dijo:

– Asistente Ren, ¿qué te parece si le damos cincuenta latigazos en presencia de todos los hombres y compensamos a la familia de Lingzi con veinte dólares de plata?

– ¿Porque es tu tío? – preguntó cáusticamente Ren.

– Que sean ochenta latigazos, pues, y lo obligaremos a casarse con Lingzi. ¡Si hasta me comprometo a llamarla tía!

El asistente Ren se quitó el cinturón y, junto con la pistola Browning, lo entregó al comandante Yu. Unió sus manos en un saludo ante el jefe y dijo:

– Esto hace que todo sea más fácil para los dos – Dio la vuelta y salió al patio. [...]

– Zhan'ao – dijo mi abuela –, no puedes permitir que el asistente Ren se marche. Es fácil reclutar soldados, pero un general vale su peso en oro.

– ¡Las mujeres no entendéis de estas cosas! – dijo el comandante Yu, con desaliento.

– ¡Siempre he pensado que eras bruto, pero no débil! – dijo ella.

El comandante Yu le apuntó con la pistola.

– ¿Piensas que has vivido demasiado? – vociferó.

La abuela abrió su blusa, que dejó ver dos tiernos montículos de carne.

– ¡Vamos! ¡Dispara! [...]

– Cúbrete – le dijo antes de salir, con su látigo de montar en la mano.

Desató su brioso caballo alazán y lo montó a pelo hasta el patio de ejercicios. [...]

Diente Grande Yu, con las manos a la espalda, estaba atado a un árbol.

El comandante Yu desmontó y se acercó a Diente Grande Yu.

– ¿Es verdad que hiciste eso?

– Zhan'ao – respondió –, desátame. Me marcharé.

Los soldados miraban, desencajados los ojos, al comandante Yu.

– Tío – dijo él –, voy a tener que hacerte fusilar. (Mo, 2002: 93-97)

Sin duda, la figura de la abuela es la más preferida de Mo Yan, que quiere rendir un homenaje al espíritu rebelde de las personas humildes. Es una mujer complicada, pero al mismo tiempo valiente e independiente.

Creo de veras que ella podía hacer lo que quisiera, porque era una heroína de la resistencia y marcó el camino de la liberación sexual, porque fue un modelo para la independencia de la mujer. (Mo, 2002: 29)

Antes de morir, a través del monólogo de la abuela, nuestro escritor resume el perfil de esta mujer legendaria que decide su propio destino:

La abuela está exhausta: se escapa de sus manos el presente escurridizo, el mundo de los hombres. ¿Esto es la muerte? ¿Voy a morir? ¿Jamás volveré a ver este cielo, esta tierra, este sorgo, este hijo, el amante que lleva sus tropas a la batalla? [...] ¡Perdóname, no me llesves! ¿He pecado, Dios? ¿Hubiese estado bien que compartiera mi cama con un leproso y diera a luz un monstruo horrendo y pútrido que contaminara la belleza de este mundo? ¿Qué es la castidad? ¿Cuál el camino correcto? ¿Qué es lo bueno? ¿Qué es lo malo? Nunca me lo explicaste y tuve que decidir por mí misma. Yo amaba la felicidad, amaba la fuerza, amaba la belleza; era mi cuerpo y lo usé como creí que era mejor. No me asusta el pecado ni me asusta el castigo. No temo los dieciocho círculos de tu infierno. Hice lo que tenía que hacer, me comporté como creí que correspondía. No le temo a nada. Pero no quiero morir, quiero vivir, quiero ver más de este mundo, Dios... (Mo, 2002: 123-124)

A lo largo de la historia de la literatura contemporánea china, la guerra contra la invasión japonesa se ha convertido en un lema obsesivo en la creación literaria, pero muchos de los escritores lo han tratado sólo de perfil sin poder entrar de lleno en tan turbador asunto. En *La familia del sorgo rojo* Mo Yan ofrece un nuevo enfoque. Ahora retratar la lucha de clases no ha sido su única meta, su fin y toda su intención, sino que tiene que crear un mundo con gustos variados y actitudes literarias contradictorias. En su novela el autor chino introduce la ambigüedad, la acción contradictoria y la dialéctica irónica. Bajo su pluma, los héroes revolucionarios también se enfrentan a los conflictos morales, sienten la soledad y se someten a las pasiones, pero las insensateces, la futilidad de sus vidas no ensucian sus caracteres. A

través de estos personajes de carne y hueso, la pluma de Mo Yan, como una lija, desuella todo lo político e ideológico (falso y superficial) que hay en los conflictos bélicos y nos deja ver la verdadera crueldad e inhumanidad. Aquí notamos la intención de nuestro escritor de crear un tipo de literatura que vuelva su mirada a la misma humanidad. Desde su punto de vista, en la guerra no existen ni vencidos ni vencedores, porque todos quedan arruinados. Ninguno de los dos lados se libera de las horripilantes situaciones vividas. Soldados chinos y japoneses, entre los cuales hay padres e hijos de familia, o bien mueren en combate o bien sufren graves trastornos psicológicos. Por ejemplo, refiriéndose al asesino de un soldado japonés por el comandante Yv, en vez de elogiar las glorias revolucionarias, el novelista plantea un realismo dialéctico. Mo Yan convierte este episodio que hubiera podido ser violento y cruel en humano y conmovedor.

El jinete japonés no estaba muerto. Inconsciente por el dolor tremendo, estaba apoyado sobre su brazo sano y había movido la pierna que tenía sobre la cabeza del caballo hasta la posición normal para cabalgar, aunque tal vez estaba dislocada.

El abuelo se acercó a él y le liberó la pierna, después lo alzó agarrándolo del cogote; [...]

– ¿Ahora dónde está tu arrogancia, cabrón japonés?

Los ojos negros y brillantes del jinete se abrían y cerraban a mil por hora, mientras de su boca salía una sarta de balbuceos. Mi padre supo que pedía clemencia. Con su temblorosa mano sana buscó en el bolsillo de la camisa y sacó un sobre de celuloide transparente que tendió al abuelo a la vez que murmuraba:

– *Filigulu, minluwala...*

Mi padre se acercó para ver el sobre transparente, dentro del que había una foto en color: una bella mujer joven con un bebé regordete entre sus brazos blancos como la leche. Adornaban sus caras unas sonrisas muy pacíficas. [...]

– ¡Así que piensas que puedes comprarme con esto, cabrón! – El abuelo arrojó al aire el sobre, que voló como una mariposa bajo el sol y después descendió con lentitud, llevando consigo los rayos del sol; con un movimiento brusco apartó la espada de la nariz del hombre y con desdén la dirigió contra el sobre en su caída: la hoja brilló fríamente bajo la luz del sol [...]

El soldado japonés, de pronto, arrastró su cuerpo torturado hasta donde estaba mi padre y con su temblorosa mano sana recogió los dos pedazos de sobre de plástico. Era evidente que se esforzaba por usar el brazo herido, que colgaba inerte, inútil, a su costado, sin responder a su voluntad. De las yemas

de sus dedos amarillos brotaba sangre. Mientras con torpeza trataba de ajustar las dos mitades de su mujer y de su hijo con la mano sana, sus reseco labios arañados temblaban [...]

Dos filas de lágrimas brillantes cavaron una senda en sus mejillas macilentas, sucias, cuando levantó la foto hasta sus labios y la besó, mientras de su garganta se alzaba un gorgoteo.

– Ah, cabrón maldito, también puedes llorar, ¿eh? Si sabes besar a tu mujer y a tu crío, ¿por qué vas por el mundo matando a los nuestros? ¿Te figuras que porque sueltes algunas gotas de pis hediondo no te voy a matar? – gritó el abuelo alzando la hoja brillante de la espada sobre la cabeza del japonés. [...] (Mo, 2002: 276-281)

Bajo su pluma, no existe una frontera clara entre lo bueno y lo malo. Todos los personajes, tanto los chinos como los soldados japoneses, son absurdos. Los bondadosos podrán matar por la espalda, mientras que los malos esconderán una zona de humanidad en el fondo de su corazón. Las palabras son frías y crudas, pero el autor logra dar vida adecuadamente a esta materia novelística que no es otra que la inapresable existencia humana. Es precisamente en los episodios de la realidad de la guerra cuando la pluma del autor se moja en ácido y el tono se hace aún más amargo. Lo esencial de la obra es el designio del cual proviene la oscuridad. A los civiles inocentes los marca la guerra. A pesar de que el núcleo es tierno y bondadoso, las circunstancias extremas lo endurecerán y lo harán más resistente. Cuando el joven Yv mata al amante de su madre, el remordimiento cae sobre el asesino.

El monje ya estaba tan cerca que oía su respiración pesada. Apenas si podía empuñar la espada, tan escurridiza como una anguila. Estaba cubierto de sudor de la cabeza a los pies, se le vidriaron los ojos y empezaba a marearse. Pensó que se desmayaría.

[...] A medida que el hombre se acercaba, la cabeza del chico latía dolorosamente. Sus sienes eran como macillos que martillaban en el tenso parche del tambor de su cabeza. Le pareció que la espada se hundía por sí misma entre las costillas del monje. (Mo, 2002: 180)

Más adelante, en el momento que Yv Zhan'ao asesina al antiguo jefe de la bodega de vino de sorgo y a su hijo leproso, la sombra del remordimiento desaparece, pero todavía sufre un disgusto intolerable.

Un soplo de aire frío le rozó la muñeca, seguido de un chorro de sangre caliente, espesa, que le cubrió la mano. Tuvo ganas de vomitar. Asustado, apartó la mano; debajo de ella, la cabeza arrugada y plana se convulsionaba sobre la almohada, a la vez que la sangre dorada manaba del cuello. Se limpió la mano en las mantas pero, cuanto más se limpiaba, más espesa le parecía la sangre y mayores eran sus náuseas; [...] (Mo, 2002: 176)

Sin embargo, transcurrido el tiempo, el comandante Yv demuestra el lado duro de su personalidad. La inocencia es como la virginidad, pues una vez que se pierde no se puede recuperar. A consecuencia de las horripilantes situaciones vividas, su corazón ya está endurecido.

– ¡Papa...– gritó mi padre y sujetó el brazo del abuelo con las dos manos –, papá, no lo mates!

El abrazo se sacudió bajo la mano de mi padre. Con ojos llenos de lágrimas y de piedad, suplicó al abuelo, para cuyo corazón, endurecido ya, matar era algo normal. (Mo, 2002: 279-280)

Los protagonistas de *La familia del sorgo rojo* no sólo han inspirado al lector las reflexiones filosófico – psicológicas, sino que se han convertido en la encarnación literaria de las inquietudes, dudas e ideas, tanto acerca de China como de la humanidad y de las personalidades del propio novelista. Mo Yan no acusa ni denuncia, sino que muestra una mirada compasiva hacia el mundo, contemplando igualmente la bondad tanto como la maldad. El autor pretende darnos una novela épica que muestra los efectos de la tragedia humana en el tiempo bélico e intenta percibir la realidad en toda su hondura.

Además de las huellas garciamarquianas en la construcción de los personajes de *La familia del sorgo rojo*, la apertura de *Cien años de soledad* también ha provocado en Mo Yan un mayor deslumbramiento. Como podemos observar, al empezar la novela, García Márquez anuncia al lector que el coronel Aureliano todavía siendo un niño, estará un día frente al pelotón de fusilamiento:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (Márquez, 1987: 71)

La anticipación del futuro no sólo interesa al lector, sino también lo hace partícipe de la historia que se le está contando. A lo largo de *Cien años de soledad* podemos encontrar con frecuencia fórmulas como “muchos años después”, “algunos años después” o “pocos meses después”. La intención del novelista colombiano es la misma que la de Melquíades:

[...] Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. (Márquez, 1987: 491)

Mo Yan ve en esta técnica una manera perfectamente moldeable con la cual puede escapar como Melquíades de los calendarios convencionales. En *La familia del sorgo rojo* el autor abandona la linealidad temporal y empieza a jugar constantemente con el tiempo. Así pues, podemos hallar partes que en el fondo son idénticas a la obra consagrada del novelista colombiano. Por ejemplo, el comienzo del primer relato, “Sorgo rojo”, es un saludo a *Cien años de soledad*:

Noveno día del octavo mes lunar de 1939. Mi padre, hijo de un bandido y con catorce años apenas, se unía a las tropas del comandante Yu Zhan’ao, un hombre destinado a convertirse en héroe legendario, para tender una emboscada a un convoy japonés en la carretera de Jiao Ping. Mi abuela, con su chaqueta acolchada sobre los hombros, los acompañó hasta el límite de la aldea. (Mo, 2002: 11)

A lo largo de toda la novela, se pueden hallar muchos saltos temporales. No existe un orden temporal fijo, puesto que la lógica del argumento se interrumpe de vez en cuando por las escenas retrospectivas, los sucesos presentes o los comentarios del narrador. Mo Yan va alternando el desarrollo de la narración. Además de la anticipación de los hechos futuros, es frecuente el procedimiento cinematográfico *flash – back*. Los acontecimientos pasados siguen incorporándose a la narración. Mo

Yan distorsiona el tiempo y lo maneja a su antojo. Veamos algunos ejemplos claros.

Fragmento I

Después de abandonar la aldea, las tropas bajaron por una estrecha senda de tierra, mientras el sonido acompasado de sus pasos se mezclaba con el rumor de los matojos. [...] Pero a medida que marchaban entre la niebla espesa, su nariz detectó un olor distinto, dulce y corrupto, algo que se hallaba entre el amarillo y el rojo, y que se mezcló con los perfumes de la menta y del sorgo para despertar recuerdos enterrados muy hondo en su alma.

Siete días más tarde, decimoquinto día del mes octavo, noche de la Fiesta de la mitad del otoño. [...] Entre las buriladas partículas lunares, mi padre percibió el vaho de un olor dulce y corrupto, mucho más fuerte que cualquier cosa que se pueda oler hoy. El comandante Yu lo llevaba de la mano a través del campo de sorgo, donde trescientos aldeanos, con sus cabezas apoyadas en los brazos, estaban tendidos sobre el suelo: la sangre fresca ennegrecía la tierra en un fango pegajoso que hacía lenta y difícil la marcha. (Mo, 2002: 13-14)

Fragmento II

La tropa se internó a toda marcha en el campo de sorgo. Mi padre supo instintivamente que se estaban dirigiendo hacia el sureste. [...] Mi padre había seguido tantas veces esa senda que tiempo después, cuando sufría en el hoyo de ceniza de los japoneses, a menudo relampagueaba ante sus ojos la imagen del sendero. (Mo, 2002: 16)

Fragmento III

Los ojos de la abuela se fijaron una vez más en las tórtolas que, al emprender el vuelo, produjeron una melodía familiar. [...] Mira con melancolía las ruinas de su aldea, allá abajo, junto al río tortuoso, entre las sendas y veredas que se cruzan; [...] Por última vez huele el aroma del vino de sorgo y el olor acre de la sangre tibia. Una escena que nunca había presenciado se dibuja en su mente: en medio de una ráfaga de ametralladora, cientos de aldeanos vecinos, con sus ropas destrozadas, yacen en el campo de sorgo con los brazos y las piernas agitadas en una danza macabra... (Mo, 2002: 126)

Fragmento IV

La niebla que los rodeaban se volvió más pesada cuando se adentraron en el campo de sorgo, tan cerrada que apenas se movía. Las hojas ásperas y flexibles, pesadas de rocío, arañaban sus ropas y su cara. Una brisa enderezó, un instante, los tallos por encima de él; el gorgoteo del río Negro crecía. [...]

El sonido del río hizo recordar a mi padre una noche de otoño de su niñez, cuando el encargado de los asuntos de nuestra familia, el tío Arhat Liu, lo llevó a la ribera para cazar cangrejos. (Mo, 2002: 17-18)

Fragmento V

Cuello Manchado nunca supo de aquel roce de la muerte, ni tampoco pudo imaginar jamás que, al cabo de dos años moriría, en pelotas, en el río Negro y a manos de ese mismo muchacho. Después de aliviar la vejiga, se acomodó el pantalón y se marchó. (Mo, 2002: 173)

Fragmento VI

La masacre de la noche de la Fiesta de mitad del otoño de 1939 diezmó nuestra aldea y, literalmente, convirtió a cientos de perros en criaturas sin hogar. [...] Después de ensañarse en la aldea, los soldados japoneses y los colaboracionistas chinos pegaron fuego a las casas, antes de salir por la puerta norte. Eso había ocurrido apenas tres horas antes, cuando el brazo derecho del abuelo, herido hacía una semana, supuraba y pendía inútil, como un trozo de carne muerta. (Mo, 2002: 272)

En las manos de nuestro escritor el tiempo se convierte en un juguete con el que puede hacer lo que quiera: adelantar los hechos, recordarlos o acumularlos en tan sólo unas líneas. A lo largo de la obra el autor va recordando toda la historia pasada, presente y futura de *La familia del sorgo rojo*. La temporalidad se expresa con profusión de elipsis y de instantes interminables. Es frecuente que un mes o un año transcurran en una sola frase, mientras que un instante puede transformarse en una eternidad. La finalidad del novelista chino es pues la misma que la de García Márquez: crear un tiempo propio suyo, ajeno al tiempo convencional.

Además de estos paralelos entre *La familia del sorgo rojo* y *Cien años de soledad*, hay otros que, a pesar de no ser tan significativos, son igualmente remarcables, como la fusión de lo irreal en lo real. Del mismo modo que García Márquez lleva décadas insistiendo en la presencia de lo maravilloso en la vida cotidiana de Latinoamérica, Mo Yan también justifica el valor mágico como parte del legado del pueblo chino. Según nuestro escritor, los aldeanos de Gao Mi suelen mezclar y confundir imperturbablemente todas las categorías. Lo fantástico, lo sobrenatural puede ser lo cotidiano, y lo cotidiano puede ser lo fantástico y lo sobrenatural. Las leyendas populares, los elementos míticos, las creencias supersticiosas se encuentran a diario en todos los pasajes de la vida y no desaparecerán en los años venideros o quizás nunca. Aunque menos conocidas que las del autor de Aracataca, las palabras

del escritor chino en la conferencia de la Universidad de Sydney recuerdan a las del premio Nobel colombiano:

Pasé muchos años viviendo en el campo. Cuando era joven, leía muy pocos libros. Pues no los había. Las leyendas populares, las historias orales ocupaban un lugar muy importante en mi infancia. Para la mayor parte de los escritores de mi generación, la cultura popular consistía en la principal fuente de inspiración. Tenía suerte porque en mi familia había tres expertos, mi bisabuela, mi abuelo y su hermano mayor. Los tres sabían desde la memoria las leyendas tradicionales. Los vecinos mayores del pueblo también tenían en la cabeza muchos cuentos misteriosos, terroríficos, pero muy fascinantes. Es muy difícil saber el número exacto de los cuentos que yo había escuchado desde pequeño.

Según ellos, no existen fronteras entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Tampoco hay diferencias entre los animales y las plantas. Las cosas tienen su propia vida. Una escoba, un pelo, un diente caído podrán transformarse en demonios. Los muertos siguen viviendo entre nosotros. En la oscuridad nos están mirando, protegiendo y vigilando. [...] (Mo Yan, 2003: 106)¹⁷²

Como García Márquez, en el desarrollo de la técnica narrativa de Mo Yan tienen mucha influencia las historias que su abuela le contaba de pequeño. Sus abuelos y vecinos mayores, conocedores de la larga historia folklórica china, han ampliado el mundo imaginario del autor chino. Para ilustrar este punto, en el mismo discurso el novelista resume un cuento tradicional:

Según la tradición china, muchos animales tienen la capacidad de transformarse en hombres. Algunos de ellos se enamoran de los seres humanos, se casan con ellos, e incluso tienen sus propios hijos. Un día mi abuela me contó una historia amorosa entre una muchacha y un gallo. Érase una vez, en el pueblo había una campesina hermosa. A pesar de que había muchos jóvenes que la perseguían, la campesina no quería casarse con nadie. Una noche, la madre pasó por el cuarto de su hija y oyó los ruidos de la juerga. Al día siguiente, la madre interrogó a su hija quién fue el desconocido. La hija confesó que mantenía la relación en secreto con un muchacho misterioso que aparecía por la noche, pero que desaparecía inmediatamente por la mañana. Se suponía que era el hijo de una familia acomodada, porque siempre estaba muy bien vestido. Pero la mujer sospechó que el novio de su hija era un demonio. La

¹⁷² La traducción es mía.

madre ordenó a su hija a esconder la ropa del desconocido. Por la noche, el hombre desconocido apareció en el cuarto. Aprovechando de su descuido, la muchacha escondió el vestido de su novio. Por la mañana, al salir de la casa, el muchacho suplicó patéticamente a la joven que le devolviera el vestido. Pero la joven no le hizo el caso. Al salir el sol, el muchacho se transformó en un gallo sin plumas, y el vestido en unas plumas multicolores. Este cuento me ha dejado una impresión muy profunda. Hasta hoy día, cada vez que vea a un gallo hermoso o a un joven guapo, me parece que entre los dos existe una relación misteriosa: o bien el gallo podrá transformarse en un muchacho, o bien un muchacho podrá convertirse en un gallo. [...] (Mo Yan, 2003: 106)¹⁷³

Además de los demonios y los espíritus, al niño Mo Yan le fascinaba con las hazañas heroicas que se propagaban de boca en boca por la aldea.

En las hazañas populares no existen ni la intriga política ni la lucha de clases. La gente adora a los héroes. Sólo los hombres fuertes y de voluntad pueden ser los protagonistas principales de las hazañas. Los aldeanos interpretan libremente las hazañas. No hay límites entre lo correcto y lo incorrecto. El héroe podrá ser un ladrón, un bandido o una prostituta, pero la gente siempre habla de estas personas “malas” con un tono de admiración.

Hace diez años, cuando empecé a preparar la redacción de *La familia del sorgo rojo*, me di cuenta de que ni la historia oficial del gobierno ni las hazañas populares eran las fuentes fiables. Por un lado, el gobierno reescribió la historia a su manera; por el otro, los campesinos añadieron demasiados elementos míticos a las hazañas para engrandecer a sus héroes. Sin embargo, como escritor, prefiero acercarme más a las leyendas populares. [...] Es difícil ver a los héroes en la vida real, pero los podemos encontrar en los cuentos de los ancianos. (Mo Yan, 2003: 105-107)¹⁷⁴

En *Cien años de soledad* el gitano Melquíades pregona: “Las cosas tiene vida propia” y “todo es cuestión de despertarles el ánima”. (Márquez, 1987: 72). En contraste con las opiniones tradicionales chinas que defienden la función didáctica y el valor realista, Mo Yan, muy en la línea del realismo mágico, considera que la misión del escritor es despertar la vida de la novela:

Al escribir una novela, tenemos que movilizar todos los sentidos: el olfato, la vista, el tacto u otras experiencias mágicas y sobrenaturales. De ser así, el lector podrá sentir la vida de la novela. Más que un volumen de palabras

¹⁷³ La traducción es mía. .

¹⁷⁴ La traducción es mía.

muertas, la obra podrá adquirir el color, el sonido, la temperatura, la forma y la emoción. (Mo Yan, 2003: 4)¹⁷⁵

En *La familia del sorgo rojo* Mo Yan utiliza una manera natural y convincente que por su propio prestigio vuelve verosímiles las cosas que menos lo parecen. No nos hallamos ante un realismo convencional chino, sino más bien un realismo mágico latinoamericano, no muy ajeno a las innovaciones introducidas por autores como García Márquez, Juan Rulfo o Miguel Ángel Asturias, entre otros. Veamos algunos ejemplos. El primer ejemplo trata de la salvación del anciano, Viejo Geng de las manos de los japoneses, por un zorro rojo.

[...] El Viejo Geng disparó contra un zorro rojo, de cola erguida y roja como una antorcha. El Viejo Geng no tenía igual entre los cazadores de Grieta Salada, donde cobraba gansos salvajes, liebres, patos comadreja, zorros y, cuando no había otra cosa cerca, cuervos. [...]

El Viejo Geng apuntó al zorro rojo, sabiendo exactamente qué camino tomaría; pero no se decidía a disparar. Sabía que podría vender a buen precio esa bonita piel, tan espesa y fina. [...]

Como una pequeña bola de fuego, el zorro rodó entre las cañas. [...] Sabía que el zorro estaba oculto entre las cañas mirándolo con odio. El Viejo Geng estaba de pie bajo un cielo plateado: parecía más robusto y más alto que nunca. Algo extraño, como una conciencia culpable, empezó a agitarse dentro. Pensó, deseando no haber hecho lo que había hecho, en todo el año anterior y en la confianza que le había demostrado el zorro: el animal sabía que él se ocultaba detrás del terraplén y, sin embargo, se paseaba por el hielo como si quisiera poner a prueba su conciencia y él acababa de pasar esa prueba. Acababa de traicionar esa amistad entre especies diversas y bajó la cabeza ante el matorral de cañas en el que se ocultaba el zorro, sin darse la vuelta, ni siquiera cuando oyó ruido de pasos a sus espaldas. [...]

Una docena de soldados japoneses se lanzaron sobre él y lo hirieron con sus bayonetas en el pecho y en el abdomen. [...] La sangre de sus heridas, con su tibieza, hizo un hueco en el hielo, bajo su cuerpo. [...]

En su estado semiconsciente, vio al peludo zorro rojo; había salido del matorral de cañas, dio una vuelta en torno a él, se tendió a su lado y lo miró con simpatía. El pelo del zorro brillaba y sus ojos almendrados relumbraban como esmeraldas. Al cabo de un rato sintió que un pelaje tibio le rozaba el cuerpo y esperó a sentir los dientes agudos que le despedazarían las carnes. Sabía que un hombre que comete una traición es peor que un animal y, aunque el zorro lo

¹⁷⁵ La traducción es mía.

hiciera pedazos, moriría sin queja alguna.

El zorro empezó a lamerle las heridas con su lengua fría.

El Viejo Geng insistía en que el zorro le había pagado su traición salvándole la vida. ¿Dónde se podría encontrar a otro hombre que haya recibido dieciocho heridas de bayoneta y haya vivido para contarlo? Tiene que haber habido una sustancia milagrosa en la lengua del zorro, porque todos los puntos que tocó se cerraron de inmediato, como si los hubiese untado con aceite de menta, según dicen. (Mo, 2002: 530-535)

Otro ejemplo de ello es el episodio de la posesión de la concubina del comandante Yv por la comadreja¹⁷⁶.

En un día del otoño de 1931, cuando estaba a punto de caer la noche, había ido al campo de sorgo para coger algunas achicorias; allí, en un extremo de un túmulo funerario cubierto de malezas, bañada por los rayos rojo sangre del sol poniente, estaba la comadreja. [...] La vio mientras se agachaba para orinar: se apoyaba en las corvas y movía con calma las patas delanteras, en dirección a la abuela segunda, que reaccionó como si le hubiese caído un rayo; un espasmo violento la recorrió de los pies a la cabeza, como si en su interior saltara una serpiente. Cayó de boca al suelo, paralizada, chillando como una loca. [...] La imagen fantástica de la comadreja, con aquel pelaje dorado que emitía un brillo tan reluciente como el de las espigas del cereal, aparecía y desaparecía ante sus ojos, una y otra vez, vívida y real. Hizo lo posible para que no se le escapasen los chillidos de la garganta, aunque no pudo contenerlos todos: incluso ella oyó algunos. No eran gritos humanos y sintió horror y espanto ante aquellos sonidos que salían de su boca.

La abuela segunda continuó en un estado de inquietud durante mucho tiempo, lo que llevó a sus vecinos a pensar que estaba poseída por la comadreja. Estaba convencida de eso: sabía que el animal tenía un control absoluto sobre ella, en algún lugar hondo, lóbrego. Cualquier cosa que la comadreja le ordenara que hiciera, ella la hacía: llorar, reír, hablar con otros idiomas, hacer cosas raras. [...] (Mo, 2002: 549-551)

Más adelante, en el episodio de la violación y la muerte de la concubina, el autor compara al duende de la comadreja con los soldados japoneses para enfatizar la

¹⁷⁶ A pesar de que esta creencia popular no tiene ninguna base científica, la posesión de los seres humanos por los animales sobrenaturales (el zorro, la comadreja, la serpiente y el ratón) es una creencia supersticiosa de los campesinos chinos y un tema recurrente en la literatura clásica china. La literatura china tiene una sólida tradición autóctona de obras que contienen abundantes historias extraordinarias sobre las relaciones entre los seres humanos y los animales sobrenaturales. Por ejemplo, en los *Cuentos de Liaozhai* (Liao Zhai Zhi Yi 聊斋志异) de Pu Songling, una colección emblemática de cuentos fantásticos escritos en chino clásico, un argumento recurrente es un estudiante seducido por una mujer de zorro o por otros animales sobrenaturales, a menudo descrita como hermosa y de buen corazón, que ayuda de todo modo a sus amantes o maridos para que éstos consigan el éxito.

cruidad y la lujuria de los enemigos, así como la debilidad y la desgracia de la mujer:

La puerta frágil onduló apenas antes de caer y, ágil, saltó al interior del cuarto un soldado japonés, de aspecto dorado, que empuñaba un rifle con su bayoneta calada. En aquella décima de segundo, cuando profería otro alarido, una imagen perfecta del soldado japonés quedó grabada a fuego en sus ojos temblorosos. Pero la forma humana normal del soldado japonés de cara ratonil de inmediato se transformó en la comadreja de hocico negro que había muerto a sus manos. El mentón aguzado, el bigote negro dibujado encima de la boca fina y su mirada reptante completaban la imagen inmunda de la comadreja; lo único que diferenciaba al soldado era su talla, el color cetrino de su pelo y su expresión, aún más taimada. [...]

Relumbraba la luz en las bayonetas cuando los soldados japoneses avanzaron hacia el *kang* de la abuela segunda, para plantarse hombro con hombro, retorcidas las caras en muecas ladinas, demenciales, como las de la comadreja. [...]

Los soldados japoneses sonrieron, dejando a la vista sus dientes, unos parejos, otros brillantes. Una parte de la mente de la abuela segunda continuaba presa de la demencia incontrolable de la comadreja, mientras el resto de su ser sentía un miedo de muerte ante las muecas sonrientes de los soldados, que auguraban un peligro atroz; así se había sentido cuando la comadreja macho ejecutaba sus zalemas, símbolo de una lascivia teñida de oro. (Mo, 2002: 551-553)

En *La familia del sorgo rojo*, además de los animales, la naturaleza también transmite una sensación mítica. La descripción de los ambientes naturales refleja no sólo los paisajes en sí, sino también la emoción que entraña en esos momentos para los personajes. Indicaremos aquí el valor con frecuencia premonitorio del sorgo rojo. A los ojos de Mo Yan, el sorgo rojo no se limita a ser el alimento principal con el que los aldeanos hacen las tortas y el aguardiente, sino un símbolo del espíritu tenaz de los chinos. El campo del sorgo rojo, que se alza contra el cielo, suave como una ola del mar, se convierte en el testigo de las emociones de los protagonistas, el escenario donde tienen lugar las batallas sangrientas, los encuentros secretos de los amantes y los refugios de los ladrones. Se puede oír el sonido del campo del sorgo rojo que reverbera y retumba por las páginas de la novela. Este hábil observador demuestra al lector cómo el viento suena de forma distinta al pasar de las ramas. Mo Yan es consciente del sorgo rojo como una fuerza en la que siente un espíritu que puede

compadecerse, burlarse y permanecer como el espectador de la cruda historia del pueblo Gao Mi. Con el propósito de crear el espacio novelesco en el momento psicológico de los personajes, el autor hace una relación metonímica entre los protagonistas y el sorgo rojo. Por ejemplo, el ingenio de nuestro escritor se manifiesta en la descripción de la muerte de la abuela, el pasaje más rico, fuerte y conmovedor de toda la novela.

[...] Mi padre vio cómo dos balas abrían agujeros en la delantera de la chaqueta de la abuela [...] (Mo, 2002: 109-110)

Ella esta con la cara en tierra, tendida sobre la hierba silvestre. Un aroma de vino de sorgo surgía de los dos agujeros de salida de las balas. [...] (Mo, 2002: 111)

Los trozos del sorgo esparcido bailan sobre la cara de la abuela, un grano ha aterrizado en sus labios entreabiertos para descansar sobre los dientes blancos, sin manchas. Mientras mira esos labios que poco a poco pierden su color, mi padre solloza « ¡Mamá!» y sus lágrimas caen sobre el pecho de ella, que abre los ojos entre la lluvia de perlas del sorgo. Arco iris de color, como si fuesen reflejos de esas perlas, están engarzadas en sus ojos. (Mo, 2002: 114)

La abuela está tendida allí, empapando la tibieza vigorosa del campo de sorgo. Si siente tan ligera como una golondrina que rozara las plantas. [...] Alza la vista y ve un rayo de luz multicolor que llega desde el cielo y oye una música celestial y solemne, tocada por cuernos y trompetas de toda clase. (Mo, 2002: 122-123)

[...] Escuchaba la música del universo que, uno tras otro, producen los tallos del sorgo rojo. Mira las plantas y, a través de su visión borrosa, esos tallos se vuelven maravillosa e inefablemente bellos, grotescos y especiales: empiezan a gemir, a retorcerse, a gritar, a entrelazarse a su alrededor; por un instante parecen demonios y, de inmediato, buenos amigos y a los ojos de la abuela se retuercen como serpientes. Después, de pronto, se abren en espigas y ella no tiene palabras para describir aquel fulgor. Son rojos y verdes, negros y blancos, azules y verdes; ríen de todo corazón, lloran sin consuelo. Sus lágrimas son gotas de lluvia que caen en la ribera desolada del corazón de la abuela.

Una bandada de tórtolas baja y se posa sobre las espigas; su arrullo despierta a la abuela, que pronto distingue sus formas. Los ojos rojos de las tórtolas, tan grandes como semillas de sorgo, están fijos en ella. [...] Tranquilamente posadas en los restos de las plantas de sorgo, arrancadas de sus nidos por las tormentas de la guerra, las tórtolas observaban a la abuela como si llorasen su muerte cercana.

[...] La abuela comenzó a elevarse flotando, para unirse a ellas, desplegando sus alas recién brotadas, para describir círculos, ingrávida, por

encima de la tierra negra y los tallos de sorgo. Mira con melancolía las ruinas de su aldea, allá abajo, junto al río tortuoso, entre las sendas y veredas que se cruzan; su mirada barre la escena caótica de proyectiles que perforan el cielo y de apiñadas criaturas que, en las encrucijadas, vacilan entre la vida y la muerte. [...]

[...] todas sus melancolías, todos sus dolores, ansiedades y desalientos caen al suelo, golpeando el sorgo como una lluvia de granizo y se hunden en la tierra negra para arraigar y dar la vida al fruto amargo de las generaciones futuras.

La abuela ha conseguido su liberación. Se aleja volando con las tórtolas. [...] (Mo, 2002: 124 - 126)

A través de la lluvia de los granos que sigue a la muerte de la protagonista, el mundo natural no sólo expresa su simpatía por nuestra heroína, sino que también capta la dulzura de esta mujer. La humanización del sorgo rojo confiere una belleza profunda y solemne al dramatismo de la narración. Es ahí donde descubrimos su gran capacidad de observación y de creación de escenas vívidas llenas de colores, sabores y olores. En estas escenas vívidas se desarrollan los gestos, diálogos, vicisitudes y fortunas de sus personajes. Los granos del sorgo rojo que sobrevuelan a grandes copos parecen evocar las celebérrimas flores amarillas que caen sobre el fundador fallecido en *Cien años de soledad*.

En *Cien años de soledad* la lluvia, que dura “cuatro años, once meses y dos días”, será otro símbolo que capta buena parte de la atención de Mo Yan. A pesar de que no con el mismo dramatismo con que aparece en la obra de García Márquez, el diluvio, como trasfondo, ocupa un papel importante en las primeras ficciones del escritor chino. Parecida a la lluvia de Macondo, la lluvia de Gao Mi también va desdibujando los contornos de las cosas y haciendo a los aldeanos perder la noción del paso del tiempo. Sin embargo, a diferencia de las lluvias macondinas que envejecen a los aldeanos y los hacen perder la alegría, el ánimo y el deseo¹⁷⁷, el diluvio de Gao Mi enciende las pasiones amorosas entre los protagonistas.

¹⁷⁷ [Petra Cotes] Estaba envejecida, en los puros huesos, y sus lanceolados ojos de animal carnívoro se habían vuelto tristes y mansos de tanto mirar la lluvia. Aureliano Segundo se quedó más de tres meses en su casa, [...] En el curso de la primera semana se fue acostumbrando a los desgastes que habían hecho el tiempo y la lluvia en la salud de su concubina [...]. (Márquez, 1987: 394)

En el tercer mes de ese año, murió la bisabuela. Con mi padre en brazos, la abuela cabalgó en una de nuestras mulas negras hasta el hogar de su infancia y se ocupó del funeral. Había planeado estar fuera sólo tres días, sin imaginar que el cielo se interpondría para hacer que eso fuese imposible. Al día siguiente de su partida, se abrió el firmamento y soltó una lluvia torrencial tan densa que ni siquiera el viento pudo atravesarla y que unió las nubes con la tierra. [...]

Harto de la lluvia, el abuelo cayó en un estado de aturdimiento: beber y dormir, dormir y beber, hasta que se hubo borrado la noción del día y la noche y reinó el caos.

El abuelo, que jamás en su vida se había sentido tan inquieto, se quitó toda la ropa, menos los calzoncillos. Se rascó el pelo rizado y negro del pecho y de los muslos, pero cuanto más rascaba, más escocía. Del *kang* emanaba un olor acre y salado de mujer. [...]

Pasión entró a la carrera en el cuarto, con el cabello negro revuelto; al ver al abuelo sentado en el *kang* abrazándose las rodillas, se inclinó en silencio, recogió el destrozo y se volvió para salir.

Una ola tórrida se alzó en la garganta del abuelo. Tragó y con dificultad dijo:

– Tú...quédate ahí...

Pasión se volvió y mordió su carnoso labio inferior con unos dientes de un blanco inmaculado. Su sonrisa dulce llenó el cuarto marchito con una bola de luz dorada. El repique de las gotas de lluvia al otro lado de la ventana parecía apagado de pronto por un muro verde. El abuelo miró el cabello desordenado de Pasión, sus orejas casi transparentes, delicadas, pequeñas y la curva de sus senos.

– Has crecido – le dijo. [...]

Dos llamas azules bailaban en el resplandor dorado del cuarto. Las llamas doradas abrasaron su cuerpo; las azules, su corazón... (Mo, 2002: 473-477)

Pasión y mi abuelo hicieron el amor locamente durante tres días y tres noches. Los labios de ella, de por sí carnosos, estaban agrietados e hinchados. Hilos de sangre se colaban entre sus dientes: cuando el abuelo la besaba, el sabor de la sangre casi lo volvía loco. La lluvia no cesó durante esos tres días [...] Cuando el abuelo despertó por la mañana del cuarto día, junto a Pasión, descubrió que estaba delgada, en los huesos; sus ojos cerrados reposaban en círculos de un oscuro color purpúreo; sus labios carnosos se veían agrietados, despellejados. (Mo, 2002: 269-270)

Como vamos observando a lo largo del presente trabajo, artística e intelectualmente Mo Yan tiene mucho en común con los escritores del realismo mágico. No obstante, *La familia del sorgo rojo* no es ciega imitación, sino adaptación creadora a sus propias circunstancias. A diferencia de los innumerables

plumíferos imitadores, hoy olvidados, que se hacían eco del lenguaje y la técnica del realismo mágico, sin comprender los problemas subyacentes que definían la poética mágico realista, el nobel chino logró crear un universo mágico y complejo en el que los personajes, sacados de la cotidianidad rural, se mueven en líneas sutiles de ironía. A través de la estética del realismo mágico, Mo Yan trabaja las contradicciones típicas de la China que pasa de ser un país enteramente agrícola a otro moderno en apenas un par de décadas. Conocemos a los personajes por dentro, por fuera y en todas sus facetas. Conocemos la complicación, implicación y torbellino de sus pensamientos.

No podemos subestimar al premio Nobel chino y acusarlo de plagiar las técnicas de los escritores del realismo mágico. Es indiscutible que entre los dos nobeles existen diferencias. Al contrario de la estructura precisa de *Cien años de soledad*, al leer la obra de Mo Yan sentiremos la súbita sacudida de energía que no se puede predecir. Incluso parece que ni el mismo novelista tiene la capacidad de controlar las fuerzas asombrosas. En comparación con el lenguaje sencillo y elegante de García Márquez, el lenguaje de Mo Yan es más fuerte, salvaje y cruel. A veces con tan solo una palabra podemos tener la resonancia de una frase entera. Prueba de ello es la escena sangrienta de la desolladura del tío Arhat, condenado a muerte por los japoneses:

Mi padre vio que el cuchillo de Sol Cinco cortaba la piel por encima de la oreja del Maestro con un movimiento de sierra. El tío Arhat chilló en agonía, a la vez que una lluvia de orines amarillos saltaba entre sus piernas. Las rodillas de mi padre se golpeaban entre sí. Un soldado japonés se acercó a Sol Cinco con una bandeja blanca de cerámica, en la que Sol Cinco depositó la larga y carnosa oreja del tío Arhat. Después cortó la otra oreja y la puso en la bandeja, junto a la primera. Mi padre vio que las orejas se retorcían en la bandeja y hacían un ruido sordo. [...]

Sol Cinco empezó en el lugar de la calva del tío Arhat en que se había formado la costra, deslizando la hoja del cuchillo una, dos veces, un corte meticuloso tras otro. El cuero cabelludo del tío Arhat cayó al suelo, dejando ver dos ojos de color púrpura verdoso y varios jirones informes de carne...

Mi padre me dijo cierto día que, aún después de que le hubiesen arrancado la piel de la cara, de la boca informe del tío Arhat siguieron saliendo gritos y

gorgoteos, mientras interminables arroyuelos de sangre roja y brillante fluían de su cabeza viscosa. Sol Cinco no parecía humano ya cuando el trabajo impecable de su cuchillo se concretó en un pellejo perfecto. Después de convertir al tío Arhat en una masa de pulpa carnosa, sus vísceras fueron esparcidas entre el polvo; sobre ellas, en el aire, bailaban enjambres de moscas verdes. Las mujeres estaban de rodillas y gemían lastimeramente. Esa noche cayó una lluvia cerrada, que lavó del lugar de tortura, y también del cuerpo del tío Arhat y de la piel que lo había cubierto, hasta la última gota de sangre. El rumor de que el cadáver había desaparecido corrió por toda la aldea, una persona lo contó a tras diez; esas diez, a cien; una generación, a la siguiente, hasta que la historia se convirtió en una hermosa leyenda. (Mo, 2002: 64-67)

La descripción lleva rápidamente al lector a un terreno al cual nunca hubiera deseado llegar: el de la crueldad y la humillación del ser humano, a punto de convertirse en un guiñapo. Es un territorio tan maligno y abyecto que provocará, en quien sostiene la novela, el deseo de arrojarla lejos y no volverla a abrir nunca. En la página 99 encontramos otro ejemplo. A través de la descripción del narrador, contemplamos el cadáver de Diente Grande Yu, quien ha sido fusilado a consecuencia de la violación de una muchacha inocente:

Mi padre y una pandilla de chicos se acercaron con timidez a la poza, para mirar el cuerpo de Diente Grande Yu, que yacía boca arriba. Lo único que quedaba de su cara era la boca perfectamente formada. Los líquidos cerebrales se habían deslizado hasta las orejas desde el cráneo deshecho; uno de los globos oculares colgaba de su fosa, como si fuese una uva enorme, junto a una de las orejas. (Mo, 2002: 99)

En *La familia del sorgo rojo* la energía incontrolada va y viene. Al leer la obra, tenemos la impresión de que algo adentro eleva al autor y lo empuja hacia delante sin su consentimiento. Las tiradas de sus personajes son tan rápidas que nos da la impresión de que tienen prisa, no necesariamente por llegar a algún sitio, sino para dominar al lector mediante el poder de su retórica. En su creación novelística Mo Yan combina de una forma armónica lo trágico con lo cómico, la vulgaridad de la vida con lo hermoso y grande que contiene. El autor describe hermosamente los hombres primitivos de Gao Mi. Si bien enumeramos las virtudes del escritor, los defectos no

son menos numerosos. Siendo la primera novela de Mo Yan, *La familia del sorgo rojo*, aunque no es árida, está llena de desigualdades e inmadureces. En ese momento, al escritor chino todavía le estorban las dificultades de la técnica narrativa. Mo Yan. Sabe crear personajes y argumentos intrincados, pero no tiene capacidad para controlarlos.

En *Cien años de soledad* el mundo macondido no sólo es el microcosmos representativo de Aracataca, sino también de Colombia y de toda Latinoamérica. Los problemas económicos, políticos e históricos narrados son muy semejantes a las vicisitudes que sufren los países latinoamericanos. García Márquez no sólo piensa en una cosa, sino que, escandalosamente lo piensa todo por todos nosotros. El colombiano que tiene más impacto y más proyección es a largo plazo como el vehículo de una época, expresando el gran tema de nuestro tiempo que es la soledad y el asilamiento tremendo del ser humano. En cambio, Mo Yan no tiene esta humanidad omnipresente que coordina todas las facultades. Su foco de interés es más concreto. Las narraciones del autor chino consisten en los acontecimientos políticos e históricos de la China revolucionaria. El planteamiento del autor chino en *La familia del sorgo rojo* es más puntual: el narrador, un joven que vive en la ciudad, emprende un viaje iniciático a su pueblo natal Gao Mi que le posibilita reconciliarse no sólo consigo mismo, sino también con sus raíces y conocer así el sufrimiento que sus antepasados padecieron durante la guerra sino-japonesa.

A pesar de que la calidad estética es desigual en el desarrollo narrativo, la publicación ofrece una manera de narrar, produce un choque generacional y provoca un cambio dentro del sistema. Con la publicación de *La familia del sorgo rojo*, el autor demuestra su gran capacidad narrativa: manejar bien la fina línea entre la vida y la ficción; presentar sus voces artísticas más complejas e independientes; conocer bien los límites entre lo que se puede y lo que no se puede decir; plantear reflexiones profundas sobre la China campesina y vieja. Por mucho que las modas y las corrientes literarias cambien como el viento, a *La familia del sorgo rojo* le corresponderá siempre un lugar entre las grandes novelas contemporáneas chinas.

3.2.2.4 La familia herbívora

Tras la publicación de su primera novela, Mo Yan no quedó contento por el éxito crítico y de librería de su primera novela, sino que experimentó un sentimiento de insatisfacción y entró en un período de ansiedad causado por la severa autocrítica de su vocación de escritor. Desde que descubrió la estética del realismo mágico y empezó a explorar la realidad a su manera, para el autor, todos los productos (un puñado de relatos y una novela), comparados con su ambición inicial, le resultaron menores e imperfectos. Mo Yan seguía buscando un tono para su novela, un tono convincente que por su prestigio volviera verosímiles las cosas irreales. Con el desarrollo de la investigación personal del realismo mágico, se profundizó en el conocimiento de las obras del premio Nobel colombiano y nacieron nuevos puntos de vista acerca de su producción literaria. Retomando las tentativas fallidas o parciales, en las narraciones posteriores Mo Yan exploraba territorios nuevos, sintetizaba, reelaboraba y completaba las ficciones anteriores que se desarrollaban en Gao Mi. De sus obras publicadas en las últimas décadas nos llama la atención *La familia herbívora* (Shi Cao Jia Zu 食草家族), publicada en 2005, en la que además de mantener el halo de su primera novela, Mo Yan consigue utilizar la fusión entre el realismo mágico, las historias populares y la modernidad. En esta novela el autor constituye otra historia familiar que no sólo muestra una clara influencia del realismo mágico, sino también una orgánica evolución del propio autor. En la obra Mo Yan realiza un sólido ejercicio visual sobre lo violento, lo absurdo y lo grotesco de la vida rural. A diferencia de *La familia del sorgo rojo*, que se ha convertido en una de las piedras angulares de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, *La familia herbívora* es una novela excepcional apenas conocida en España, e incluso no ha suscitado tantas reacciones, artículos y comentarios entre la crítica literaria china. Lamentablemente la novela ha sido condenada al olvido por la abrumadora mayoría de los estudiosos de las obras de Mo Yan. Debido al carácter onírico y el aire sobrenatural que crea el autor, hasta hoy día la mayor parte de los lectores y los críticos no se han percatado de su intención seria de dar una salida literaria, integral, a

todas las experiencias que de algún modo le han afectado durante su infancia y adolescencia. Y este hecho es imperdonable, porque en esta obra están los bocetos iniciales, tímidos rasgos de figuras y situaciones por abordar su posterior universo ficticio.

La obra, dividida en seis capítulos, fue escrita entre 1987 y 1989, cuando el impacto causado por *Cien años de soledad* aún debía estar presente en la mente del autor. Igualmente significativos son los títulos de los seis relatos los cuales el autor enumeró por la palabra “sueño”: “El primer sueño: La plaga de langostas” (Hong Huang 红蝗), “El segundo sueño: La fragancia de las rosas” (Mei Gui Mei Gui Xiang Qi Pu Bi 玫瑰玫瑰香气扑鼻), “El tercer sueño: Los antepasados que tienen las patas palmeadas” (Sheng Pu De Zu Xian Men 生蹼的祖先们), “El cuarto sueño: La venganza” (Fu Chou Ji 复仇记), “El quinto sueño: La tía llegará pronto” (Er Gu Sui Hou Jiu Dao 二姑随后就到), “El sexto sueño: El caballo que cruza la ciénaga” (Ma Jv Heng Chuan Zhao Ze 马驹横穿沼泽).

El argumento de la obra es bastante sencillo. Mo Yan crea a una familia que sólo se alimenta del carrizo o la hierba. El matrimonio entre los parientes de la familia engendra unos niños raros, cuyos pies y manos tienen una membrana de color rosa que une todos los dedos. Los aldeanos que tienen las patas palmeadas son vistos como objetos nefastos y a veces hasta como animales en el pueblo. La autoridad local pone en marcha el mecanismo represivo: prohíbe el matrimonio entre los parientes cercanos, asesina a cualquier pareja que consuma el matrimonio consanguíneo y castra a los bebés que tengan las patas palmeadas. La historia de la familia herbívora recuerda a *Cien años de soledad* más que a otras novelas. Esta novela supone una práctica de los recursos narrativos del realismo mágico y una preparación para su siguiente obra.

En vez de armar una estructura continua, el autor rompe la historia a través de fragmentos sueltos. La historia de la familia herbívora se narra de forma fragmentaria, en algunos momentos es casi cinematográfica, pero los constantes saltos en el tiempo no nos dan ninguna sensación de incoherencia. Los seis relatos integrados en la obra no tienen un desarrollo lógico y parecen muy distanciados de la ficción del momento.

Toda la obra está marcada por un aire sobrenatural, un carácter onírico y un ambiente tenebroso y oscuro. Los elementos extraordinarios (lo mágico, lo mítico – legendario, lo milagroso y lo fantástico), que son difícilmente abarcables en otras ficciones, se ponen de manifiesto en estos relatos. No se sabe si las historias están escritas en serio o en broma; si hay que leerlas literalmente o no. Parece que el novelista, abrumado por una serie de pensamientos e imágenes que no sabe dominar, habla en su propio murmullo profundo. Al caer en la cuenta de esta ultratumba, las voces, los lamentos, los fragmentos del pasado surgen de la nada, aturdiendo los oídos del lector. Parece que las almas de los difuntos están a nuestro lado. Mo Yan, como si estuviese escribiendo por una voluntad ajena a la suya, nos desploma las barreras psíquicas que ocultan la inundación subsecuente de la psique consciente. Ya desde la portada, aún antes de comenzar la novela, nuestro escritor aclara su propósito creativo:

El propósito de publicar los seis relatos, escritos entre 1987 y 1989, consiste en la búsqueda del alma del pueblo chino. A través de la creación de una familia que sólo se alimenta de hierbas, quiero rendir la veneración a la Naturaleza; expresar el miedo de tener las patas palmeadas; analizar la relación entre el sexo y la violencia, e interpretar la mitología china a mi manera. Soy sincero y franco. En este libro a ustedes les demostraré el alma. Aquí encontrarán el amor y el odio, la fealdad y la belleza, la luz y la oscuridad, el sueño y la realidad. (Mo, 2012d: 1)¹⁷⁸

Esta dedicatoria sirve de aviso al lector: en esta obra la ley de causa y efecto ya no funciona. Mo Yan no compone relatos para el lector, sino más bien para sí mismo, como un muchacho solitario encerrado en su mundo imaginativo. No son unos textos elaborados meticulosamente, sino palabras dichas en sueños del mismo autor. Una vez dentro del espacio narrativo el lector se ve inmerso en un nuevo orden de cosas en el que no existen las fronteras entre la vida y la muerte, y se presenta lo irreal como real. Con el propósito de adentrarse en la dimensión irracional, el autor utiliza los mecanismos oníricos del sueño, que en muchos casos se parecen a los estados transitorios provocados por la locura o la enajenación mental. A lo largo del libro, Mo

¹⁷⁸ La traducción es mía.

Yan recuerda una y otra vez al lector que no ofrece una sola interpretación que por racional resulte convincente. Por ejemplo, el autor pone las palabras en la boca de una dramaturga:

Tengo la ambición de ofrecer al lector una visión completa del mundo real. Quiero escribir un drama excepcional en la que todos los elementos opuestos: la fantasía y la realidad, la ciencia y la mitología, el dios y el diablo, el amor y la prostitución, la elegancia y la humillación, la medalla de oro y el condón, estarán visceralmente mezclados y engarzados. (Mo, 2012d:107)

El estudio de las obras del realismo mágico ha permitido a Mo Yan cimentar la arquitectura dramática sobre la que se sustenta *La familia herbívora*. El concepto original de esta novela está basado en el modelo de *Cien años de soledad*. Se pueden detectar las similitudes, desde las más superficiales hasta las más significativas, en varios planos, especialmente en el relato que abre la colección, “La plaga de langostas”.¹⁷⁹ La influencia de la gran novela colombiana en el texto de Mo Yan queda expresamente manifiesta desde las primeras líneas:

Al día siguiente, diez o quince minutos antes de la salida del sol, yo estaba caminando en una tierra yerma. [...] El camino estaba cubierto por las hierbas secas y flacas. Las hierbas indomables tenían un color verde oscuro y olían muy fuerte. La niebla ligera desaparecía rápidamente. El aire seco casi asfixiaba a los pasajeros. Frente al campo desierto, yo había de recordar aquel día en que una mujer desconocida que me había dado dos bofetadas. (Mo, 2012d: 3)

Es evidente que Mo Yan tiene en su mente el comienzo de *Cien años de soledad* al momento de componer este relato. A lo largo de todo el texto el novelista parodia hábilmente el concepto del tiempo en García Márquez. Apoyándonos en esta misma observación, podemos encontrar los siguientes ejemplos¹⁸⁰:

¹⁷⁹ El argumento principal gira en torno a la lucha constante entre los aldeanos y las langostas que invaden el pueblo. A esta línea narrativa el autor yuxtapone otro argumento: el adulterio entre un profesor y su alumna. Para el lector de entonces la yuxtaposición de las dos líneas resulta bastante sorprendente, dado que las tramas no se tocan ni en un punto. Todas las oposiciones planteadas no se encamina hacia una resolución, sino a la tensión de una irresolución.

¹⁸⁰ Como *La familia herbívora* no dispone de una traducción en lengua castellana, todos los fragmentos citados han sido traducidos por mí. A pesar de que muchas veces las citas resultan muy extensas, a mi juicio, vale la pena leerlas para tener la idea de la influencia de García Márquez en esta novela de Mo Yan.

Fragmento I

No entendía por qué la mujer me dio dos bofetadas. No la conocía. Recordaba aquella sombra del árbol cerca de la Heladería Pacífico. Antes de que la mujer desconocida me diera dos bofetadas, estaba observando las jaulas que colgaban de los ramos y los tordos encarcelados. (Mo, 2012d: 3)

Fragmento II

Al chocarse contra el suelo, tintineaban las suelas del zapato. Yo recordaba las escenas del pasado, que se agitaban como si fueran las olas del mar. Barruntaba que tarde o temprano abandonaría esta ciudad. (Mo, 2012d: 4)

Fragmento III

Apoyado contra la pared rota, el abuelo creía que las langostas se estaban arrastrando contrayendo y estirando el cuerpo. El abuelo recordaba aquel año en que la plaga de langostas invadió a toda la aldea. Los sucesos pasados quedaban frescos en la memoria. El día en que escribió el libelo de repudio era un buen día. El color del papel en el que escribió el libelo de repudio era un papel *Xuan*¹⁸¹, de color amarillo. (Mo, 2012d: 52)

Además de la similitud en el concepto del tiempo, hay, también, una cadena complicada de conexiones entre el texto de *La familia herbívora* y las obras de García Márquez. El símbolo de las patas palmeadas presenta, sin lugar a dudas, parentesco con la cola de cerdo de los personajes macondinos. Aquí tenemos las pruebas intertextuales para detectar la huella de García Márquez en la creación literaria de Mo Yan.

En pocos años, Gao Mi fue una aldea feliz donde no residía ninguna familia foránea. La aldea era la de la familia herbívora. Pero la conducta sexual impropia entre los parientes condujo a toda la familia a la decadencia. Nacieron continuamente los descendientes con las patas palmeadas. Las autoridades de la aldea lo tomaron como una severa advertencia por parte del cielo divino. Llegada a la generación de mi tatarabuelo, el pueblo prohibió totalmente el matrimonio consanguíneo entre los parientes. [...] (Mo, 2012d: 34)

¹⁸¹ El papel *Xuan* (Xuan Zhi 宣纸) es un tipo de papel de alta calidad utilizado especialmente para la pintura tradicional china y la caligrafía.

Al leer este fragmento, recordamos inmediatamente la descripción del Macondo recién fundado:

En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto. (Márquez, 1987: 80)

Otro ejemplo representativo de la relación intertextual en la novela es el siguiente:

Había tardado mucho tiempo en salir del vientre de mi madre. Cuando abrí los ojos cubiertos del líquido amniótico, la cuarta abuela y el noveno abuelo ya desaparecieron de la vista. El burro tampoco estaba aquí. Hice un mordisco al ombligo. Corté este último lazo con mi madre. Corría a la velocidad de luz hacia el dique del río. En el suelo arenoso estaban los cadáveres de las langostas, que tenían un color tan vivo como si fuesen los pétalos rojos. Estas langostas, muertas, quemadas, olían a la carne asada. Yo pisaba los cadáveres rotos de estos insectos, perseguía las pisadas del noveno abuelo, buscaba el aroma, de color rosa, agradable, perturbador de la cuarta abuela. (Mo, 2012d: 85)

Resulta patente la resonancia con la escena del nacimiento del coronel Aureliano:

Había llorado en el vientre de su madre y nació con los ojos abiertos. Mientras le cortaban el ombligo movía la cabeza de un lado a otro reconociendo las cosas del cuarto, y examinaba el rostro de la gente con una curiosidad sin asombro. (Márquez, 1987: 87)

No son éstas las únicas huellas macondinas. Mo Yan continúa utilizando ciertas imágenes propias de *Cien años de soledad*: el diluvio, el hielo y los personajes voladores.

El lañador me cogió la mano. Ascendimos a cinco metros del suelo y volábamos muy bajo. El viento primaveral era tan impetuoso como si fuese el mar embravecido. El céfiro acariciaba suavemente el traje de plumón que vestía

yo. Mi pecho y vientre estaban llenos del aire fresco. El lañador y yo extendíamos los brazos para que la corriente de aire nos levantase. Volábamos rápidamente. [...] Las picarazas movían las colas y chirriaban ruidosamente. Parecía que nos estaban preguntando algo. Me embriagaba de felicidad. Me daba la sensación de que no tenía ni la carne ni los huesos. Sólo sentía la palpitación muy lenta del corazón. La música del florecimiento de peonía resonaba en el aire. Todos los sentimientos negativos, la incomodidad y la ansiedad, desaparecieron con el viento. La experiencia del vuelo rasante disipó las pesadillas que había sufrido en el útero de mi madre. Me sentía muy feliz. (Mo, 2012d: 86-87)

Este pasaje recordará a *Cien años de soledad* más que a otras novelas de García Márquez:

Apenas el lañador disparó la pistola, apareció por sorpresa un grupo de soldados en la esquina. [...] Era un ejército desconocido. A estos soldados, que llevaban un acento sureño, les interesaba mucho un bloque transparente a lo que llamaron “hielo”. Los soldados se peleaban a menudo por comer un trozo de hielo. (Mo, 2012d: 87)

Además de las intertextualidades comentadas, en *La familia herbívora* Mo Yan inyecta otros valores que hasta ahora no han sido muy desarrollados en sus ficciones anteriores. Uno de los nuevos rasgos mágico realistas es la permeable frontera entre la vida y la muerte. “Los antepasados que tienen las patas palmeadas” y “La venganza” son los relatos más logrados en la categoría llamada *la presencia borrosa de la muerte* (la cursiva es nuestra). En “Los antepasados que tienen las patas palmeadas” se encuentran tres historias, cada una de las cuales presenta un comienzo. Mo Yan cuenta que en el camino a la casa, el protagonista y su hijo de tres años toman la dirección errónea y entran en el bosque rojo, la zona prohibida de la aldea Gao Mi. Allí se encuentran con tres muchachas sobrevivientes del equipo exploratorio que ha desaparecido hace tres años. En el bosque rojo los dos descubren un mundo mágico en el que conviven las serpientes volantes, los árboles venenosos y las peces multicolores. El narrador consigue huir del bosque misterioso, pero se ve atrapado por el ejército del dictador Pi (Pi Tuan Zhang 皮团长) en el camino. A punto de ser asesinado, aparece el fantasma de su abuelo fallecido. El abuelo negocia con el

dictador Pi para que éste ponga en libertad a su nieto. Los dos se ponen de acuerdo. El dictador manda a su criada, Xia Xia, acompañar al protagonista a salir del castillo. La muchacha lo lleva a una sala donde, a través de una pared mágica, el hombre ve el pasado trágico de sus antepasados que tienen las patas palmeadas. En el mundo mágico se enfrentan dos grupos antagónicos: el dictador Pi y los jóvenes inocentes que tienen las patas palmeadas. Se presenta ante el narrador la ejecución de una pareja que ha cometido un grave error: enamorarse y casarse sin permiso de las autoridades del pueblo. El dictador Pi quema en público a los dos jóvenes recién casados. No obstante, los cadáveres desaparecen en el patíbulo. Después de la cremación, los soldados empiezan la castración de los bebés que han nacido con las patas palmeadas. Llega el momento mágico en que el protagonista atraviesa la pared, vuelve al pasado y se coloca a sí mismo entre las masas. Estimula a las víctimas para que tomen conciencia de su condición miserable y de las posibilidades de obtener una nueva vida. Los jóvenes castrados se reúnen y levantan sucesivos movimientos revolucionarios, pero fracasa la rebelión y mueren casi todos los participantes.

Observaremos que las unidades narrativas de “Los antepasados que tienen las patas palmeadas” mantienen paralelos muy notables con *Cien años de soledad*: la construcción de los personajes, los tópicos como el incesto, el miedo por el nacimiento de los niños deformados y la resurrección de los muertos. El hilo conductor lo lleva a cabo el hijo del narrador, “Perrito azul” (Qing Gou Er 青狗儿). Es fácil establecer la correspondencia entre “Perrito azul” con el niño Aureliano, que demuestra su capacidad sobrenatural a la edad de tres años:

Era silencioso y retraído. Había llorado en el vientre de su madre y nació con los ojos abiertos. Mientras le cortaban el ombligo movía la cabeza de un lado a otro reconociendo las cosas del cuarto, y examinaba el rostro de la gente con una curiosidad sin asombro. (Márquez, 1987: 87)

Úrsula no volvió a acordarse de la intensidad de esa mirada hasta un día en que le pequeño Aureliano, a la edad de tres años, entró a la cocina en el momento en que ella retiraba del fogón y ponía en la mesa una olla de caldo hirviendo. El niño, perplejo en la puerta, dijo: «Se va a caer.» La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por

un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo. (Márquez, 1987: 87-88)

Como el coronel Aureliano, la aparición de “Perrito azul” en el relato también tiene una dimensión un tanto extraordinaria, e incluso mágica en su presentación. Desde su infancia nos damos cuenta de su don especial: sabe leer los pensamientos de todos quienes lo rodean, conoce las claves herméticas de la naturaleza, posee una capacidad sobrenatural, se comunica con los animales y sobrevive a cualquiera incidencia. A diferencia del personaje de García Márquez, Mo Yan animaliza a su criatura y enfatiza su crueldad, algo no muy común en un niño inocente:

Mi hijo era un niño muy raro. Desde pequeño, disfrutaba del sufrimiento de los animales. Una vez, cogió una gallina y la golpeó hasta la muerte. Él partió, con sus manos pequeñas y gordillas, el cadáver de la gallina en dos partes. El aire estaba cargado del mal olor a pescado podrido. [...] El año pasado teníamos en casa tres corderos muy encantadores. Al ver los corderos, a mi hijo le rechinaban los dientes. Yo temía que “Perrito azul” hiciese daño a los corderos inocentes. Toda la familia lo vigilaba, pero el niño cruel no nos hizo caso. Aprovechándose del descuido de los mayores de la familia, se metió en la majada y mató dos corderos. Sus comportamientos eran monstruosos. Toda la familia respetaba a mi hijo. Le teníamos una profunda admiración. Era un niño que apenas tenía tres años. (Mo, 2012d: 153)

Mo Yan también refleja en su personaje otros rasgos del coronel Aureliano para fundir en el texto elementos que pertenecen al ámbito de lo mágico y lo sobrenatural:

Un día, “Perrito azul” se peleó con su primo. Su madre vino a casa y me reprochó haber mimado demasiado a mi hijo. Me enfadé con mi hijo y le di una bofetada muy fuerte. [...] “Perrito azul” abrió desmesuradamente los ojos y nos dirigió una mirada irritada. Empecé a temblar de miedo. A “Perrito azul” le rechinaban los dientes y echó las maldiciones. Dijo en voz ronca: “Si me pegas, te voy a morder. Si me azotas con la pala de hierro, voy a provocar un incendio en la casa.” Tan pronto como mi hijo hizo el anuncio, el pajar, que estaba bien puesto al lado del albaricoquero viejo, inició un encendido espontáneo. Por el pajar salían bocanadas de humo blanco. Todo el mundo se quedó mudo de espanto. Se le cayeron a mi madre dos chorros de sangre de la nariz. Mi hijo reía sarcásticamente. (Mo, 2012d: 153-154)

Si analizamos atentamente todos los pasajes de los dos niños “mágicos”, observaremos que tanto la postura como el propósito de ambos novelistas son diferente. En *Cien años de soledad*, a través de la fusión de acontecimientos extraordinarios en la vida cotidiana, el autor quiere borrar las barreras entre lo real y lo irreal, pero en “Los antepasados que tienen las patas palmeadas”, el novelista se sirve del personaje con el propósito de destapar los miedos y el lado oscuro que pretenden ocultar los adultos. En boca de “Perrito azul” Mo Yan da rienda suelta a su humor y a sus críticas agudas sobre la codicia, el egotismo, y otros vicios de los seres humanos.

En la composición del texto encontramos dos líneas que no han sido muy desarrolladas en sus ficciones anteriores: la distancia borrosa entre la vida y la muerte¹⁸² y la relación incestuosa entre los parientes de la misma familia. En cuanto a la primera línea conviene señalar que Mo Yan utiliza situaciones, extraídas de las novelas del realismo mágico y las obras clásicas chinas, a modo de cómicas hipérbolas para que el lector asista a la convivencia naturalizada de los vivos y los muertos en el mundo literario de Gao Mi. Uno de los ejemplos de la distancia borrosa entre la vida y la muerte en “Los antepasados que tienen las patas palmeadas” y del efecto humorístico buscado con éste es el funeral del abuelo del narrador protagonista. Como el fundador de Macondo, que se queda amarrado al árbol hasta el final de su vida, el abuelo de la familia herbívora también muere en la sombra del árbol del clavo. Asimismo la imagen del abuelo está muy próxima a la matriarca de cualidades divinas de *Los funerales de la Mamá Grande*. El narrador omnisciente en tercera persona del relato de García Márquez es aquí el “yo”, narrador – testigo, que cuenta la historia del abuelo antes de morir y durante su agonía. El funeral del anciano se presenta como

¹⁸² El tema de la resurrección de los muertos no es nada novedoso en la literatura china. Lo han tenido los chinos desde los tiempos de *Clásico de las montañas y los mares* (Shan Hai Jing 山海经), *Cuentos de Liaozhai* (Liao Zhai Zhi Yi 聊斋志异), hasta *Sueño en el pabellón rojo* (Hong Lou Meng 红楼梦). Se pueden hallar episodios sobre los muertos que aparecen en el sueño de los vivos, charlan con ellos, anuncian el peligro que corre en la vida real, e incluso las mujeres fantasmas se casan y tienen hijos con los seres humanos. Sin embargo, en el periodo revolucionario todo en cuanto a los dioses, los demonios, los fantasmas y los espíritus malignos quedó completamente eliminado en el escenario literario chino por su supuesta influencia supersticiosa y venenosa. El abatimiento de los límites entre la vida y la muerte en el Macondo de García Márquez y la Comala de Juan Rulfo no sólo despierta a Mo, Yan, sino también se convierte en su principal fuente de inspiración.

una fiesta de carnaval a la cual asisten gentes de toda la clase. El anciano es enterrado ante la mirada perpleja del narrador y de los aldeanos de Gao Mi, pero se levanta de vez en cuando del ataúd y conversa con sus familiares vivos.

“Pues, voy a morir”, el abuelo hizo el anuncio tranquilamente, “Si me muero, tenéis que llevar mi cadáver al bosque rojo. Como es una zona peligrosa que prohíbe el paso de los vivos, tú, mi nieto, vas a llevar a cabo esta misión. Pero no podemos repetir la misma ceremonia funeral del dictador Pi.” Mientras sus palabras aún sonaban en los oídos, el abuelo se cayó de espalda en la sombra del árbol del clavo. Todo el mundo acudió a levantar al anciano caído, pero el viejo exhaló el último suspiro. Mi madre nos ordenó llorar tristemente. Toda la familia empezó a llorar ruidosamente. Pero a nadie se le cayeron de verdad las lágrimas. Yo tampoco. No estaba para semejantes bromas. Tenía que buscar una manera conveniente para llevar el cadáver del abuelo al bosque rojo. De momento no se me ocurrió nada. “La carga era pesada y el camino, largo”, pensé yo. [...] (Mo, 2012d: 169-171)

En realidad, no cuenta para nada la muerte, porque el abuelo traspasa la barrera entre los dos mundos según su propia conveniencia.

Aunque los mosquitos e insectos desconocidos me estaban picando, me quedé entregado a los pensamientos. El abuelo muerto se levantó. Caminaba de un lado a otro, con los brazos cruzados, como si fuera el inspector de exámenes. De la urgencia nació la estratagema. Se me ocurrió una idea ingeniosa. Dije al abuelo: “¿Qué le parece si alquilamos un helicóptero para llevar su cadáver?”

El viejo me dijo que no con la cabeza: “No me gusta el helicóptero. El mal olor de gasolina me da asco.”

“¡Abuelo! ¡Qué difícil de contentarle!”, dije en voz baja. Los mosquitos me estaban chupando la sangre.

“Pues, ¿qué le parece si arrojamos su cadáver al bosque rojo con un cañón grande?”

“¡Hijo de puta!” El abuelo echó espuma por la boca y me miró con rabia. Me gritó: “¿Cómo se te ocurre ese plan! ¿Crees que soy una bala de cañón hecha de carne?”

“¡Quítame las ataduras, por favor!” Supliqué a mi abuelo. “Ya tengo una idea clara de cómo se realiza el plan. Prometo que le voy a preparar un funeral cómodo, feliz y satisfactorio.”

El abuelo me miró fijamente e hizo señales con la cabeza: “¡Eres un genio! Ya me puedo morir sin pena.”

Se tendió a la bartola y murió otra vez. [...]

Para recompensarme, mi madre preparó un plato de escorpión frito y me permitió beber cerveza. Los escorpiones fritos estaban un poco quemados, pero muy buenos. Los comía despacio y masticaba mucho. El abuelo chascaba la lengua en la oscuridad. Se le hizo la boca agua. Mi madre dijo: “Venga. ¡No chasque la lengua! Si quiere, levántese y venga a comer con nosotros.”

El abuelo se levantó desanimado y se acercó vergonzoso a la mesa. Nos dijo tímidamente: “Nunca he probado un plato tan bueno durante toda mi vida.”

Mi madre contestó un poco enfadada: “Vaya memoria. ¡Cuántos platos de escorpión frito ha comido cuando estaba vivo! Aunque ahora está muerto, no puede enemistarse con nosotros y olvidar todo lo que hemos hecho por usted. ¿Quiere que saquemos sus intestinos y estómago del cadáver? Estoy segura de que podemos encontrar las sobras de los escorpiones.”

El abuelo se enrojeció de vergüenza. Después de zamparse una docena de escorpiones fritos, volvió a la sombra del árbol del clavo y murió de nuevo. (Mo, 2012d: 169-171)

Del mismo modo que la aparición de Prudencio Aguilar a los Buendía, el abuelo abandona su puesto en el otro mundo y visita a su familia con la excusa de que en el más allá se aburre. El espectro del viejo se aparece y dialoga con los vivos con absoluta naturalidad:

Nadie hablaba. Nos acometió el sueño. El abuelo no podía soportar la soledad en el mundo de la muerte. Me vino a buscar y no dejó de tocar la ventana. Me despertó para hablar de sus nuevos planes sobre el funeral. Me sentía muy fastidiado por sus quejas. Perdí la paciencia: “¡Cállese! ¡Ya me están hinchando las narices de oírle!” El abuelo dijo tristemente: “Bien dicho el proverbio: ‘Un ratón vivo vale más que un jefe muerto’. Es cierto. Cuando estaba vivo, me respetabas mucho. Ahora estoy muerto. Y se me trata como si fuera tu nieto.”

Yo no esperaba que el abuelo se sintiese ofendido por mí. Al escuchar sus palabras, me decidí a tratarlo con la paciencia de un santo. “Si me viene otra vez a conversar sobre los detalles de su funeral, no lo voy a atacar con palabras virulentas”, pensé yo. Pero el abuelo no apareció. En sueños oía sus pasos en el patio. Agitaba el árbol de clavo. El viento susurraba por entre las hojas. (Mo, 2012d: 172)

A través de los fragmentos seleccionados, podemos notar que el don de Mo Yan de convertir hechos fabulosos en reales resulta tan natural que ni siquiera el lector más exigente puede distinguir dónde está la frontera entre unos y otros. Otro pasaje que

podemos considerar el guiño paródico al pueblo macondino es la muerte del narrador protagonista.

Sonaba el toque de carga. Nos lanzamos contra los invasores extranjeros.

Los enemigos huyeron a la desbandada. Apretamos el paso para alcanzarlos, pero nos dispararon por sorpresa. Las balas frías nos perseguían por todos los sitios. Nos salieron cardenales por todo el cuerpo.

Morimos en el campo desierto.

La vista nocturna era magnífica. No quería extenderme en el suelo. La humedad era insoportable. Me levanté enseguida. Los pies iban tan ligeros que no los sentía. Corría saltando. Empecé a preguntarme si todo era falso, pero ¿qué era la realidad? ¿Cuál era la esencia de la vida? Apareció Dios, me dio su mano dorada y rogó que me quedara en el mundo de los vivos. Pero decidí morir de nuevo. Nadie podía cambiar mi idea, ni siquiera Dios.

Me acosté cómodamente para tomar un rato de descanso. Levanté la vista al cielo estrellado.

Mi hijo, “Perrito azul”, vino con un grupo de comadreas amarillas. Recogieron flores frescas para adorar mi cadáver.

“Perrito azul” me preguntó: “Papá, ¿cuál es tu deseo incumplido?”

Las comadreas amarillas repitieron las palabras de mi hijo: “Papá, ¿cuál es tu deseo incumplido?”

Pregunté: “Hijo mío, ¿cómo está tu madre?”

“Perrito azul” se burló de mí: “Vaya, vaya. Por fin te acuerdas de mi madre. Mira, ya viene.”

En un instante mi mujer, vestida de harapos, apareció al lado mi cadáver. A la luz de la luna vi su rostro enrojecido. La mujer gritó a voz en cuello: “¡Antirrevolucionario sin corazón! ¡Hombre desagradecido! Has abandonado toda la familia para buscar placeres fuera. Nunca se te ocurre volver a la casa, ni siquiera cuando seas el muerto. ¡Por fin has muerto! ¡Por fin has recibido tu merecido!” [...]

Sentía remordimientos profundos.

Pregunté a mi hijo: “Perrito azul, ¿cómo está la profesora Mei?”

Mi hijo ironizó: “Papá. Ahora ya estás muerto, pero ¿por qué sigues pensando en tu amante secreta?”

En un instante la profesora Mei apareció al lado de mi cuerpo muerto. Me dirigió una mirada melancólica. Oí su hondo suspiro. Pero me abandonó enseguida.

Me sentía muy solo. [...]

Las flores se iban acumulando, la luz de la luna, desapareciendo, el olor fresco escondido en el viento nocturno, disminuyendo. Sólo sentía la oscuridad y el aroma asfixiante de las flores. (Mo, 2012d: 216-218)

Es una novela en la que suceden las cosas más inesperadas y las situaciones más

contradictorias. Casi nadie se muere definitivamente jamás. A lo largo del andamiaje del relato se puede encontrar un tejido mágico y onírico que permite establecer una tercera dimensión de la realidad, a mitad de camino entre la mentalidad rigurosa del realismo socialista y el pensamiento mítico del campesinado chino. Aquí todas las leyendas populares y fantasías infantiles tienen un recuerdo tangible. El novelista eleva la actitud mágica y la conciencia mítica del pueblo chino a una categoría insospechada, no desde fuera de los acontecimientos, sino como si lo irreal y lo irracional fuesen verdaderamente lo real y lo racional.

Además de la presencia borrosa y el valor mítico de la muerte, en “Los antepasados que tienen las patas palmeadas” el lector verá el intento, por parte del escritor, de tratar una variedad de temas, algunos de los cuales son una novedad para el público chino. Llamen la atención las intensas relaciones adúlteras e incestuosas, que por primera vez cobran protagonismo en la narrativa de Mo Yan. De hecho, en la literatura clásica china no hay maldición alguna sobre la conducta incestuosa. Por un lado, es una costumbre practicada por muchos pueblos desde su origen; por el otro, las familias de alta posición social consideran el matrimonio consanguíneo una estrategia y una fórmula legal de fortalecer el poder y mantener la pureza del linaje. Sin embargo, en el periodo revolucionario de China esta temática fue eliminada de la creación literaria para no dañar el espíritu del pueblo chino. En *La familia herbívora*, Mo Yan recupera las variadas posibilidades amorosas y convierte todo aquello que ha sido apartado del quehacer literario en material de inestimable calidad. En realidad, no pertenece a esta novela la primera tentativa de trabajar los amores culpables entre los personajes. La idea de un relato sobre el incesto comenzó a fraguarse en su mente cuando compuso *La familia del sorgo rojo*. Por ejemplo, el chino insinuó la conducta sexual impropia entre la abuela Dai Fenglian y el tío Arhat¹⁸³. No obstante, como toda la atención narrativa está centrada en el pasado glorioso y la lucha dura contra los invasores japoneses, el escritor, un gran conocedor de los límites que el gobierno comunista está dispuesto a concederles a sus creadores, no profundizó en este tema

¹⁸³ La relación amorosa entre Dai Fenglian y el tío Arhat es un incesto figurado porque en teoría los dos no tienen parentesco.

sensible y paradójico.

En “Los antepasados que tienen las patas palmeadas” el pasaje del encuentro entre el protagonista y su tatarabuela puede ser catalogado como ejemplo de esa iniciativa. Mo Yan toma los rasgos más característicos de Remedios la bella, para confeccionar el perfil literario de la tatarabuela. Como Remedios, la tatarabuela también tiene serenidad y una belleza pura, lisa y legendaria. En contraste con el ambiente corrupto, agitado, dominado por la violencia sin sentido y una sexualidad de tintes perversos, la mujer se estanca en una adolescencia permanente y vive en un mundo propio. La descripción de la tatarabuela rompe todos los criterios de la época. La mujer se encuentra a una edad indefinida. Por lo demás, opuesta a la imagen clásica del cuerpo femenino, el aspecto físico de la mujer está al mismo tiempo en el límite entre la cuna y la sepultura, su primera infancia y su vejez. Esa niña – anciana contiene características animales y humanas a la vez. Estas características zoomorfas resaltan el mundo de leyenda y fábula en el que se sitúa la historia de la familia herbívora.

A lo largo de la obra, la tatarabuela es el único personaje que no se mancha. Sin embargo, frente a la mujer, el “yo” se sonroja una y otra vez. Su mirada se escapa como un perro suelto hacia el cuerpo hermoso de la tatarabuela.

En la habitación pequeña sólo quedábamos los dos, la muchacha y yo. El fuego rosado de la antorcha arrojaba luz en sus ojos. Me hizo señales con la cabeza, dio la vuelta y se fue. Ante mis ojos, una puerta secreta se abrió automáticamente. Había otro cuarto pequeño. No veía nada, porque todo estaba muy oscuro. La muchacha desapareció en la oscuridad. Inconscientemente la perseguía y entré en el cuarto. [...] La muchacha sacó el fósforo y encendió diecinueve velas altas. El cuarto estaba espléndidamente iluminado. Las gotas de agua que rezumaban la pared eran tan brillantes como si fuesen perlas del mar. La luz iluminaba la gasa que vestía. La gasa era tan tenue como si fuese alas de cigarra. Veía su cuerpo desnudo. La muchacha me miraba, sonriendo. Sentía una vergüenza indecible. La mujer sacó una tiza de color rojo y escribió unas palabras en la losa:

¡Soy tu tatarabuela!

Sentía una vergüenza indecible. La muchacha me miraba, sonriendo.

Mi tatarabuela tiró la tiza de color rojo y abrió otra puerta del cuarto. Apareció una sala aún más pequeña. En el centro había un baño grande, lleno

de agua caliente. El suelo estaba cubierto por cerámica. El agua olía a azufre. La mujer me empujó a la sala y cerró la puerta. [...] Se quitó la ropa y se lanzó al agua. [...] Nadaba de espalda y me miraba con los ojos entrecerrados. [...]

Sufría de un dolor muy grande. Parecía que me estaban picando los insectos desconocidos. Mi tatarabuela me hizo señales con la mano. Pensé un ratito y empecé a quitarme la ropa. Sabía que yo estaba cometiendo un delito grave. Al quitarme la última pieza, me lancé a la bañera. El agua caliente casi me asfixió. Quería salir de la bañera, pero mi tatarabuela, hábil como un pez plateado, se echó a mi regazo. Me apretó el cuello y trató de meterme en el agua caliente. Me agarró por la muñeca y me dio una patada. [...]

Descubrí que entre sus dedos había una membrana rosada, medio transparente. El miedo me invadió. ¿Por qué el ser humano tiene las patas palmeadas? Me levanté a saltos, recogí la ropa y fui corriendo a la puerta. Mi tatarabuela me alcanzó y me cogió el hombro. Sentía su cutis aterciopelado. Volví la cabeza y quedé encandilado ante el atractivo de esa mujer. Su rostro era tan hermoso como si fuese la luna llena en la Fiesta del Medio Otoño. Un olor aromático emanaba de entre sus labios. Sus pezones duros restregaban mi espalda, restregaban mi espalda, restregaban mi espalda...

Esta mujer era mi tatarabuela.

Esta mujer era mi antepasada que tenía las patas palmeadas. (Mo, 2012d: 163-164)

Sabiendo que es su tatarabuela, el “yo” se siente atraído por la belleza de la mujer, y la desea como esposa. Intenta propiciar un incesto que nunca cumple. El encuentro entre la tatarabuela y el protagonista recuerda al lector la aparición repentina del forastero a Remedios en el baño, un lugar con fuerte simbolismo sexual. Del mismo modo que el pretendiente que se mantiene encandilado ante el atractivo de Remedios, el yo narrador también se queda sin aliento ante la desnudez de su tatarabuela. En este relato el autor vuelve a recordar al lector el incesto y los niños que tienen las patas palmeadas como un círculo vicioso de montañas rusas. A pesar de que el incesto largamente anunciado por Mo Yan nunca se lleva a cabo, el miedo por engendrar al niño con las patas palmeadas es la amenaza que persigue a todos los miembros de la familia herbívora.

En *La familia herbívora* nuestro escritor inaugura un nuevo ciclo en el que se acerca a la presencia reiterativa de mundos míticos y del realismo mágico. Las apariciones fantasmagóricas, y los hechos extraordinarios se repetirán de manera incesante en esta novela, donde culminan en el cuarto relato “La venganza” (Fu Chou

Ji 复仇记). El yo narrador, que muere en el tercer relato “Los antepasados que tienen las patas palmeadas”, vuelve a la vida en este relato¹⁸⁴, donde, a través de las andanzas de los hermanos gemelos, Da Mao (大毛) y Er Mao (二毛), Mo Yan plasma la situación patética de los jóvenes que tienen las patas palmeadas y la crueldad del secretario Ruan (阮书记), el dirigente máximo del pueblo. La presentación de este personaje no es directa, sino que se nos va revelando paulatinamente al enfrentarse con otros personajes. Los dos muchachos, dotados de capacidad sobrenatural, no sólo pueden ver fantasmas, sino también el complejo mundo interior del ser humano y las imágenes cinematográficas que fabrica el cerebro de la gente a su alrededor. A partir de ahí se amontonan las historias.

La niñez de los dos muchachos que tienen las patas palmeadas ha sido marcada por la indiferencia y el desapego afectivo de los adultos. El secretario Ruan viola a la madre y luego asesina al padre de los dos hermanos gemelos. En el camino de la venganza, el narrador es fusilado por los hombres del secretario Ruan. Sin embargo, el espectro del yo narrador persigue a todos sus enemigos y logra ayudar a los dos hermanos gemelos a realizar la venganza. El autor ha jugado con dos niveles temporales: el tiempo con que se abre el texto y que corresponde al desarrollo del eje temático, y el pasado que lleva al lector mediante los *flashbacks* que aparecen repentinamente en la cabeza de los aldeanos. A lo largo del texto, el muerto parece vivo y el vivo parece muerto. Desde su niñez, los dos hermanos han sido perseguidos por el espectro de su difunta madre, quien recuerda a sus hijos vengar el asesinato.

Los dos hermanos gemelos se levantaron a saltos, se acurrucaron de miedo. Corrían huyendo del fantasma. Se abrazaron uno a otro en el fondo de la cama. El espectro de la mujer estaba allí. Su cara era tan pálida como si fuese el fuego fatuo. En el rostro de la mujer se dibujó una risa sardónica. El espectro torció la boca, soplando el aire sobre las caras de sus hijos. El frío penetró en los huesos de los dos gemelos.

Los dos muchachos empezaron a llorar. El fantasma de su difunta madre desapareció en la oscuridad.

El padre entró en el cuarto, sacó el eslabón y el pedernal. El hombre

¹⁸⁴ Mo Yan hace vivo el yo narrador, escribiendo: “Si no me acordaba mal, hacía poco había estado en el relato anterior ‘Los antepasados que tienen las patas palmeadas’. Pero ¿por qué ahora aparezco en este relato? ¿Quién me ha dejado en esta ciénaga desierta?”. (Mo, 2012d:221)

encendió la lámpara. La luz de la luna palidecía. Los niños gemelos lloraban a lágrima viva. El padre gritó sin paciencia: “¿Por qué lloráis? Ya es muy tarde. ¿Por qué no dormís tranquilamente?” Los dos gemelos miedosos miraban el espectro de la mujer. Estaba allí. Sabían que al apagar la lámpara, la mujer iba a aparecer y a acariciarlos con las patas palmeadas. La mirada furtiva de los niños llamó la atención de su padre. Abrió de súbito la puerta. Los muchachos dieron gritos de susto. La mujer, tan fina como un papel, estaba pegada a la puerta. Pero su padre no vio nada. Regañó a sus hijos. Apagó la lámpara y se fue a dormir. (Mo, 2012d: 224-225)

No hace falta que expliquemos el contexto de este episodio, puesto que en este relato, o mejor dicho, en toda la novela el contexto no es pertinente. El fragmento citado da la impresión de un discurso enmarañado. En efecto, toda la obra suena así. *La familia herbívora* no tiene un argumento en el sentido tradicional. El autor ofrece al lector una entrada en el mundo del esoterismo, la magia y las supersticiones. Los espectros aparecen en la vida de los vivos con la naturalidad a la que nos tiene acostumbrados el realismo mágico. Por ejemplo, Mo Yan hace al espectro participar en el proceso de la venganza.

Los dos soldados preguntaron al secretario Ruan: “Jefe, ¿qué hacemos con ese granuja?”

“¿Qué crimen ha cometido?”

“Ha robado las batatas, los cacahuets y los rábanos del pueblo”

El secretario Ruan me miró de arriba abajo: “Este imbécil no tiene nada bueno. Mátalo.”

Mientras sus palabras aún sonaban en los oídos, la muchedumbre vitoreaba al secretario Ruan. Salieron unas diez ancianas, con pies pequeños, espléndidamente ataviadas. Las mujeres llegaron a la mesa del secretario Ruan y empezaron a quitarse la ropa. Al final sólo les quedaron las bragas rojas. Empezaron a bailar el *yangge*¹⁸⁵: “El color de nuestra patria es rojo. ¡Qué bonito! ¡Qué bonito!”

Tardé mucho en oír el sonido del disparo. Volví la cabeza sin querer. Ante mis ojos apareció momentáneamente un relámpago azul. [...] A mi alrededor había miles de corceles celestes dorados. [...] Yo sabía que si montaba a caballo, subiría al paraíso. Pero como tenía un profundo apego a mi pueblo natal, a mi cuerpo, a los dos hermanos gemelos, decidí volver al mundo de los vivos. Cuando volví al suelo, me di cuenta de que la gente no podía verme. “Ahora soy un hombre invisible. ¡Qué alegría!”, pensé yo. Pero de repente encontré a

¹⁸⁵ *Yangge* (秧歌) es una danza popular y folklórica del pueblo chino.

mi cadáver. ¡Madre mía! Era horroroso. El cráneo estaba hecho pedazos. La masa encefálica salpicaba por todas partes. El olor rancio atraía a las moscas. El músculo de las piernas seguía crispando. Al ver esa escena sangrienta, se me subió la sangre a la cabeza. Quería dar golpes implacables a mis enemigos. Estaban al lado del secretario Ruan. Mostraban un semblante alegre y orgulloso. De un salto, llegué al lado del soldado que me había fusilado. Hice la última fuerza y le di una bofetada.

“¿Quién me ha pegado?”, gritó el pobre soldado.

El público estalló en carcajadas ante el gesto ridículo del soldado. Todo el mundo pensaba que este muchacho se había vuelto loco. (Mo, 2012d: 270-272)

A través de la lectura, resulta obvio que el autor recurre sin miedo a muchos elementos que tradicionalmente han sido apartados del quehacer literario. Tras la publicación de *La familia herbívora*, por las afinidades temáticas y técnicas, Mo Yan ha sido calificado por muchos como el García Márquez chino¹⁸⁶, y sus dos novelas, *La familia del sorgo rojo* y *La familia herbívora*, han sido comparadas con *Cien años de soledad*. Mo Yan ha demostrado la capacidad imaginativa, pero no una mente capaz de extraer conclusiones. Quizás cree que es tarea del gran público y los críticos literarios, empapados en las impresiones fantásticas, mágicas, sobrenaturales, proporcionar los comentarios. El que haya leído *La familia herbívora* reconocerá que en el novelista chino hay sin duda un plan, pero nadie sabe definirlo bien. Es evidente que el autor chino tiene la misma ambición que el escritor colombiano: describir el mundo con una fluidez tan natural que hasta los fenómenos sumamente fantásticos resultan de asombrosa naturalidad. Sus intenciones son buenas, pero no todas estas imitaciones son ingeniosas. La mezcla incontrolada de lo real y lo irreal hace la prosa opaca, hasta cierto punto, sofocante. En su novela los ecos macondinos aparecen tan

¹⁸⁶ En efecto, los puntos de contacto entre las trayectorias de los dos escritores son muchos. Ante todo, tanto García Márquez como Mo Yan han ganado el Premio Nobel de Literatura. El escritor de Aracataca pasó a la historia al convertirse en el primer colombiano en obtenerlo. Treinta años después, en 2012 Mo Yan se convirtió en el primer chino a quien premió la Academia Sueca. Además, del mismo modo que García Márquez ha sido considerado uno de los miembros de renombre del realismo mágico, Mo Yan también perteneció a un núcleo de escritores “en busca de las raíces” que iban a cambiar el curso de la historia de la literatura china a partir de los años ochenta, precisamente años después de que se publicara la traducción china de *Cien años de soledad*. Por último, otra coincidencia es la fecunda tradición literaria clásica y la enorme influencia que tuvieron las historias, leyendas y anécdotas. García Márquez indicó con frecuencia la importancia que en su formación como escritor tuvieron las historias que sus abuelos le contaban desde pequeño. Mo Yan también reconoció el impacto que en el desarrollo de su técnica narrativa tuvieron las historias que oyó contar en la casa de sus abuelos. Desde niño, tras la verja y en el patio Mo Yan escuchaba las leyendas populares de la mano de su abuelo paterno, un campesino plebeyo y rudo, que siempre profería la sabiduría en los proverbios.

someramente perfilados que algunos de ellos apenas tienen importancia en el desarrollo narrativo. Muchas veces el escritor incorpora pasajes e imágenes al estilo macondino de una manera extravagante hasta el punto de que el lector general no entiende el porqué de su existencia en la obra.

De entre todas las obras que ha escrito Mo Yan hasta hoy día, *La familia herbívora* sigue siendo la más excepcional. No es su mejor novela. Respecto a las técnicas, la obra no tiene la armonía de los materiales y, en su conjunto, está llena de divagaciones: la técnica y el lenguaje no riman absolutamente con el asunto; el argumento carece de exposición y nudo; la forma es demasiado cortante, oscura y está empapada de tensión. Sin embargo, la lectura nos aporta una emoción. Mo Yan no pinta nada ni expone nada. El autor nos hace presenciar y sentir realmente toda la intensidad dramática, cruda y cruel de sus emociones. La estructura se define en función de la participación del lector como intérprete más que por la realidad expresada por el texto. El hilo conductor une y desune, la lógica interna aparece y desaparece. La narración va estrellando una y otra vez la atención del lector. A diferencia de la estructura más o menos lineal de *La familia del sorgo rojo*, en *La familia herbívora* el lector, como si atravesara un túnel, se encuentra con frecuencia con la suspensión de la narración y los movimientos detenidos de los personajes.

El libro cae como algo muy extraño entre los lectores. Es curioso y extraño. Al terminar la novela de Mo Yan, el lector se quedará defraudado, ya que muchas de las cosas que promete el autor a lo largo de la lectura no se cumplen. Por ejemplo, nunca narra explícitamente el origen de la familia herbívora ni el enigma del paradero de los aldeanos que tienen las patas palmeadas. Es una obra hermosa y enérgica, pero se puede observar la falta de iniciativa, la escasez de experiencia y el agotamiento de la técnica para dominar el torrente narrativo. La recepción de esta novela no ha sido muy positiva. Es muy triste observar que la mayoría de los críticos han considerado y siguen considerando que *La familia herbívora* es la novela más débil de Mo Yan. Es cierto que a diferencia de *La familia del sorgo rojo*, que ha conseguido una notoriedad arrolladora, esta novela no ha conseguido mucha popularidad por ser demasiado mágica. No obstante, *La familia herbívora* ocupa un lugar importante en la trayectoria

de nuestro escritor, precisamente por una clara intención de recordarnos, a cada paso, que se trata de un sueño dentro de un sueño, y que incluso el despertar de los personajes no es más que un despertar a otro nivel del sueño. Siendo una práctica del realismo mágico, el principal mérito de esta obra consiste, entre otras cosas, en renovar la producción literaria de Mo Yan.

En esta novela observamos que nuestro escritor decide abandonar no sólo simbólica sino también de forma efectiva el realismo socialista. Desde ahora, en su creación literaria lo esencial no pasa por la reproducción minuciosa de los hechos visibles ni por la función didáctica, tal y como han hecho los escritores del realismo mágico, sino por recuperar para la Literatura el aspecto más humano e irracional. *La familia herbívora* hace problemática la relación literatura – realidad. El narrador es esencialmente un investigador, puesto que la noción de la omnisciencia está desvalorizada. A lo largo de la obra, podemos detectar que el narrador sabe menos que sus personajes. Además, los personajes tampoco saben mucho sobre los asuntos sucedidos. Es decir, suelen dar versiones contradictorias del mismo suceso. Tal como las novelas de García Márquez, esta obra no ofrece ninguna solución fácil. Mo Yan no da respuestas. El lector de *La familia herbívora* ya no es un receptor pasivo, sino que tiene que interpretar la visión del autor y construir su propia lectura del texto.

Esta novela, que se halla en estado de transición de Mo Yan, no consiste en tan sólo una muestra de las huellas de García Márquez, sino en el nacimiento de un nuevo tipo de expresión en la producción narrativa del mismo autor. La excelencia radica en mostrarnos, por una parte, el esfuerzo de superar una serie de fracasos o, más bien, de plasmaciones parciales en sus ficciones anteriores; por la otra, la capacidad de encontrar los accesos a la zona intermedia que hay entre lo real y lo irreal, lo oculto y lo evidente en la vida. Es en esta línea de ruptura con el realismo convencional donde debemos situar los méritos de esta novela. No hay duda de que a nivel artístico Mo Yan siempre está buscando el reto de nuevas posibilidades.

3.2.2.5 Otras novelas

En sus novelas subsiguientes, en mayor o menor medida, la sombra del realismo mágico seguía planteándose en múltiples páginas. Por un lado, Mo Yan continuaba recurriendo a estructuras narrativas totalizantes con el fin de representar la dinámica del campesinado chino, la manipulación ideológica y la escabrosa realidad de la China vieja. Por el otro, los pilares referentes de *Cien años de soledad*, la soledad, la imposibilidad del amor, los amores culpables (el incesto y el adulterio), entre otros, reaparecen en su creación narrativa. Ahora bien, para el lector y el crítico de su tiempo, que Mo Yan era un buen aprendiz del realismo mágico, debería haber resultado obvio; que era un gran novelista, todavía se podría haber considerado incierto. Mo Yan todavía era un caso de escritor que se incorpora a los movimientos literarios extranjeros ya en marcha, pero que de por sí no aportaba nada nuevo ni llegaba a tener un sello personalmente inconfundible. La crítica de entonces fue rigurosa al calificar al novelista de más seguidor que innovador.

En 1995 el novelista publicó *Grandes pechos, amplias caderas* (Feng Ru Fei Tun 丰乳肥臀), una obra de gran interés en la carrera de su autor y en el itinerario de la literatura china de los años ochenta. Esta novela supone una madurez narrativa al servicio de un planteamiento moral y existencial que tiene como telón de fondo la historia de la China roja. La novela es una historia no oficial de China en que ocurren tantas cosas que alcanza a varias generaciones. Más que una novela, es un novelón. Este libro de más de 600 páginas avanza con una energía despiadada, muy difícil de resistir para el público o cualquier lector interesado en la historia de la China revolucionaria. Después de la publicación de *Grandes pechos, amplias caderas*, Mo Yan estuvo en China prohibido a causa de la censura moral, más que política. A pesar de que el novelista contó con la misma objetividad los acontecimientos militares y los asuntos administrativos, esta obra suscitó un concierto unánime de ataques y diatribas. En un principio sólo se escuchó la voz de quienes tenían el privilegio de leer la novela en una de sus versiones originales. Luego, los críticos, los literatos, hasta algunos periódicos que insistían en llamarse culturales se llenaron de opiniones negativas

sobre esta obra. Por una parte, el mismo título *Grandes pechos, amplias caderas*, se convierte uno de los motivos de acaloradas polémicas y comentarios, en referencia a la sexualidad. Unas voces exclamaron con un franco tono de reproche, que como podía ser posible que un escritor de origen militar hubiera utilizado un título tan erótico tratando la historia revolucionaria del país al estilo pornográfico. Apenas secó la tinta con que se escribió, se la proclamó obra capitalista, erótica por el uso de temas prohibidos, tales como la violencia sin sentido, el sexo y el adulterio. Por la otra, los críticos manifestaron con tono de desconcierto y frustración que *Grandes pechos, amplias caderas* no ofrecía nada nuevo respecto a sus novelas publicadas anteriormente. Los derroteros, lamentaron que un escritor profesional como Mo Yan, que había leído a García Márquez y otras figuras importantes de las literaturas extranjeras y que había dominado las modernas técnicas narrativas, escribiera un libro tan llano con el mismo tipo de imágenes, similar manejo del lenguaje e igual tratamiento del tiempo.

En efecto, en torno a la condición literaria del libro, es necesario afirmar que *Grandes pechos, amplias caderas* es una buena novela. No es más que una obra literaria y como tal se le debe juzgar. Sin embargo, se manifiesta desgraciadamente la dificultad para evaluar una obra literaria en un país como la China de los años noventa, que todavía carecía de una tradición crítica seria. El amplio abanico de opiniones negativas de los críticos que creían ver en esta novela una deformación histórica y una supuesta pornografía, impidió que la crítica y la discusión avanzaran por sus legítimos cauces. *Grandes pechos, amplias caderas* es una obra para ser leída con la vista y el oído, para penetrar desde la estética y la moral. Los que sólo busquen fantasías alucinantes e imaginaciones gratuitas no acabarán de entender la novela. Podemos resumir el contenido de *Grandes pechos, amplias caderas* en tan sola una palabra: supervivencia. La narración está centrada en los esfuerzos de los miembros de una familia numerosa por sobrevivir a las situaciones patéticas (la hambruna, la pobreza y la muerte) desde la caída de la dinastía Qing hasta los años noventa del siglo XX. Como trasfondo, esta tragicomedia se vincula con los acontecimientos del pueblo Gao Mi, particularmente sobre la Guerra contra la invasión japonesa y la Guerra Civil. El

ambiente de *Grandes pechos, amplias caderas* es tan sofocante como el de *La familia del sorgo rojo*. Mo Yan no sólo describe una China marcada por la penuria, la violencia interna y la opresión invasora, sino también rinde homenaje al universo femenino y ofrece una denuncia contra la evidente dominación machista y la misoginia de la sociedad china. Por las mujeres el autor exterioriza una preocupación más tierna que por los hombres. Además, por encima de las desgracias individuales, se describe el desmoronamiento moral de la gente en tiempos difíciles, el cambio económico, el crecimiento de las grandes ciudades, el desarrollo tecnológico veloz y el choque entre el pasado y el presente.

Grandes pechos, amplias caderas es casi una epopeya y una novela ambiciosa hasta el punto de ser excesiva. Para facilitar el análisis de los niveles de las lecturas del texto, será útil primero dar un resumen del argumento de la obra y luego extendernos un poco sobre algunos puntos de contacto significativos entre la novela de Mo Yan y el realismo mágico. De entre la gran cantidad de personajes destaca la personalidad de Shangguan Lu (上官鲁氏), una campesina que tiene los pies pequeños, permanentemente vendados, algo bastante desfasado en la China del siglo XX. Tras casarse con el herrero del pueblo, presionada por su suegra, la joven se ve obligada a quedarse inmediatamente embarazada. Sin embargo, fracasan todos los esfuerzos, porque su marido es estéril. Cansada de palizas y desprecios, arriesga su vida, manteniendo breves encuentros con distintos hombres, para perpetuar la estirpe. Por fin, consigue dar la luz a ocho niñas y al deseado varón. Todos sus hijos son muy diferentes en personalidad, sobre todo, el único hijo de la familia, Shangguan Jintong (上官金童), el narrador principal de la historia y el personaje en el que Mo, Yan gasta tanta tinta. Jintong, cuyo nombre en chino significa “el niño dorado”, es una criatura débil de carácter. Mimado por toda la familia, el niño, lactante hasta la adolescencia, crece con la obsesión por los pechos femeninos, un comportamiento extraño que no tiene explicación psicológica. En esta novela el lector va a encontrar a un hombre que ante la realidad se siente desbordado. Shangguan Jintong es un personaje estático que carece de designio propio y es incapaz de adaptarse a la sociedad de una manera activa. La tradición en su caso no es un proyecto vivo, sino un cargo pesado y muerto.

Al no ser capaz de penetrar en la realidad, el protagonista mantiene una actitud marginal que le permite no responsabilizarse frente a la corrupción y a sus propios vicios.

Mo Yan utiliza un realismo crudo que alterna con el realismo mágico latinoamericano. Son evidentes las similitudes con las novelas de García Márquez. Las correspondencias intertextuales no son exactas, puesto que los recursos del realismo mágico experimentan una transformación al pasar por el filtro de la imaginación del autor. Sin desear perdernos en una maraña de detalles minuciosos, sólo señalamos algunas de las correspondencias en la construcción narrativa para que vayamos formulando una idea de cómo funciona este proceso. Uno de los guiños conscientes que pueden ser catalogados como pervivencias macondinas consiste en crear una novela total, enmarcada en un pueblo pequeño, retirado, para contar la crónica de los momentos cruciales de la historia de China. A través de la vida de la familia Shuangguan, continuamente en medio del caos, de las guerras y las penurias, Mo Yan repasa los acontecimientos históricos, políticos y culturales. La historia de esta familia común y corriente de la aldea Gao Mi no sólo abarca conflictos entre el individuo y la comunidad en el periodo bélico, sino también describe el periodo de transición (los años ochenta y noventa) de una China agraria a una China industrializada. Con la ambición de convertir su novela en aún más abarcadora, nuestro escritor narra por primera vez la vertiginosa transformación de la sociedad china en los años 80 y 90, una transformación veloz que ha alterado la relación del hombre con la tierra, con su trabajo y con la gente a su alrededor.

La figura de la madre – protectora de la familia Shangguan (Shangguan Jia Zu 上官家族) viene de Úrsula de *Cien años de soledad*. Como García Márquez, quien en la apasionante historia de Macondo nunca olvida reflejar el valor de las mujeres, en *Grandes pechos, amplias caderas*, a través de la construcción del personaje Shangguan Lu, Mo Yan también exalta el valor femenino en una sociedad de opresión y múltiples injusticias. En la desgraciada protagonista encontramos su admiración, simpatía y homenaje al universo femenino. Del mismo modo que la fundadora de Macondo, que ha mostrado una gran capacidad de aguante y un espíritu de entrega, la

madre de la familia Shangguan, una campesina sola, débil, pero férrea y valiente, sobrevive a todos sus compañeros de vida, salva la vida de sus hijos en medio del caos y ayuda a los demás a armarse de valor en diferentes ocasiones.

A diferencia de *La familia herbívora* en que Mo Yan invierte infantilmente las categorías morales convencionales, en *Grandes pechos, amplias caderas* podemos observar la madurez del novelista, quien salta de tema en tema sin abandonar la temática central. En la obra Mo Yan integra un fondo de sabiduría común, de humor común. Han pasado a un segundo plano la interpretación frívola y la imitación superficial de los elementos del realismo mágico. Ahora el “realismo mágico” de nuestro escritor es mucho más delirante y fantástico. Aunque su mundo suele ser considerado una mezcla de lo bestial y lo violento de la condición humana, su obra es, ante todo, una afirmación de ciertos valores humanos. En esta novela Mo Yan elimina el adoctrinamiento y habla sin una actitud tendenciosa de las consecuencias de las guerras. El autor ha conseguido un modelo más eficaz para la denuncia que no caiga en el manoseado panfleto. Mo Yan convierte su novela en una especie de telenovela desgraciadamente parecida a la realidad patética de la China en transición. El desenlace no puede ser más negativo: la muerte y la soledad. La singularidad de *Grandes pechos, amplias caderas* radica en que el seguidor de García Márquez ha logrado reconocerse a sí mismo.

3.2.2.6 La ansiedad de la influencia

En pocos años Mo Yan se ha convertido en uno de los escritores chinos contemporáneos de más prestigio y su nombre no deja de sonar como candidato de los premios importantes a nivel nacional e internacional. Su sensibilidad intelectual hiperaguada se ha asomado por encima de sus coetáneos encarcelados en el realismo convencional. Para el novelista de Gao Mi, el realismo mágico le ha abierto los ojos y se ha convertido en la inspiración personal del descubrimiento de lo mágico en la vida cotidiana. En el primer período de su creación, las menciones y alusiones a las obras

de García Márquez y a sus personajes aumentan en las ficciones de Mo Yan hasta tales dimensiones que no disponemos de suficiente espacio para comentar todas ellas con la atención que se merecen.

A finales de los años ochenta y principios de los años noventa la presencia del realismo mágico en la literatura china ha sido comentada con frecuencia. Mo Yan se convirtió sin querer en una de las “víctimas” de este auge. Debido al éxito de sus primeras obras, en particular *La familia del sorgo rojo*, el escritor fue catalogado como uno de los seguidores fieles del realismo mágico. A partir de entonces, los lectores y los críticos empezaron la persecución de los elementos mágicos y los acontecimientos fantasmales en todos los escritos de nuestro novelista. Aparecieron continuamente artículos sobre los puntos de contacto entre las trayectorias de García Márquez y Mo Yan. Si bien es cierto que no negó la admiración que sentía por el premio Nobel colombiano, no es menos cierto que la insistencia obsesiva de los críticos asustó al escritor chino. Las comparaciones inesperables no dejaban de aparecer, aunque el nobel chino opinaba que su creación literaria reflejaba unas actitudes y mentalidades bastante divergentes con las de García Márquez. No quería parecer como una copia, ni siquiera una copia excelente que se podría tomar por la original. El autor creía que tras *La familia del sorgo rojo*, *La familia herbívora* y *Grandes pechos, amplias caderas*, daba por zanjado su aprendizaje de los recursos mágico-realistas y era capaz de reapropiarse de las riquezas de García Márquez. En contraste con el primer período en que Mo Yan se identificó gustosamente con su maestro colombiano, ahora en diversas ocasiones el novelista chino demostraba el deseo de superar a su maestro. A Mo Yan le disgustaba que los críticos pasaran el tiempo diseccionando lo que leían en busca de ecos, imitaciones e influencias. El escritor dijo que no era consciente de haber sido influido por nadie y evitó deliberadamente leer a gente que tuviese un estilo fuerte para no absorber nada, ni siquiera inconscientemente.

Para detectar la angustia de la contaminación garciamarquiana, hemos de leer el artículo titulado “García Márquez y William Faulkner: dos hornos calientes” (Liang

Zuo Zhuo Re De Gao Lu 两座灼热的高炉: 加西亚·马尔克斯和福克纳). En el artículo se muestra cómo Mo Yan opina que el pasado era suyo y no algo que demarcó García Márquez. Si seguía viviendo en la mera parodia de las obras del realismo mágico, nunca sería un escritor verdadero. Además, el articulista no reconoció que los dos escritores, William Faulkner y García Márquez, hubieran sido particularmente importantes para él. El pueblo de Gao Mi era enteramente suyo, aunque los críticos lo veían en Macondo y en Yoknapatawpha.

Creo que si no puedo crear y abrir un territorio personal, nunca voy a adquirir mi propio estilo. Cuando era joven, después de leer un capítulo de *Cien años de soledad* de García Márquez, me impresionó la capacidad creadora del autor. Pero si sigo el mismo camino, nunca llegará el día en que yo, como escritor, podré levantar cabeza. Si quiero ser un buen escritor, debo aprovechar sus obras para liberar mis pensamientos estancados y crear algo mío. (Chen, 2008: 75)¹⁸⁷

En comparación con García Márquez y William Faulkner, que son dos hornos calientes, soy un cubito de hielo. Pero de todas maneras, creo que ahora llega el momento de liberarme de los dos y crear un mundo nuevo. [...] Si dejo de abrir nuevos canales, nunca voy a tener mi propio mundo literario; si dejo de investigar la vida real, el árbol de la Literatura nunca va a tener ni las raíces profundas ni las hojas exuberantes; si sigo parodiando los pasajes del realismo mágico, tales como el viejo hombre con las alas grandes, la legendaria ascensión de la muchacha macondina y otros detalles fantásticos, creo que agotaré pronto la fuente de inspiración y moriré intelectualmente. Por lo tanto, voy a hacer los siguientes pasos: adquirir una correcta concepción del mundo; abrir nuevas perspectivas para la creación literaria; construir un esquema de personajes relativamente completo y encontrar mi propio estilo narrativo. (Mo, 1986: 299)¹⁸⁸

El autor recuerda a su lector que, pese a la influencia del realismo mágico, es necesario notar que su producción narrativa pertenece a una estirpe de libros profundamente chinos y su propósito es escarbar debajo de la superficie de la China real para desentrañar su esencia y su alma. Hacia el final del artículo sus negaciones se hacen violentas y adquieren un extraño humor, puesto que al comparar su trayectoria literaria antes y después del contacto con las novelas de García Márquez,

¹⁸⁷ La traducción es mía.

¹⁸⁸ La traducción es mía.

cualquier lector se dará cuenta de que la influencia del escritor colombiano es evidente y profunda. El material que hemos extraído de entrevistas de Mo Yan no da un reflejo por completo fiel de lo que hemos detectado en las propias novelas. La fascinación por los escritores hispanoamericanos seguía perdurando en sus obras hasta bien entrada la década de los años noventa. Resulta difícil medir hasta qué punto García Márquez ha influido en el novelista chino. La verdadera sorpresa de la influencia de los escritores del realismo mágico sobre Mo Yan es que durase tanto que de vez en cuando algunos pasajes tiendan a sonar a estos incluso cuando no se parecen a García Márquez en absoluto, ni en estilo ni en ritmo ni en textura. Durante casi diez años, tras haber publicado *El rábano transparente*, Mo Yan había estado creativamente obsesionado con el premio Nobel colombiano.

En sus relatos subsiguientes Mo Yan acude con frecuencia a los materiales sorprendentes, los sucesos extraños e improbables, las creencias míticas y las supersticiones populares. Lamentablemente, los relatos de estos años –no muy pocos– no han recibido la atención que merecen como signos del progreso de la creación narrativa del escritor chino.¹⁸⁹ Ejemplos de ello son “Niño de hierro” (Tie Hai 铁孩), “El encuentro fantasmal” (Qi Yv 奇遇), “El encuentro de los soldados” (Zhan You Chong Feng 战友重逢) y “Nuestro tío” (Wo Men De Qi Shu 我们的七叔), relatos representativos que rompen de manera consciente las fronteras del realismo convencional. A través de estos relatos veremos que reviven las voces de los escritores

¹⁸⁹ En comparación con sus novelas, en el mundo literario chino los cuentos moyanescos no han sido muy estudiados. En Occidente la mayor parte de las traducciones de la obra de Mo Yan se han centrado en sus novelas largas, ya sea porque resultan bastante vendibles, ya sea porque el género recibe mayor reconocimiento que los cuentos. Debido a la extensión del presente trabajo, resulta difícil realizar el análisis de todos sus cuentos, que será otro tema en futuras investigaciones. Sólo quiero ilustrar que el género del cuento será otra buena muestra para ver la evolución de la asimilación de la estética mágico-realista en la carrera literaria del premio Nobel chino. Por ejemplo, entre sus cuentos no es difícil encontrar el ejemplo como *El bebé rubio*, cuyo estilo nos recuerda a *Cien años de soledad*.

[...] ella alarga la mano, acariciando la cubierta suave del cobertor brocado. Sus dedos apergaminados la frotan silbando. Sus manos son muy sensibles, como si fueran ojos de lince. Acariciando los dibujos bordados y ligeramente salientes, pasando sus dedos desde la cabeza de fénix hasta la cola del dragón, bajo su mano tanto el dragón como el fénix adquieren vida. El dragón rugiendo, el fénix gorjeando, bailan ante sus ojos. Las plumas son multicolores, las escamas, brillantes. El dragón y el fénix vuelan hacia el cielo azul. Caen las plumas doradas y las escamas verdes, como si estuvieran revoloteando los copos de nieve, que entierran todo su cuerpo [...] (Mo, 1994: 490 – 491)

[...] Él tira la foto en el cajón. Se levanta, pero en su cabeza es como si hubiera una colmena. Ve la mesa y las sillas volando. Arrastra un enjambre de hormigas en el suelo de cemento [...] (Mo, 1994: 521)

mágico realistas, pero no por una mera imitación, sino desde un estilo sumamente moyanesco. Ahora en los escritos de Mo Yan los elementos mágicos no se limitan a revelarse en la conducta de los personajes, sino que aparece una población sobrenatural en que conviven demonios, almas en pena, es decir, una sucesión de hechos insólitos que desafía la pobre lógica consuetudinaria del realismo socialista. Este es el principal propósito del autor: minar la confianza de los lectores, que llegarán a dudar de su propia realidad.

En el relato “Niño de hierro”, publicada en 1991, Mo Yan evoca la manera en que se vive el periodo de la Gran Hambruna en el campo, a través de la relación amistosa entre el yo narrador, un niño abandonado por la familia y un niño misterioso, que sólo se alimenta de hierro. En el relato nuestro autor crea a un niño de hierro, una contrafigura algo caricaturesca del mismo autor, para rendir homenaje a los personajes macondinos. Pero mirando más de cerca notamos el sentido oculto en lo aparentemente mágico. De allí, se pasa sin ninguna dificultad al problema de los abusos de la autoridad local, la corrupción del gobierno y la íntima convicción del fracaso del Gran Salto Adelante. A pesar de que el autor ha declarado que el texto está basado en los recuerdos infantiles de los tiempos difíciles durante el Gran Salto Adelante¹⁹⁰, el personaje central, el niño de hierro, consiste en una imagen perfectamente macondina, que nos recuerda la figura de Rebeca de *Cien años de soledad*. Según la descripción de García Márquez, a esta pobre huérfana desamparada “sólo le gustaba comer la tierra húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas”. (Márquez, 1987: 117) En el niño de hierro de Mo Yan veremos los ecos indudablemente garciamarquianos. Leemos, por ejemplo, el episodio del primer encuentro de los dos protagonistas:

Un niño se me acercó: “¿Por qué estás llorando? ¿Ha muerto tu padre? ¿Ha muerto tu madre? ¿Han muerto todos los parientes de tu familia?” Levanté la cabeza y vi a un niño desnudo. Teníamos la misma altura. Me parecía que era

¹⁹⁰ El Gran Salto Adelante (1958-1961) es una campaña de medidas económicas, sociales y políticas, promovida por el Partido Comunista. No obstante, debido a que en este periodo todo el país sufrió desastres naturales, el hambre afectó tanto a los aldeanos que convirtieron todo tipo de materiales en alimentos. Cortezas de árboles, hojas e incluso un cargamento de carbón podían ser ingeridos por los pobres campesinos.

un niño hecho de hierro. Sus ojos eran muy negros. [...] Por la noche, yo estaba muerto de hambre. El niño de hierro me dio un palito de hierro enmohecido. Quedé confuso: “Los seres humanos no podemos comer hierro.” El niño misterioso me preguntó: “¿Por qué los hombres no podemos alimentarnos de hierro? Te lo enseño.” Mientras sus palabras aún sonaban en los oídos, dio un mordisco al palito crujiente y lo comió con buen apetito. Se me cayó la baba: “Por favor, que me enseñes cómo comer el hierro.” El niño me dio un trozo de hierro: “Toma. No tengas miedo. Los dientes del ser humano son más duros que el hierro.” Me mojaba los labios con la lengua y lamía el palito de hierro. Umm...sabía a pescado salado. Lo comía rápidamente. “Muchísimas gracias”, dije al niño de hierro, “Muy amable. Gracias por haberme enseñado cómo comer hierro. Ya no voy a sufrir con la comida asquerosa de los seres humanos.” [...] (Mo Yan, 2012e: 197-198)¹⁹¹

Además de “Niño de hierro”, en este periodo, otro relato que ha atraído la atención de la crítica literaria es “El encuentro de los soldados”, publicado en la revista *La Gran Muralla* (Chang Cheng 长城) en 1992. En este texto el autor ofrece una visión maravillosamente sintetizada de la indiferencia de las autoridades frente a la pobreza y los sufrimientos de los soldados retirados. Los temas principales son la violencia, la muerte, la degradación humana y la injusticia social. Técnicamente las viejas formas del realismo convencional quedan definitivamente superadas. El autor organiza una estructura distinta a la tradicional de sus primeros escritos. En el texto Mo Yan juega constantemente con el tiempo, combina distintas perspectivas de la realidad y ofrece una mezcla inteligente de lo verosímil con lo fantástico.

Al principio, los primeros críticos sólo dieron en hablar de la influencia de García Márquez, puesto que la confrontación del mundo fantástico y el mundo real recordaba al enfoque de las novelas del escritor colombiano. No obstante, si releemos, a unos años de distancia, ese relato, se puede detectar que realmente Mo Yan repite, con leves variantes, la disposición textual básica que exhibe en las novelas de Juan Rulfo. Nuestro escritor parodia el argumento de *Pedro Páramo* en que el escritor mexicano alegoriza la peregrinación del hombre por la tierra mediante una búsqueda frustrada de Juan Preciado por su padre. Esta obra se inicia con el relato en primera persona de Zhao Jin (赵金), quien regresa al pueblo natal, Gao Mi, para visitar a su

¹⁹¹ La traducción es mía.

familia. El protagonista se encuentra con varios antiguos amigos, a los cuales poco a poco comienza a percibir como muertos. Sus conversaciones van tejiendo una historia de deseos y pasado, de muertos y visiones irreales que abarca desde 1979 hasta 1992, el periodo de la Guerra sino–vietnamita.

En *El encuentro de los soldados* el autor traslada el ambiente irreal de Comala al pueblo de Gao Mi y lo convierte en la boca del infierno. A diferencia del pueblo presentado en sus escritos anteriores, ahora, como Comala, Gao Mi se transforma en una zona en que nada puede crecer y nadie puede existir. Al llegar al pueblo, Zhao Jin se topa con Qian Yinghao (钱英豪), su paisano fallecido hace trece años. Qian invita a Zhao a subir al sauce llorón, al lado del río del pueblo, que en realidad es un mundo entre la vida y la muerte. A partir de entonces, nos vamos integrando con Qian en los confines del mundo de la muerte. Nos enteramos de sus excentricidades, su íntimo amor por una muchacha del ejército y su tristeza por no haber muerto de una manera valiente y heroica en la Guerra sino–vietnamita. Después de morir, su alma sigue penando. Entra en el ejército organizado por los soldados muertos, pero no tarda mucho en descubrir que realmente es una especie de trampa en que la corrupción, la injusticia, y la falacia política continúan vigentes. Las conversaciones entrecortadas entre los dos se disparan en múltiples direcciones rompiendo el tiempo, confundiendo la realidad y la alucinación, fundiendo la violencia y el lirismo. Las diversas narrativas que compiten dan perspectivas descriptivas distintas de la vida patética de los soldados retirados y los abusos tiránicos de las autoridades locales. Luego, otros amigos suyos llegan, se reúnen con los dos y participan en las conversaciones. La fluidez de la narración otorga al lector la momentánea ilusión de que la muerte puede ser detenida. En el final del relato se revela que toda la historia que ha leído proviene de los labios de un muerto. A medida que leemos, página tras página con la esperanza de encontrar la verdad, como tradicionalmente sucede en las novelas de la época, el proceso es sorpresivamente inverso. Cuanto más leemos, más perdemos la confianza en la ficción. Este final otorga al lector una perspectiva divina que le permite ver cosas que casi ninguno de los personajes ha podido percibir. Aquí viene la sugerencia de que la vida también es una ficción. El relato implica que la vida es una ficción en

el sentido de que nunca podemos estar seguros de si nuestra interpretación de la realidad es verdadera o falsa, real o ficticia.

Otro relato que representa un diálogo fructífero con los escritores del realismo mágico es *Nuestro tío* (Wo Men De Qi Shu 我们的七叔), publicado en 1999 en la revista *Ciudad de flores* (Hua Cheng 花城). El texto presenta un panorama desolador de una aldea arrasada por la guerra y la violencia. Como siempre, la narración está ambientada en el pueblo de Gao Mi y la historia gira en torno a la situación conflictiva de la China revolucionaria de los años setenta y ochenta. El premio Nobel chino recurre a la inversión del orden cronológico para crear los saltos de narración. El tiempo no avanza en línea recta, sino que da vueltas y vueltas, recreando las estructuras mágicas. A lo largo de la novela, nuestro escritor cuenta el pasado en trozos relativamente pequeños y los intercala en lugares específicos de la línea narrativa central. En el arranque del relato asistimos al funeral del tío en un ambiente de sugerente misterio. Dentro de la historia narrada, los fragmentos de la memoria de unos y otros van componiendo la vida patética de un hombre obstinado, rebelde, con su orgullo de casta y pasiones revolucionarias. El concepto original de este relato viene de *El coronel no tiene quien le escriba*. En el texto de García Márquez el protagonismo reside en un coronel solitario, que espera, con una especie de silenciosa zozobra, la llegada de su pensión. En *Nuestro tío* Mo Yan crea a Guan Laoqi, el séptimo tío del narrador, con el fin de describir el pueblo chino que va malviviendo y que lucha por sobrevivir en un país afectado por las guerras, los sucesivos movimientos políticos y los abusos del gobierno comunista. En este personaje, solo y hambriento de amor, descubrimos la herencia del realismo mágico. Tras el funeral, este hombre de buena fe y bastante ingenuo termina por convertirse en una presencia habitual, mantiene conversaciones con los vivos y participa en los acontecimientos sucedidos en el pueblo. Ello se relaciona evidentemente con los personajes de García Márquez, tales como los espectros de José Arcadio Buendía, Melquíades o Prudencio Aguilar. Sin embargo, la figura del tío se aproxima más al coronel que no tiene un nombre propio. Ambos son militares orgullosos, que siguen con la cabeza alta frente a su situación miserable, pero los dos nunca reciben lo que les corresponde. Igual que el

coronel anónimo, que espera desesperadamente la pensión de veterano del gobierno, el tío, antiguo soldado del ejército, sufre de la frecuente decepción de una larga espera inválida y triste del reconocimiento público de sus hazañas revolucionarias. A lo largo de su vida, los engaños y optimismos inútiles, aunque ayudan a mantener la calma durante los acontecimientos, no resuelven ni el más mínimo de los problemas del protagonista principal. Ni las autoridades locales ni los aldeanos de Gao Mi toman en consideración los esfuerzos y los sacrificios que representan los soldados retirados por su país.

Tras haber profundizado en las obras mágico realistas durante sus años de formación, el autor de *La familia del sorgo rojo* siente al cabo del tiempo la necesidad de liberarse de la alargada sombra de sus predecesores hispanoamericanos, particularmente de García Márquez. Ello se debe a que conforme se van publicando las obras de Mo Yan, le ha sorprendido que la mayor parte de los críticos sigan ignorando la singularidad de su escritura. La crítica suele mantener el prejuicio de que en sus obras la técnica aparentemente moderna consiste en imitar las estructuras narrativas y los eventos fantasmales aparecidos en las novelas del colombiano. En una entrevista concedida al prestigioso periódico *El Mundo* en 2007, Mo Yan zanjó la cuestión con celeridad cuando, a la pregunta de cómo sentía que la crítica vinculara sus obras a las de autores como Faulkner o García Márquez, respondió:

Me gustan mucho los escritores que menciona. Me halaga que me compare con ellos aunque me da un poco de vergüenza porque todos ellos son mis profesores y me han inspirado mucho en mis obras. Admiro mucho su trabajo y puedo rendirles culto pero nunca imitaría sus estilos. Ellos me han ayudado mucho, han enriquecido mi mente y han cambiado mi concepción de la literatura. Me han ayudado a encontrar mi propio camino, con un estilo propio, diferente a los suyos. (Mengual, 2007)

El premio Nobel colombiano es una estimulante carga para el aprendiz Mo Yan, pero al mismo tiempo un gran peso del que quiere liberarse. Como tantos otros escritores, no quiere que se cuestione su originalidad y se le considere ni el García Márquez chino ni el deudor de la literatura mágico realista. Siendo uno de los grandes

pioneros de la “literatura de la búsqueda de la raíces”, no aceptará haber llegado tarde culturalmente. Mo Yan insiste, una y otra vez, en que es un escritor marcadamente individual. Su inspiración proviene del pasado de la China campesina, un pasado suyo. En su creación narrativa, la mezcla de apariciones fantasmagóricas y eventos extraordinarios es el reflejo del pensamiento de los campesinos chinos, para los cuales las reencarnaciones, los espíritus malignos y las tradiciones milenarias continúan vivas hasta hoy día.

Hasta bien entrada la década de los años noventa, el lector verá que Mo Yan se ha esforzado por desvincular su posible relación con el realismo mágico o con García Márquez, aunque el colombiano es uno de los escritores extranjeros que más ha leído y estudiado en privado. La relación amor-odio con García Márquez produce en Mo Yan el fenómeno de filiación literaria que Harold Bloom denomina la ansiedad de la influencia. En diversas ocasiones nuestro escritor, que siente la necesidad de marcar distancias, airea sus diferencias con los novelistas del realismo mágico. En 2000, al dialogar con los estudiantes de la Universidad de California en Berkeley sobre la literatura china, al referirse a la relación entre la literatura extranjera y su trayectoria creativa, no hace mención a García Márquez, si bien declara que William Faulkner ha sido importante para su crecimiento literario:

Cuando ingresé en la universidad, me asustó la gran cantidad de libros conservados en la biblioteca. [...] Por desgracia, no tenía la paciencia de leer todos los libros prestados. Claro está que son escritores excelentes, pero no me han ayudado mucho. Al leer a William Faulkner, todo cambió. Fue una tarde remota de diciembre de 1984 cuando leí por primera vez la obra de Faulkner. Era *El ruido y la furia*. En la portada del librito había un retrato de un anciano vestido de traje, con la pipa en la mano. [...] La mayor parte de los lectores cree que el estilo de las obras de Faulkner es oscuro, y el contenido, difícil de entender.

Curiosamente, yo no tenía ninguna dificultad en entender sus novelas. Para mí, Faulkner era tan cercano como uno de los aldeanos de mi pueblo. No me importaba su manera de narrar ni las historias contadas, porque tenía una capacidad creativa muy poderosa. Parecía que Faulkner hacía lo que le daba la gana. Yo recordaba mi infancia: solía hablar solo, a veces con las vacas, con los pájaros, e incluso con las nubes. Cuando era joven, había perdido mucho tiempo en imitar a los escritores del realismo socialista. Pero llegué a un

callejón sin salida. Gracias a la lectura de las obras de Faulkner, descubrí una nueva dimensión de la realidad, distinta a la del mundo presentado en el realismo socialista. La novela debería ser así. [...] Dejé las novelas del autor estadounidense de lado y empecé a narrar mis propias experiencias. Bajo la influencia de Faulkner, he creado el pueblo de Gao Mi. Pero conviene señalar que hay una gran diferencia entre los dos pueblos. Yoknapatawpha es un pueblo ficticio, mientras que Gao Mi tiene una ubicación real. La lectura de las novelas despertó todos mis recuerdos infantiles. [...] A partir de entonces, no me preocupé por la falta de materiales. (Mo Yan, 2012f: 25-26)¹⁹²

Es la actitud ambigua que a lo largo de los años Mo Yan mantiene con la influencia del autor de *Cien años de soledad*. Esta lucha constante forma y deforma a nuestro escritor. El miedo de la contaminación del realismo mágico encuentra afortunadamente su mejor expresión en los modos que Mo Yan descubre para huir de sus maestros hispanoamericanos. Mo Yan contrabalancea las distintas fuentes, influencias y modelos para crear su propio mundo literario. Resulta difícil confirmar el momento exacto del cambio en su estilo narrativo, pero, en general, los críticos literarios están de acuerdo en que la transformación crucial se produce a partir de la publicación de *El suplicio del aroma de sándalo* (Tan Xiang Xing 檀香刑), una novela que ha dado paso a una nueva etapa de la carrera literaria de Mo Yan, quien pagó un último tributo a García Márquez en esta novela, la menos garciamarquiana de todas las obras posibles. Tampoco podemos decir que el autor chino no triunfara en su larga y escondida lucha con su precursor colombiano, aunque su interiorización sea incesante. Esta obra monumental se empezó a escribir en 1996 y fue publicada por la Editorial de los Escritores de Beijing en 2001.

En esta obra Mo Yan lleva a sus lectores al periodo de la Rebelión de los bóxeres, conocida en China como el Levantamiento de los puños rectos y armoniosos (Yi He Tuan Qi Yi 义和团起义)¹⁹³. El protagonismo cae en Sun Meiniang (孙眉娘), la joven

¹⁹² La traducción es mía.

¹⁹³ La primera Guerra del Opio entre Gran Bretaña y China (1840) abrió forzosamente la puerta cerrada del antiguo imperio asiático. En poco tiempo la influencia occidental fue aumentando considerablemente en todo el país. Debido a la inferioridad económica, política y militar, la dinastía Qing se vio obligada a abrir una serie de puertos interiores a los invasores extranjeros y aceptar numerosos acuerdos desiguales. La humillación nacional ante las potencias europeas y japonesa causó una fuerte conmoción entre los chinos. Además, tras la derrota del Imperio chino, la masiva llegada de misioneros occidentales generó un silencioso pero firme rechazo de los sectores conservadores. Como respuesta, los campesinos y obreros se sublevaron sucesivamente. No sólo atacaron a los extranjeros, sino también a los chinos que aceptaron las influencias occidentales. De entre los movimientos

más hermosa del pueblo de Gao Mi. Su vida se entrelaza con cuatro hombres: su padre, Sun Bing (孙丙), un actor de renombre de la ópera de Mao Qiang; su marido, Zhao Xiaojia (赵小甲), el carnicero del pueblo, un hombre con la mentalidad de niño; su amante, Qian Ding (钱丁), un burócrata elegante y educado; su suegro, el verdugo profesional condecorado por el emperador de la dinastía Qing. A través de la historia dramática que se involucra entre los personajes de esta novela formidable, el novelista cuenta sin moralina ni tampoco disimulo la dolorosa caída de la China imperial que lucha por sobrevivir a la invasión occidental y los esfuerzos desesperados de los agricultores y artesanos para sobrevivir en tiempos bélicos. En este contexto, las reglas convencionales y el pensamiento racional se pulverizan y se disuelven en acontecimientos irracionales.

En comparación con *La familia del sorgo rojo*, esta novela moyanesca no es muy conocida en el mundo occidental. Por un lado, es una obra larga, densa y pesada, e incluso, la mayor parte de los lectores nativos tiene dificultades de acceso. Por el otro, debido a la falta de una equivalencia de muchos términos que emplea Mo Yan en la edición original, en las traducciones extranjeras resulta difícil apreciar el lenguaje rimado, el uso constante de pasajes escenificados y el juego inteligente de sonidos onomatopéyicos. A pesar de que *El suplicio del aroma de sándalo* no logra un reconocimiento internacional más amplio, a Mo Yan le enorgullece especialmente, porque con esta novela ha roto definitivamente con la influencia del realismo mágico. En el epílogo el autor considera su obra “un gran paso atrás”. Mo Yan confiesa que al iniciar la redacción se sometió a la influencia del realismo mágico sin saber que se había sometido. No obstante, al finalizar el borrador, se dio cuenta de que con el lenguaje del realismo mágico resulta difícil traducir la mentalidad y el modo de expresarse de los campesinos chinos. Con el propósito de transmitir su propia idiosincrasia, inicia una pelea verdaderamente infernal con el lenguaje y toma un curso de eliminación de la influencia de García Márquez al buscar su propio estilo y

patrióticos destacó el Levantamiento de los bóxeres. A pesar de que los bóxeres no lograron vencer a las potencias occidentales, sus esfuerzos despertaron ampliamente el nacionalismo en el pueblo. Con el tiempo la Rebelión de los bóxeres se convierte en una historia legendaria, que sirve de marco o referencia del cine o de la ficción china.

refinar su trabajo¹⁹⁴.

Durante el otoño de 1996 empecé a escribir *El suplicio del aroma de sándalo*. Apoyándome en las leyendas maravillosas que se contaban sobre la construcción de las vías de ferrocarril, llegué a escribir cincuenta mil palabras. Luego lo dejé estar durante un tiempo. Cuando lo retomé otra vez, me di cuenta de que había demasiado realismo mágico. Quise, por ello, volver a escribirlo, omitiendo todos esos detalles fantásticos y preciosistas que no conducían a ningún lado. Decidí finalmente que la voz y el ruido de la ópera de Maoqiang debían ir a más. Haciéndolo era consciente de que el texto era menos rico, pero al mismo tiempo ganaba en sabor popular y había algo más puramente chino en su estilo. Hice ese sacrificio sin dudar. (Mo, 2014: 732-733)

Por fin, el autor empieza a escribir la novela en una forma completamente distinta, mezclando el lenguaje rimado de *Maoqiang* y dialectos de su pueblo natal. El autor presenta un lenguaje liberado que está instalado en lo coloquial de lo diario y muestra la insuficiencia del lenguaje escrito. En *El suplicio del aroma de sándalo* no hallamos ni escenas fantasmales ni fenómenos sobrenaturales. Toda la narración tiene una textura clásica y un sabor a especias de una cultura milenaria. Los bocetos propios de la cultura china vuelven a la luz en un contexto definido por el novelista, seguro y renovado, con una fuerza tremenda que el autor es capaz de imprimirle a los sucesos que cuenta y a los personajes que crea. El lector encontrará una autenticidad para llegar a las cosas, hasta su límite y fin. El autor empalma con lo épico y lo trágico, expresa lo humano y también lo zoológico en lo humano.

Con el propósito de dar un sabor popular y puramente chino, Mo Yan se convierte intencionadamente en uno de los contadores de la tradición oral. Para ello, toma una estructura parecida a *Maoqiang*¹⁹⁵ (猫腔 o 茂腔), la ópera local de

¹⁹⁴ Sin lugar a dudas, el autor chino ha encontrado un estilo propio. A partir de entonces, cuando analizamos los paralelos con las novelas de los escritores del realismo mágico, resulta difícil aferrarse a pequeños puntos. No obstante, en esta novela todavía notamos una dosis de las obras del realismo mágico. Por ejemplo, el párrafo con el que abre la novela no deja de recordarnos el famoso comienzo de *Cien años de soledad*. “Quién le hubiera dicho aquella mañana a mi *gondie* Zhaojia que yo había de ser la que, al cabo de siete días, iba a ejecutarlo con mis propias manos; quién le hubiera dicho a mi *gongdie* que yo había de ser la que le iba a dar una muerte a lo grande, la que iba a ejecutarlo como se ejecuta al viejo perro guardián que ha permanecido siempre fiel a su amo y ha obedecido al pie de la letra cada una de sus órdenes. Ni siquiera en sueños se le hubiera ocurrido. No, tampoco se me hubiera pasado a mí, por la cabeza, algo parecido, que yo, una mujer que apenas había vivido unos pocos años en este mundo, iba a ser la que iba a ejecutar a su suegro – el mismísimo *gondie* –, e iba a hacerlo empuñando yo misma el sable. No, nunca se me hubiera pasado por la cabeza.” (Mo, 2014: 15)

¹⁹⁵ “Mao Qiang” en chino significa “la melodía del gato”.

Shandong. El autor es consciente de que se puede hacer muchas cosas con el lenguaje. A diferencia de la mayor parte de sus coetáneos vanguardistas, que recurren al lenguaje occidentalizado, Mo Yan se queda atrás para reunir y preservar del olvido las formas y palabras del lenguaje local de Gao Mi que están cayendo rápidamente en desuso. Mo Yan crea universos, hombres, mujeres, ambientes, e incluso un idioma. El autor sacrifica la sintaxis del chino, que le tiene sin cuidado, porque quiere lograr una musicalidad, una prosa rítmica, una expresión evocadora. Esta vivísima sensualidad, que también se da en García Márquez, se evidencia en esta novela.

Al igual que la ópera de Maoqiang no se presta a escenarios suntuosos y espectaculares, como en las óperas italianas o los ballets rusos, es muy poco probable que esta novela guste a los lectores occidentales. Sobre todo, a los lectores de gustos refinados, como los que aprecian el canto de la nieve blanca de la primavera soleada. Y al igual que la ópera de Maoqiang solo podrá ser representada ante masas laboriosas, la novela *El suplicio del aroma de sándalo* solo puede ser leída por un público al que le guste la cultura del pueblo y su literatura. [...] Es por ello que introduje expresamente en mi novela muchas partes habladas y rimadas, diálogos escenificados, monólogos que transcurren fluidamente como las aguas de un río, partes sencillas con otras más elevadas y exageradas. Todo ello con el fin de lograr en la narración un resultado hermoso. (Mo, 2014: 733)

Nuestro escritor convierte el texto en una maravillosa sinfonía que eleva al espíritu del lector a alturas insospechadas. Al leer *El suplicio del aroma de sándalo*, parece que podemos oír el ruido de los trenes que atraviesan el pueblo de Gao Mi; el eco rebelde de los líderes revolucionarios capturados; y el retumbo bravucón de los invasores occidentales. Pero, además, este tomo tiene otro poderoso atractivo. A medida que la lectura avanza, el lector va descubriendo, primero con asombro, y luego con alegría, que el autor va más allá de lo social. Esa otra dimensión, la de la humanidad que va desnudándose ante los ojos de todos, es la que se aferra al lector y no le permite soltar el libro. El conjunto de la novela es la prodigiosa recreación artística de la vida en la que el juicio último y su consecuencia corresponden al lector y no al autor. Mo Yan intenta transmitir la sensación de que él mismo no desea imponer un juicio sobre la vida, sino presentar la vida tal como es: incoherente,

caótica, inacabada e impredecible.

El libro *El suplicio del aroma de sándalo* está realizado con evidente minuciosidad. Pese a que en la traducción castellana no es fácil apreciar el lenguaje rimado ni los diálogos escenificados, en la edición original veremos un laborioso trabajo al trasladar la estética de *Maoqiang* a su novela, y un gran esfuerzo de inscribir su literatura en el contexto de la cultura y la tradición autóctonas. Esta novela ha sido interpretada, simbólicamente, como el final de una época en que Mo Yan parodia los recursos del realismo mágico y el comienzo de una narrativa original, reflexiva y más bien construida sobre diversos aspectos de la sociedad china desde una distancia crítica que raras veces aparece en la literatura del país. A partir de la publicación de *El suplicio del aroma de sándalo* resulta difícil acuñar en sus novelas la expresión “realismo mágico”. Con esta novela, parece cerrarse definitivamente un ciclo narrativo, el de Gao Mi garciamarquiano. Abramos, pues, un nuevo círculo en la bibliografía del autor chino.¹⁹⁶ Tras la asimilación máxima de la narrativa mágico-realista, Mo Yan sustituye la creación narrativa de mera imitación por una nueva sensibilidad, tal como requieren los nuevos tiempos. Crea su propio “realismo mágico” lo que los críticos denominan “el realismo alucinógeno moyanesco”. El proceso creativo asumirá una nueva moralidad, nuevas ideas y una nueva vida. El mejor ejemplo del nuevo ciclo narrativo es *La vida y la muerte me están desgastando* (Sheng Si Pi Lao 生死疲劳), publicada en 2006 por la editorial El Escritor (作家出版社). Esta novela es una muestra excelente del sistema narrativo de Mo Yan, que crea un mundo rigurosamente encuadrado y cerrado, como lo es la novela en su totalidad. Además de la instrumentación técnica cada vez mejor elaborada, encontramos un fervor hacia la prosa por sí misma. El afán de virtuosismo, la originalidad de la expresión y la creación dramática potente marcan toda la obra, aunque a veces fallen. A medida que se avanza en la lectura, la imaginación es cada vez más abisal, más primitivo el hipérbaton, la metáfora más descomunal. A diferencia de la tendencia de la época, en la que el desenlace del libro se abre con

¹⁹⁶ Como vamos viendo a lo largo del trabajo, podemos creer que el primer ciclo de Gao Mi abarca todas las obras de ficción de Mo Yan desde *La familia del sorgo rojo* hasta *El suplicio del aroma de sándalo*.

frecuencia a una “nueva época”, es decir, se le declara la muerte a la opresión, al pasado, para empezar en un nuevo futuro, *La vida y la muerte me están desgastando* representa estructuralmente un círculo sin mostrar la conquista de derechos humanos o libertades. En sus novelas recientes no sólo advertimos la búsqueda de estructuras narrativas renovadas, sino también la ampliación de temas narrativos. Por ejemplo, la novela *Rana* (2009) desvanece el prejuicio de que el nombre de Mo Yan se vincula a menudo con la narración del periodo de la China revolucionaria. En *Rana* (Wa 蛙) el autor toca temas como la creciente urbanización, el desempleo, las consecuencias de la política del hijo único y las cuestiones feministas (el maltrato de género y el papel inferior de la mujer en su hogar).

Mo Yan tiene el sentido directo sensorial de la realidad china y su experiencia estética es personalísima. Los personajes de sus libros siempre son los marginados, los pobres, la gente sencilla y laboriosa. El escritor posee la capacidad de ponerse en el lugar de los humillados y ofendidos. En sus obras encontramos el testimonio de una historia no escrita, una versión distinta de la oficial en lucha contra el olvido, contra la versión manipulada del gobierno comunista y contra el vertiginoso y perpetuo deterioro de la conciencia nacional en que vive sumido. De modo que por la peculiar belleza de sus obras, Mo Yan se ha convertido en uno de los primeros autores con éxito en el extranjero y sus libros fueron traducidos a idiomas como el japonés, el inglés y el español. Los innovadores pasos literarios de Mo Yan culminaron en 2012, el año en que recibió en Estocolmo el Premio Nobel de Literatura. Al anunciar la concesión del galardón, el jurado del Comité de la Academia Sueca subrayó que Mo Yan “combina los cuentos populares, la historia y la contemporaneidad con un realismo alucinante”.

Mo Yan ha sido una de las figuras que mayor afinidad muestra en China con los escritores del realismo mágico. Desde la gran estructura de sus novelas hasta los pequeños puntos: los personajes, las escenas, las frases de profunda poética belleza, están marcados por el magisterio de los escritores del realismo mágico. Actualmente el autor sigue produciendo novelas genuinamente autóctonas que reflejan la situación humana tal como es en China. A pesar de que en el caso del premio Nobel chino, el

realismo mágico ha terminado por limitarse a las obras de García Márquez y de Juan Rulfo, nadie duda de que el resultado es un rico abanico de novelas en las cuales el autor no sólo navega con tranquilidad sobre las aguas torturadas de su propia vida, sino también, a través de un lenguaje satírico, descriptivo y mágico, mezcla inteligentemente la agitada historia de China, las tradiciones caídas en el olvido y el alma del pueblo chino. Como lector y como escritor, Mo Yan ha llegado a construir una poética propia. De Comala y Macondo sale el camino que llevará a Gao Mi, un pueblo real y ficticio que no sólo conquista al gran público chino, sino también que atrae la atención de lectores y editores internacionales a la prosa china. El mismo Mo Yan se rindió a la evidencia y, en su discurso del premio Nobel de literatura de 2012, hizo el reconocimiento en los términos que muchos de nosotros esperábamos:

Tengo que confesar que en el proceso de creación del *distrito Dongbei de Gaomi* en mis obras, William Faulkner, el escritor estadounidense, y García Márquez, el escritor colombiano, me han inspirado mucho. Entonces no había leído sus obras minuciosamente, pero su espíritu creador y su generosidad me animaron mucho. Me hicieron entender que cada escritor debía tener una especialidad. Una persona tiene que ser modesta en su día a día, sin embargo, debe ser altiva y decidida en su producción literaria (Mo Yan, 2012g: 6).

3.2.2.7 Una visión de conjunto

Desde la publicación de *La familia del sorgo rojo*, probablemente pocas novelas chinas escritas en la década de los años ochenta hayan suscitado tantas reacciones, artículos y comentarios entre la crítica literaria. Como la aparición de *Cien años de soledad*, *La familia del sorgo rojo* es la confirmación de la madurez creativa de este autor semidesconocido para el gran público de su época. Gao Mi, un pueblo retirado de China, ha sido universalizado por Mo Yan, que lo convierte en escenario de pasiones, historias hiperbólicas y personajes marginados. Gracias a su libertad imaginativa, lo que resulta imposible en el mundo físico se hace posible en el mundo mágico. Mediante el aprendizaje de las obras del realismo mágico, Mo Yan es uno de los pocos escritores autóctonos que ha conseguido salir de la trampa de las exigencias

de la estética del realismo socialista en las que han caído muchos coetáneos suyos. Sus escritos no sólo consolidan su posición como escritor profesional, sino también producen una transformación drástica en la literatura china. Su incesante capacidad de ver lo nuevo en lo antiguo y su ironía sutil van organizando un singularísimo mundo de imaginación. Su magisterio consiste no sólo en habernos mostrado un nuevo modo de narrar que no existía antes en China, sino en hacernos leer la literatura desde una óptica totalmente diferente. En un país donde hay cosas que todavía no se pueden plasmar de modo directo, Mo Yan ha manejado bien la fina línea entre lo que se puede y lo que no se puede decir.

El pueblo de Gao Mi, que al principio mantenía una relación íntima con el Macondo de García Márquez, finalmente va más allá de su colindante colombiano. Bajo su pluma, ese pequeño pueblo estéril se ha convertido en una tierra donde la realidad no tiene fronteras y todo será posible. A diferencia de muchos escritores de su tiempo, que finalmente caen en el cerebralismo y en la falta de emoción auténticamente humana, a lo largo de su trayectoria, Mo Yan, además de mantener la actitud de total escepticismo hacia los etiquetajes al uso, va recuperando el tema “humano”: la imposibilidad de una delimitación absoluta entre el Bien y el Mal, la compasión por los sufrimientos de los hombres marginales, y la importancia de la singularidad individual. Las obras del premio Nobel chino no sólo nos demuestran una imaginación poderosa, un genio profundo y poético, sino también nos han hecho adentrarnos en la sombra del espíritu melancólico del pueblo chino.

CONCLUSIONES

Mediante la investigación realizada es posible observar que el fenómeno de la recepción crítica e influencia literaria de la literatura hispanoamericana, en particular del realismo mágico, resulta central para entender el desarrollo de la literatura contemporánea china y, en especial, de su vertiente narrativa. La relación del realismo mágico con China es quizás una de las más íntimas que haya habido entre una tendencia literaria y un país extranjero. Sin embargo, pocos críticos han reflexionado sobre lo que el realismo mágico ha aportado a la sociedad y la literatura contemporáneas chinas. El estudio de las manifestaciones de la crítica nos ha servido para comprobar cómo fue valorada la literatura hispanoamericana, y sobre todo, analizar desde qué perspectivas se abordó su recepción. A lo largo del presente trabajo hemos visto las causas, tanto literarias como extraliterarias, que motivaron las valoraciones críticas que los estudiosos e intelectuales chinos llevaron a cabo. El análisis de las causas contribuye a especificar cuáles fueron los criterios estéticos y las concepciones literarias dominantes en el periodo estudiado.

Las particularidades de la introducción de la literatura hispanoamericana estuvieron claramente marcadas por las circunstancias políticas, sociales y culturales del país. Tras superar un periodo de incesantes conflictos bélicos tanto con las potencias extranjeras como entre los dos partidos, el Partido Comunista y el Partido Nacionalista, que luchaban por el poder, China logró obtener las condiciones necesarias para reanudar la industria editorial, que se había paralizado durante mucho tiempo. En este contexto comenzaron a aparecer en el mundo literario chino menciones a la literatura hispanoamericana. Como hemos visto, la primera mitad del siglo XX que, en lo relativo a la introducción de la literatura hispanoamericana, se inició realmente en la década de los años treinta, se caracterizó por la carencia de información. Los testimonios directos aparecidos en la prensa y la escasez de traducciones, así como la de comentarios originales, hacen que resulte improbable una influencia seria de la literatura hispanoamericana sobre la literatura china de la época,

limitándola, en todo caso, a los intelectuales que tienen buenos conocimientos de inglés.

Llegando al periodo de la China roja (desde la década de los años cincuenta hasta los años setenta), las simpatías por los aliados tercermundistas se manifestaron no sólo en el ámbito político sino también en el intelectual. Durante el periodo de la China roja el patriotismo adoptó formas artísticas, es decir, las obras literarias respondieron a las concepciones culturales impuestas por el gobierno comunista. Los requerimientos rígidos imprimieron un carácter realista en las muestras de la producción literaria de la época. La cercanía de los hechos bélicos, las problemáticas relaciones políticas y la inestabilidad de las circunstancias sociales permiten comprender la necesidad de que el principio revolucionario se encontrara por encima del estético en cuanto a los criterios de selección de la traducción.

Más evidente fue la inclinación y la atención hacia las literaturas hispanoamericanas. Se puede percibir esto en las revistas literarias y las secciones culturales periodísticas del momento. En lo que se refiere a la recepción de la literatura hispanoamericana de este periodo, hemos justificado, a través de la mención de múltiples ejemplos de la prensa, artículos ensayísticos, monografías o entrevistas de distintos críticos, el objetivo oculto tras el intento de manipulación por parte de un determinado sector político y literario dentro de China. Sólo se publicó en ediciones populares la producción literaria de los escritores realistas, marxistas y socialistas.

No obstante, la llegada de la Revolución Cultural aisló a los escritores de la gran literatura que se hacía por entonces en el mundo. Las circunstancias extremas impidieron a los jóvenes cursar carreras universitarias. Tampoco fue posible acceder en modo natural a la selección de lecturas. Cuando en 1979 terminó esta inhumana represión cultural y política, todo el país quedó pobre y desordenado. A comienzos de los años ochenta, China, desde el punto de vista literario, tenía un aire provinciano, comparada a otros países avanzados, como Japón, Estados Unidos o Reino Unido, por ejemplo. En tales circunstancias, no es de extrañar que al principio, los críticos chinos no supieran ver más allá de los componentes extraños y extravagantes del realismo mágico, recién introducido en el mundo literario chino, considerándolo una mezcla de

lo sobrenatural con lo cotidiano de la realidad. Las obras del realismo mágico, plenas de leyendas populares, mitos fantásticos, personajes grotescos, y otros elementos no convencionales, constituyen un catálogo de actitudes antisociales enemigas de las aspiraciones progresistas de China.

Aparecieron en la prensa y las revistas abundantes manifestaciones en las que se analizaban y valoraban negativamente las obras del realismo mágico. La supremacía del principio estético por encima del didáctico no fue bien vista por los adeptos al realismo socialista que la consideraban inútil, capitalista, inadecuada para el progreso de la China roja. Esto explica por qué algunos sectores de la crítica china omitieron el análisis de las obras del realismo mágico y se concentraron en ver en ellas un reflejo de la ideología capitalista. Inmoralidad, nihilismo, locura, degeneración y anti socialismo fueron algunos de los términos que se utilizaron para desacreditar tanto la obra como la figura literaria de los autores mágico realistas. La crítica parcial, basada en argumentos gratuitos e injustos, dificultó la difusión del realismo mágico. Escritores como García Márquez o Juan Rulfo, también sufrieron una profunda manipulación gubernativa que anuló cualquier tipo de acercamiento objetivo a la creación literaria. Las críticas negativas llevaron a sus lectores chinos a considerarlos participantes de la senda equivocada. Fueron necesario varios años de lecturas, de nuevas reflexiones sobre la relación entre la literatura y la realidad, de profundos cambios culturales, en definitiva, para que el realismo mágico fuese comprendido en su justa medida.

El posicionamiento estancado fue transformándose a partir de la apertura del país. La desfuncionalización de los intelectuales y la liberación de la producción artística resultan determinantes para los giros del país. Con el tiempo, el ambiente de vitalidad que se observa, a partir de las reformas, se manifiesta en los aspectos de la vida cultural, caracterizada por un afán de aprender, crear y juzgar. La sociedad, mucho menos encerrada que la de los años revolucionarios, potencia el nuevo tipo de novela. A nivel creativo se percibe un dinamismo muy esperanzador que contrasta con el aislamiento de la década precedente. Estas circunstancias propiciaron que cuando los escritores chinos retomaron la escritura se encontraron con nuevos estímulos

originados por las corrientes estéticas extranjeras. La literatura metafísica, puramente estética, humanista, surgió como un espíritu de grupo al comienzo de los años ochenta.

Después de la Revolución Cultural, en el mundo literario chino se constató casi una ansiedad por parte de los escritores jóvenes por crear una literatura que se inspirara con preferencia en los modelos buscados fuera de las fronteras de su país. Entonces, el gran sueño chino era conseguir el reconocimiento internacional, romper con el pasado y seguir el modelo de los países desarrollados y avanzados. El interés por la humanidad, la recuperación de la identidad nacional, la esencia de la literatura dará paso a una actitud menos dogmática, más abierta a un examen de conciencia que ya aparecía en las novelas de Mo Yan (莫言), Han Shaogong (韩少功), Chen Zhongshi (陈忠实), Zhaxi Dawa (扎西达娃), entre otros.

La buena acogida del realismo mágico tuvo lugar en un periodo histórico en el que las ideologías políticas pasaron a un segundo plano y los escritores chinos comenzaron a perseguir fines más estéticos que políticos. Es verdad que los factores antes comentados fueron muy importantes para la recepción de la literatura hispanoamericana, pero es necesario señalar que el desarrollo de la enseñanza del español como lengua extranjera, el florecimiento de la industria editorial, el crecimiento de la prensa y el aumento de las revistas literarias también estuvieron íntimamente ligados a la divulgación de los autores hispanoamericanos. Llegando a la década de los años ochenta, muchas de las obras hispanoamericanas tuvieron la fortuna de ser traducciones directas del español. En este contexto, la gloria del realismo mágico alcanzó en China su punto culminante al producirse la reacción intelectual. La imaginación libre y rebelde de los novelistas hispanoamericanos despertó en el mundo literario chino una nostalgia por una literatura “inocente”, incontaminada por las directrices políticas. Gracias al realismo mágico, los escritores chinos encontraron una nueva manera de hacer literatura y un nuevo medio de poner en entredicho el concepto de realidad.

Fruto de ello, es inevitable referirse a “la literatura de la búsqueda de las raíces”. Actualmente la crítica china acepta que dentro de todas las obras mágico realistas

introducidas en el país, sin lugar a dudas, la obra con mayor éxito y difusión fue *Cien años de soledad*. Es cierto que el éxito comercial de una obra determinada no se convierte en un indicador del impacto a nivel literario, pero la influencia de estas dos obras sí está muy presentes en la mayor parte de los escritos de los novelistas chinos. Podemos encontrar fácilmente una larga lista de composiciones literarias que se inspiran en las obras de García Márquez. Se acepta la introducción de *Cien años de soledad* en el país como punto de inspiración del nacimiento de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, una tendencia que ha inaugurado una nueva forma de hacer literatura en el mundo chino, rompiendo los moldes clásicos mediante narraciones que escapan de la politización ideológica. La aparición de la “literatura de la búsqueda de las raíces” que acompaña la difusión del realismo mágico en el mundo literario chino resulta significativa dentro del proceso de asimilación. Todo ello involucra una importante fase en la recepción del realismo mágico: la interpretación.

Desde el punto de vista de los chinos, en *Cien años de soledad*, el llamado tercer mundo gozaba del mismo nivel cultural que el llamado mundo desarrollado, e incluso dentro de los confines literarios este mundo en vía de desarrollo tiene la oportunidad de subvertir todo en cuanto a las influencias occidentales. Por lo tanto, para los escritores chinos es tan importante y fascinante el elemento “mágico”, que lleva a la falsificación de la realidad, hundiendo al lector en un mundo mítico y fantástico que destruye su noción de autenticidad. La admiración espontánea de los escritores chinos ante una obra tan sorprendente como crucial ha de ser tomada en cuenta, ya que con esa actitud se inició una revolución sin precedentes en el arte narrativo en lengua china.

La “literatura de la búsqueda de las raíces”, más que una escuela literaria fue una temática, o mejor dicho, una tendencia que dominó la creación narrativa de la década de los ochenta del panorama literario chino. Aquellos que querían superar la literatura controlada por la ideología política, desde distintas perspectivas, empezaron a reencontrarse con sus raíces y sus señas de identidad, pero sus obras no fueron el recuerdo puramente del pasado, sino que también se proyectaron hacia el futuro. Los escritores de la “literatura de la búsqueda de las raíces” reconocen la identificación de

su propia evolución con la de los autores mágico realistas. Al revisar detenidamente las obras de los escritores “en busca de las raíces”, salta a la vista la diversidad de formas, contenidos y estilos, lo que demuestra que no hubo una única manera de entender la estética mágico realista. Los escritores “en busca de los raíces” no formaron un grupo homogéneo, ni compartieron ningún tipo de premisas. Lo único comúnmente buscado por todos los novelistas de esta tendencia literaria fue un afán de liberación, de sacudir normas convencionales y enriquecer la literatura haciendo de ésta un vehículo de búsqueda no sólo social, sino existencial, humanista y estética.

En comparación con otros grandes escritores latinoamericanos, la repercusión de García Márquez es tan penetrante que se ha convertido en sinónimo del realismo mágico. El premio Nobel colombiano ha sido considerado de manera casi unánime como la figura más importante del realismo mágico en China. De este modo, de entre los elementos que han contribuido a mantener encendida la antorcha de la divulgación encendida del realismo mágico, se puede asegurar que la gran popularidad de *Cien años de soledad* ocupará un lugar digno de mención. Esta novela introdujo varios conceptos claves, tales como el juego del tiempo narrativo, la creación de un mundo propio, haciendo que esa obra se convirtiera en un clásico en el ámbito de la investigación de la influencia del realismo mágico. En efecto, el caso era que se habían llegado a escribir volúmenes incontables sobre el escritor colombiano y sus obras, pero los demás escritores hispanoamericanos seguían relegados a la indiferencia. El ejemplo de Borges podría ilustrar la ignorancia por parte de la crítica china. Como hemos observado a lo largo de la tesis, pese a que sus extraordinarios ejercicios de inteligencia y fantasía construían una originalidad realmente única, la figura del escritor argentino apareció alejada durante mucho tiempo del grupo de escritores hispanoamericanos influyentes entre los chinos.

A lo largo de nuestro proyecto de investigación, hemos visto la gran cantidad de textos de los escritores chinos que adoptaban estructuras y temas propios del realismo mágico. En lugar de llevar a cabo los temas a través de relatos de carácter realista, muchos autores imitaron el realismo mágico para hacer más atractivas e impactantes sus propias obras. De entre los seguidores, Mo Yan es el caso de un escritor

excepcional. Es claro que el autor chino encontraba en las obras de García Márquez una gran afinidad, a causa de sus experiencias infantiles que tanto resaltan en sus textos del momento. El legado garciamarquiano más notable en la narrativa de Mo Yan es la interacción entre la ilusión y la realidad. Los límites entre la vida y la muerte, la fantasía y la realidad, los temores y las esperanzas, los sueños y los sucesos reales, se vuelven borrosos. Para el lector, resulta imposible fijar los parámetros de una realidad concreta, fiable y manejable. La ambigüedad tan criticada de la narrativa de Mo Yan se opone de esta manera al dogmatismo y hace a los personajes más vivos y dinámicos. Los personajes del autor chino, que en su mayoría son gentes de campo, muestran al mismo tiempo virtudes y vicios. Son hombres naturalmente buenos, pero también naturalmente malos. A pesar de que el autor no reconoce públicamente la huella de García Márquez en sus novelas, es dado ver en sus obras unos elementos de afinidad que resultan sorprendentes. Mi análisis ha demostrado que hay una serie de coincidencias que no obedecen a razones puramente casuales. Conviene señalar que la presencia de García Márquez en la narrativa de Mo Yan no es absoluta, puesto que también se puede detectar la influencia de obras clásicas chinas, los recuerdos de la infancia, y las leyendas populares del pueblo natal del autor chino, Gao Mi.

Actualmente el “boom” hispanoamericano, el realismo mágico y la literatura de “la búsqueda de raíces” ya no existen como tal, por supuesto, pero el impacto y la influencia de sus producciones narrativas modificaron el contexto literario chino y lo hicieron mucho más rico. Estimados por las obras hispanoamericanas, los autores chinos siguieron el modelo sugerido por autores como García Márquez para superar las inferioridades literarias. Asimismo, quisieron crear obras que poseyeran autenticidad, grandiosidad y universalidad, en fin, potenciar la internacionalización de la literatura china.

Se ha aprovechado la indagación de la recepción crítica y la influencia literaria del realismo mágico para rescatar del olvido la íntima relación existente entre la literatura hispanoamericana y la literatura contemporánea china. Aunque a lo largo de los cinco años de investigación, he recogido un número considerable de manifestaciones literarias en cuanto a la traducción, crítica y creación, nuestro

proyecto de investigación dista de ser exhaustivo y haber agotado el tema. Soy consciente de que la investigación que he ofrecido de la recepción y la influencia de un determinado autor hispanoamericano o de una obra en la literatura contemporánea china no ha podido pasar de una visión de carácter general, pero una tesis doctoral como ésta, en la que he tratado de abarcar todos los aspectos de la introducción de la literatura hispanoamericana en China, impedía un estudio detallado de todos y cada uno de los casos localizados.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1976). “La literatura latinoamericana de 1975” en *Situación de la literatura extranjera*, 2, Beijing: Literatura del pueblo. pp. 28-36. (佚名 (1976). “一九七五年的拉丁美洲文学”. 刊载于 *外国文学情况*, 1, 北京: 人民文学出版社 28-36 页)

ANÓNIMO (1986). *Índice general de la República de China (1911-1949)*. Beijing: Beijing Normal University. (北京图书馆编 (1986). *民国时期总书目. 外国文学 (1911-1949)*. 北京: 北京师范大学出版社.)

ANGUIANO, E. (2001). *China contemporánea: la construcción de un país (desde 1949)*. México: El Colegio de México.

ARGUEDAS, A. (1976). *Raza de bronce* (tr.: traductores anónimos) Beijing: Literatura del Pueblo. (阿格达斯. (1976). *青铜的种族* (译者: 佚名) 北京: 人民文学出版社).

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. *Cronología de Nicolás Guillén (1939 - 1959)* [en línea]. [Fecha de consulta junio de 2014].

http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/guillen/cronologia/cronologia_01.htm

CERVANTES, M. “Dedicatoria al conde de Lemos” en Rico, F. (et.). *Don Quijote de la Mancha* (2007), Madrid: Alfaguara. pp. 547 – 548.

CHANG, Cheng (1980). “La explosión literaria I” en *Libros universales*, 1, Beijing: Centro de importación del libro. pp. 18-19. (常城 (1980). “爆炸文学” 刊载于 *世界图书*, 1, 北京: 中国图书进口公司 18-19 页).

————— (1980). “La explosión literaria II” en *Libros universales*, 2, Beijing:

Centro de importación del libro. pp. 13-14. (常城 (1980). “爆炸文学” 刊载于 *世界图书*, 2, 北京: 中国图书进口公司 13-14 页).

CHEN, Jian (2005). *La China de Mao y la Guerra Fría* (tr.: Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar). Barcelona: Paidós Ibérica.

CHEN, Guangfu (1980). “Comentarios sobre el realismo mágico” en *Estudios de arte y literatura*, 5, Beijing: Academia de estudios de arte. pp. 131-138. (陈光孚 (1980) “魔幻现实主义评介” 刊载于 *文艺研究*, 5, 北京: 中国艺术研究所, 131-138 页).

CHEN, Kaixian (1999). “Borges, el célebre maestro literario: conmemoración del Centenario de Borges” en *Literatura extranjera contemporánea*, 1, Nanjing: Editorial de Bosque de traducción. pp. 36-40. (陈凯先 (1999) “杰出的文学大师博尔赫斯念博尔赫斯百年诞辰” 刊载于 *当代外国文学*, 1, 南京: 译林出版社. 36-40 页).

CHEN, Liming (2008). *El realismo mágico y las narrativas chinas de la nueva era*. Hebei: Universidad de Hebei. (陈黎明 (2008) 魔幻现实主义与中国新时期小说. 河北: 河北大学).

CHEN, Quan (1980). “El realismo mágico”, *Bosque de traducción*, 1, Nanjing: Editorial del pueblo de Jiangsu. pp. 196-197. (陈泉 (1980) “魔幻现实主义” 刊载于 *译林*, 1, 南京: 江苏人民出版社. 196-197 页).

CHEN, Xvlu (2012). *Evolución de la sociedad moderna china*. Beijing: Universidad de Renmin. (陈旭麓 (2012). *近代中国社会的新陈代谢*. 北京: 中国人民大学出版社).

CORTÁZAR, Julio (2003). *Cuentos Completos/I Cortázar*. Madrid: Alfaguara.

DARÍO, Rubén (1995): *Azul...Cantos de vida y esperanza*, Cátedra: Madrid, pp.

181-184.

DENG, Nan (2007). *La estética de la "literatura de la búsqueda de las raíces"*. Changsha: Editorial de Hu'nan. (邓楠 (2007). 寻根文学价值观论. 长沙: 湖南人民出版社).

DING, Wenlin (1982). "El realismo mágico en el mundo literario latinoamericano", *Revista América Latina*, 6, Beijing: Instituto de investigación de América Latina. pp. 48-52. (丁文林 (1982) "拉丁美洲文坛上的魔幻现实主义" 刊载于 *拉丁美洲丛刊*, 6, 北京: 拉丁美洲研究所. 48-52 页).

DING, Ling (1951). "Estáis bienvenidos, Señor Ehrenburg y Señor Neruda", *Diario del Pueblo*, 21 de septiembre, Beijing. (丁玲 (1951). 欢迎, 欢迎你们的来临! 欢迎爱伦堡、聂鲁达先生. 载于 *人民日报* 9月21日 第3版. 北京).

DONOSO, José (1999). *Historia personal del boom*, Madrid: Alfaguara.

FAIRBANK, J.K. (1990). *Historia de China: siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza.

FAN, Jingjing (2008). *Jorge Luis Borges y la narrativa de la época nueva de China*. Tesis de Máster de Literatura. Wu Han: Central China Normal University. (范菁菁 (2008). 硕士论文. 博尔赫斯与新时期中国小说. 武汉: 华中师范大学).

GAO, Zhiqiang (2007). *La literatura traducida en la Revista Mensual de Ficción (1921-1931)*. Tesis doctoral. Beijing: Universidad de Lengua y Cultura de Beijing. (高志强 (2007). *小说月报 (1921 - 1931) 翻译文学初探*. 博士论文. 北京: 北京语言大学).

GAN, Tiesheng (1986). "Me gustan García Carpentier y su *El reino de este mundo*",

Literatura Universal, 4, Beijing: Editorial de Literatura Universal. pp. 297-300. (甘铁生 (1986) “我喜欢马尔加斯卡彭铁尔和他的<人间王国>” 刊载于 *世界文学*, 4, 北京:世界文学出版社. 297-300 页).

GUILLÉN, N. (1959). *Poesías*. (tr.: Yi Qian) Beijing: Literatura del Pueblo. (纪廉 (1959). *纪廉诗选* (译者:亦潜) 北京:人民文学出版社.)

————— (1960). *Nuestros gritos furiosos*. (tr.: Anónimo) Shanghai: Literatura y Arte de Shanghai. (尼古拉斯.纪廉等(1960) *我们的怒吼* (译者:佚名) 上海:上海文艺出版社).

————— (1961). *Cuba sí, yanqui no*. (Tr. Wang Zhongnian et al.) Shanghai: Literatura y Arte de Shanghai. (尼古拉斯.纪廉等 (1961) *要古巴,不要美国佬* (译者:王仲年等) 上海:上海文艺出版社).

HAN, Shaogong (2012). “Las raíces de la literatura”. [en línea] [Fecha de publicación: 30/07/2012] [Fecha de consulta: septiembre de 2014]
<http://www.kanunu8.com/book3/7987/174504.html>

JAUSS, Hans Robert (1987). “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en MAYORAL, José Antonio (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.

LEAL, Luis (1967). “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos*, Número 4, Tomo 153. México, D. F.: Editorial Cultura. pp. 230-235.

LI, Jiefei y YANG, Jie (2010). *Descifrar Yan'an: Literatura, Intelectuales y Cultura*. Beijing: Editorial de la China moderna. (李洁非,杨劫 (2010). *解读延安: 文学,知识*

分子和文化. 北京: 当代中国出版社).

LIN, Yi'an (1982). "El Realismo Mágico y su obra representativa *Cien años de soledad*", *Literatura Universal*, 6, Beijing: Editorial de Literatura Universal. pp. 119-139. (林一安 (1982) "拉丁美洲魔幻现实及其代表作百年孤独" 刊载于 *世界文学*, 6, 北京: 世界文学出版社 119-139 页).

LIU, Xiliang (1989). "Reflexión sobre la fiebre de la literatura latinoamericana", *Literatura Universal*, 6, Beijing: Editorial de Literatura Universal, pp. 279-282. (刘习良 (1989) "对拉美文学热的反思" 刊载于 *世界文学*, 6, 北京: 世界文学出版社. 279-282 页).

LU, Jingsheng (2005). "Enseñanza del español en China" en Ignatieva, N. y Zamudio, V. (eds.), *Las lenguas en un mundo cambiante. Selección de textos del 11º Encuentro Nacional de Profesores de Lenguas Extranjeras*. México: CELE.

MA, Shikui (2003). "La actividad traductora durante la Revolución Cultural", *Traducción China*, 3. Beijing: Editorial de Traducción China. pp. 65-69. (马士奎 (2003) *文革期间的外国文学翻译* 刊载于 *中国翻译*. 北京: 中国翻译编辑部. 65-69 页).

MACFARQUHAR, R. y SCHOENHALS, M. (2009). *La revolución cultural china* (tr.: Ander Permanyer y David Martínez-Robles). Barcelona: Crítica.

MAO, Dun et al. (1921a). *Revista Mensual de Ficción*, Número 2, Tomo 12. Shanghai: La Prensa Comercial. (茅盾等(1921a). *小说月报*, 第 2 号, 第 12 卷, 上海: 上海商务印书馆).

————— (1921b). *Revista Mensual de Ficción*, Número 10, Tomo 12. Shanghai:

La Prensa Comercial. (茅盾等(1921b). 小说月报,第 10 号,第 12 卷,上海:上海商务印书馆).

————— (1921c). *Revista Mensual de Ficción*, Número 11, Tomo 12. Shanghai: La Prensa Comercial. (茅盾等(1921c). 小说月报,第 11 号,第 12 卷,上海:上海商务印书馆).

MAO, Zedong (1975). *Charlas en el Foro de Yan'an por el Arte y la Literatura*. Beijing: Editorial del Pueblo. (毛泽东(1975). *在延安文艺座谈会上的讲话*. 北京:人民出版社).

MARTÍ, J. (1958). *Poesías*. (tr. Anónimo) Beijing: Literatura del Pueblo. (何塞·马蒂(1958) *马蒂诗选* (译者:佚名) 北京:人民文学出版社).

MÁRQUEZ, Gabriel García (1987). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.

————— (1975). *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Plaza & Janes.

MORAVIA, A. (1969). *La revolución cultural en China*. Barcelona: Llibres de Sirena.

MO, Yan (1986). “García Márquez y William Faulkner: dos hornos calientes”, *Literatura Universal*, 3, Beijing: Asociación de Ciencias Sociales, pp. 298-299. (莫言(1986) 两座灼热的高炉: 加西亚·马尔克斯和福克纳 刊载于 *世界文学*,3,北京:中国社会科学院, 298-299 页).

————— (1993). “Mi pueblo y mi novela” en YANG, Yang (ed.) *Los estudios sobre Mo Yan* (2005), Tianjin: Editorial de Tianjin, pp. 28-33. (莫言(1993). 我的故乡与我的小说 收录于 杨杨编 *莫言研究资料* 天津:天津出版社).

———— (1994). *Antología de Mo Yan, 3: Explosión*. Beijing: Editorial de Escritor. (莫言 (1994). *莫言文集 卷3: 再爆炸*. 北京: 作家出版社).

———— (2002). *Sorgo rojo* (tr.: Ana Poljak). Barcelona: El Aleph Editores.

———— (2003). *El olor de la novela*. Shenyang: Arte de Primavera. (莫言 (2003) 小说的气味. 沈阳: 春风文艺出版社).

———— (2003b). “¿Por qué escribo *La familia del sorgo rojo*?” en YANG, Yang (ed.) *Los estudios sobre Mo Yan* (2005), Tianjin: Editorial de Tianjin, pp. 43-46. (莫言 (1993). 我为什么要写《红高粱家族》: 在《检察日报》通讯员学习班上的讲话 收录于 杨杨编 *莫言研究资料* 天津: 天津出版社).

———— (2012). *Cambios* (tr.: Anne-Hélène Suárez Girard). Barcelona: Seix Barral.

———— (2012b). *El columpio y el perro blanco*. Beijing: Editorial del Escritor. (莫言 (2012b). *白狗秋千架*. 北京: 作家出版社).

———— (2012c). *Grandes pechos, amplias caderas* (tr.: Mariano Peyrou). Madrid: Kailas Editorial.

———— (2012d). *La familia herbívora*. Beijing: Editorial de Escritor. (莫言 (2012d). *食草家族*. 北京: 作家出版社).

———— (2012e). *La navaja de mi tía*. Shanghai: Arte de Shanghai. (莫言 (2012e). *姑妈的宝刀* 上海: 上海文艺出版社).

———— (2012f). *Leer con orejas*. Beijing: Editorial de Escritor. (莫言 (2012f). *用耳朵阅读*. 北京: 作家出版社).

——— (2012g). *Cuentacuentos*, Discurso Nobel. [fecha de publicación: 7/12/2012]. [fecha de publicación: 7/12/2012]. [fecha de consulta: julio de 2013].
https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.html

——— (2014). *El suplicio del aroma de sándalo* (tr.: Blas Piñero Martínez). Madrid: Kailas Editorial.

MENGUAL, Elena (2007). “Mo Yan, el Kafka chino”, *El mundo*. [disponible en línea]. [Fecha de publicación 05/08/2007]. [fecha de consulta: junio de 2014].
<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/03/cultura/1186141843.html>

NERUDA, P. (1951). *Antología poética de Neruda* (tr.: Yuan Shuipai). Beijing: Literatura del Pueblo. (聂鲁达 (1951). *聂鲁达诗文集* (袁水拍译). 北京: 人民文学出版社).

——— (1997). *Canto general* (Edición de Enrico Mario Santí). Madrid: Cátedra.

NESPOLI, G. L. et al. (1962). *Triunfaremos* (tr.: Wang Zhongnian et al.). Shanghai: Literatura y Arte de Shanghai. (那波里等 (1962). *我们必胜* (译者: 王仲年等). 上海:上海文艺出版社)

Noticias de referencia (1966). “El periódico chileno *La Vanguardia* publicó un artículo en el que criticó a Neruda y se indicó que todos los pueblos del Mundo estaban a favor de China y del presidente Mao”, *Noticias de referencia*, 16 de junio. (智利“先锋报”载文驳斥叛徒聂鲁达的反华谰言: 指出各国人民空前强烈地支持中国和毛主席(1966). 载于 参考消息. 6月16日).

OROPEZA, R. P. (1974). *Los fundadores de alba*. (tr. en chino por traductores anónimos) Beijing: Literatura del Pueblo. (普拉达·奥鲁佩萨 (1974). *点燃朝霞的人*

们 (译者:佚名) 北京:人民文学出版社).

SHA, Ding et al. (1986). *Historia de la relación entre China y Latinoamérica*. He Nan: Editorial del Pueblo de He Nan. (沙丁等(1986). *中国和拉丁美洲关系简史*. 河南:河南人民出版社).

SUN, Zhongtian y ZHA, Guohua (1983). Documentación sobre Mao Dun. Beijing: China Social Sciences Press. (孙中田, 查国华 (1983). *茅盾研究资料 (上)*. 北京: 中国社会科学出版社).

SHAO, Shi (1960). “Ellos son yanquis – comentarios sobre Week – end en Guatemala” en *Literatura Universal*, 6, Beijing: Editorial de Literatura Universal. pp. 149-154.
(邵实 (1960). “他们都是美国佬 – 读危地马拉周末” 刊载于 *世界文学*, 6, 北京: 世界文学出版社. 149-154 页).

SHAW, D. L. (2008). *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra.

SHI, Zhaoxian et al. (1982). *30 lecciones sobre la literatura moderna occidental*, Gui Zhou: Editorial del Pueblo de Gui Zhou. (石昭贤 (1982) *欧美现代派文学三十讲*, 贵州:贵州人民出版社).

TENG, Wei (2011). *El sur de las fronteras: las traducciones en chino de la literatura latinoamericana y la literatura contemporánea china (1949-1999)*. Beijing: Universidad de Beijing. (滕威 (2011). “*边境*”之南: *拉丁美洲文学汉译与中国当代文学 (1949-1999)*. 北京: 北京大学出版社).

VILLANUEVA, Darío y VIÑA LISTE, José M. (1991). *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del "realismo mágico" a los años ochenta*. Madrid: Espasa-Calpe.

WANG, Pu (1999). “La recepción de Borges en la vanguardia china: una relectura de Borges”, *Literatura comparada de China*, 1. Shanghai: Universidad de Lenguas Extranjeras de Shanghai, pp. 163-179. (王璞 (1999). 中国先锋派小说家的博尔赫斯情结:重读先锋派 刊载于 中国比较文学, 1. 上海:上海外国语大学).

WANG, Zhefu (1986). *Historia de la literatura moderna china*. Shanghai: Librería de Shanghai. (王哲甫 (1986). *中国新文学运动史*. 上海: 上海书店).

WANG, Yougui (2010). “Estudios sobre la actividad traductora de la China del siglo XX: Libro amarillo”, *Periódico de la Universidad de Lenguas extranjeras de Guangdong*, 3. pp. 43-47. (王友贵 (2010). *20 世纪中国翻译研究:特殊年代的文化怪胎“黄皮书”* 刊载于 广东外语外贸大学学报, 第3期,43-47 页).

WANG, Yao y MO, Yan (2003). *Conversaciones entre Mo Yan y Wang Yao*. Suzhou: Universidad de Suzhou. (王尧 莫言 (2003) 莫言王尧对话录. 苏州:苏州大学出版社).

WANG, Yao (2004). “La revolución narrativa china a partir de 1985”, *Contemporary Writers Review*, 1, Shenyang: Asociación de Escritores de Liaoning, pp. 102-112. (王尧 (2004). 1985 年“小说革命”前后的时空:以“先锋”与“寻根”等文学话语的缠绕为线索. 刊载于 当代作家评论, 1. 沈阳: 辽宁省作家协会 102-112 页).

WEI, Hua (1975). “Cien años de soledad, la novela de la nueva narrativa colombiana” en *Situación de la literatura extranjera*, 1, Beijing: *Literatura del pueblo*. pp. 3-8. (炜华 (1975). “哥伦比亚的新流派小说<一百年的孤独>”. 刊载于 *外国文学情况*,1,北京:人民文学出版社 3-8 页).

XIE, Tianzhen y ZHA, Mingjian (2004). *Historia de la actividad traductográfica de*

China (1898-1949). Shanghai: Enseñanza de las Lenguas Extranjeras. (谢天振, 查明建 (2004). *中国现代翻译文学史(1898-1949)*. 上海:上海外语教育出版社).

XIE, Tianzhen (2009). “Sobre la actividad traductora de la China continental durante la Revolución Cultural”, *Literatura comparada de China*, 2. Shanghai: Universidad de Estudios Extranjeros de Shanghai. pp. 23-35. (谢天振 (2009) *非常时期的非常翻译:关于大陆文革时期的文学翻译* 刊载于 *中国比较文学*, 第 2 期. 上海:上海外国语大学, 23-35 页).

XV, Zhongyue (2008). *The Rise of Modern China* (tr.: JI, Qiufeng y ZHU, Qingbao). Beijing: Lectura universal. (徐中约 (2008). *中国近代史*. (译者: 计秋枫, 朱庆葆) 北京: 世界图书).

YAN, Lianke (2002). *Los palillos de la bruja*. Shenyang: Arte de Primavera. (阎连科 (2002). *巫婆的红筷子*. 沈阳:春风文艺出版社).

ZANG, Kejia (1951). “La poesía solemne: la presentación de la *Antología de la poesía de Neruda*” en *Diario del Pueblo*, 10 de octubre, Beijing. (臧克家(1951). *庄严美丽的诗篇: 介绍“聂鲁达诗文集”*. 载于 *人民日报*, 10 月 10 日第 3 版, 北京).

ZENG, Lijun (2007). *La influencia y la recepción del realismo mágico en China*. Beijing: Editorial de la Ciencia y la Sociedad de China. (曾利君(2007). *魔幻现实主义在中国的影响与接收*. 北京: 中国社会科学出版社).

——— (2011) *La recepción de las traducciones chinas de García Márquez*. Beijing: Libro de Zhonghua. (曾利君 (2011) *加西亚·马尔克斯作品的汉译传播与接受*. 北京: 中华书局).

ZHANG, Kai (1997). *Diego de Pantoja y China: un estudio sobre la "Política de*

adaptación" de la Compañía de Jesús. Beijing: Biblioteca de Beijing. (张铠 (1997). 庞迪我与中国 -- 耶稣会 “适应” 策略研究. 北京: 北京图书馆出版社).

ZHANG, Xinying (1990). “Borges y la literatura contemporánea china” en *Literatura de Shanghai*, 12. Shanghai: Asociación de Escritores de Shanghai pp. 74-77. (张新颖 (1990). 博尔赫斯与中国当代小说 刊载于 *上海文学*, 12, 上海: 上海市作家协会. 74-77 页).

ZHAO, Xifang (2003). *Traducción de la época nueva de China*. Beijing: Editorial de Ciencias Sociales de China. (赵稀方 2003). *翻译与新时期话语实践*. 北京: 中国社会科学出版社).

ZHOU, Erfu (1960). “Intercambios culturales entre China y Latinoamérica”, *Literatura Universal*, 6, Beijing: Editorial de Literatura Universal. pp. 144 – 148. (周而复 (1960). *中国和拉丁美洲的文学之交*. 刊载于 *世界文学*, 6, 北京:世界文学出版社. 144-148 页).

ZHOU, Yiqin y LI, Hongqin (1987). “Prólogo” en DONOSO, J. *El lugar sin límites*. Beijing: Editorial de literatura y arte. pp. 1-4. (周义琴, 李红琴 (1987) “写在前面” 刊载于何塞.多诺索 *奇异的女人*, 北京: 文化艺术出版社. 1-4 页).

AGRADECIMIENTOS

Querría que estas palabras no fueran consideradas como una simple formalidad para cubrir un requisito impuesto por la costumbre, sino un sentimiento de profunda gratitud a todas las personas que han contribuido a hacer realidad esta tesis doctoral.

Primero, agradezco de todo corazón a mi tutora, Dra. Mercedes Serna, quien ha sido tan responsable y paciente en la corrección de las faltas en la tesina. Es agradable trabajar con ella. No tengo palabras con que pueden expresar mi profundo agradecimiento por su inestimable ayuda.

En lo que se refiere a lo personal, quiero agradecer a mis padres por todo lo que sacrificaron a lo largo de sus vidas para que yo pudiera estudiar en España y llegar hasta aquí. Por último, los agradecimientos más cariñosos son para mis amigas Miriam y Mireia, que me han animado para superar las dificultades surgidas en el trabajo. He aprendido mucho de ellas. Gracias a mis amigas, mi paso por España habrá sido muy fructífero.

